



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

GUILHERME CONDE MOURA PEREIRA

**WILSON BUENO, UM TRAPEIRO OU O VÍCIO DE EXISTIR  
DAS CANÇÕES MARAFAS**

Florianópolis

2020

Guilherme Conde Moura Pereira

**WILSON BUENO, UM TRAPEIRO OU O VÍCIO DE EXISTIR  
DAS CANCÎÕES MARAFAS**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pereira, Guilherme Conde Moura  
Wilson Bueno, um trapeiro ou o vício de existir das  
canções marafas / Guilherme Conde Moura Pereira ;  
orientador, Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, 2020.  
191 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura brasileira contemporânea.  
3. Wilson Bueno. 4. Mar Paraguayo. 5. Novêlas marafas. I.  
Medeiros, Sérgio Luiz Rodrigues. II. Universidade Federal  
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.  
III. Título.

Guilherme Conde Moura Pereira

**Wilson Bueno, um trapeiro ou o vício de existir das canções marafas**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Jair Tadeu da Fonseca, Dr.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Maria Aparecida Barbosa, Dra.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Roberto Zular, Dr.  
Universidade de São Paulo

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros  
Orientador

Florianópolis, 2020.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sérgio Medeiros, por muitas vezes mostrar que o pensamento pode também ser experimental. Ao Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca e à Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa pelas valiosas leituras na banca de qualificação e por aceitarem embarcar nesse novo encontro na defesa. Ao Prof. Dr. Roberto Zular por aceitar generosamente o convite para compor a banca de defesa desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Marcelo dos Santos, da Unirio, a quem serei sempre grato por, em uma tarde de dezembro de 2016, traçar comigo uma das mais importantes conversas de minha vida.

Aos amigos que fiz (ou refiz) em Florianópolis, André, Diego, Jaque, Thaís, Diogo, Rodrigo, Dennis, Patrícia, Sabrina, Lara, Raquel, Gabriel e Verônica por todos os momentos que passamos e passaremos juntos.

Aos amigos que guardo por onde passei, Alex, Cibeli, Vanessa, Rodrigo, André, João Pedro, Henrique, Caio, Kívia e Vinícius, já nem sei dizer qual desses lugares me dói mais.

Ao comitê fantasma Davi, Ander, Mathews, Dandan, Brunão, Tara, Nazário e Dronto, um grande uivo.

À minha mãe, ao meu pai e ao meu irmão, por todo apoio, mesmo nas jogadas mais arriscadas.

À Bárbara, todos os dias, pelo calor dessa morada.

*O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.*

*“Dentro do lixo, é preciso ser radical”*  
Rogério Sganzerla, 1970



*Cecilia Vicuña, 1989*

## RESUMO

Este estudo desenvolve uma leitura crítica das literaturas do escritor brasileiro Wilson Bueno a partir da imagem conceitual do trapeiro, investigando a elaboração de uma poética dos detritos, do excesso, da heterogeneidade e do vórtice. Enfoca-se um conjunto de textos que se propõe designar “cancções marafas”. Tais cancções são escritas em um cruzamento entre português, espanhol e guarani e estão reunidas nos livros *Mar Paraguayo* (1992) e *Novêlas marafas* (2018). Além disso, apresentam narrativas enoveladas e tecidas por uma figura autointitulada marafona, que se vale de diversos recursos e artifícios para conduzir e ludibriar o leitor através de uma imbricada rede de desejos, afetos e corpos. Para analisar esses objetos informes e múltiplos, a pesquisa mobiliza, em protocolos de leitura, conhecimentos de diferentes áreas do saber, como a teoria literária, a antropologia, a linguística, a filosofia, as artes visuais, a história da arte, além de diversos outros textos e autores da literatura. Esses protocolos se debruçam sobre questões latentes nas cancções marafas, como o trabalho com os múltiplos idiomas, os choques entre a cosmologia judaico-cristã e a guarani, o trabalho com a enunciação, a mobilização de metáforas têxteis, a animalidade e a relação entre linguagem, desejo e corpo.

**Palavras-chave:** Wilson Bueno. *Mar Paraguayo*. *Novêlas marafas*. Literatura brasileira contemporânea.

## ABSTRACT

This study proposes a critical reading of the literary works of the Brazilian writer Wilson Bueno based on the image of the ragpicker, exploring the construction of a poetics of the detritus, the excess, the heterogeneity and the vortex. It focuses on the group of texts referred as “cancções marafas”. These *cancções* are written in a combination of Portuguese, Spanish and Guarani and are collected in the books *Mar Paraguayo* (1992) and *Novêlas marafas* (2018). Furthermore, they present stories that are tangled and woven by a character named as *marafona*, who relies on various resources and tricks to conduct the reader through an intertwined web of desires, affects and bodies. In order to investigate these formless and multiple objects, on reading protocols, this study draws upon concepts and theories from different areas of knowledge, such as literary theory, anthropology, linguistics, philosophy, visual arts, art history, besides various works and authors of literature. These protocols focus on substantive questions of the *cancções marafas*, for instance the work with multiple idioms, the clashes between the Judeo-Christian cosmology and the Guarani one, the work with the utterance, the composition of textile metaphors, the animality and the relationship between language, desire and body.

**Keywords:** Wilson Bueno. *Mar Paraguayo*. *Novêlas marafas*. Contemporary Brazilian literature.

## LISTA DE FIGURAS

**Epígrafe** – Cecilia Vicuña. *Quipu in the Gutter*, 1989. Beach Street, New York, NY. Fonte: <<http://www.ceciliavicuna.com/quipus/16uo51enkbw89sgdunmq4owvlsq5c1>>. Acesso em: 09 set. 2020.

**Figura 1** – Detalhe de trabalho de Bispo de Rosário na 30ª Bienal de Arte de São Paulo. Fotografia: Vinicius Santos Rocha, 2012. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/vinirocha/8283159304/>>. Acesso em: 09 set. 2020.

**Figura 2** – Capa composta de bordado ñandutí da edição de *Mascate* (2014), de Wilson Bueno, publicada pela Yiyi Jambo. Fotografia: Bárbara Tanaka. Fonte: *Mascate*, 2014.

**Figura 3** – Marafonas produzidas pela artesã Maria Helena Pinheiro, em Monsanto, Portugal. Fotografia: Leonardo Negrão, 2020. Fonte: < <https://www.evasoes.pt/o-que-fazer/a-artesa-que-cria-marafonas-ha-60-anos-na-aldeia-mais-portuguesa-de-portugal/916500/>>. Acesso em: 09 set. 2020.

**Figura 4** – Elucidário em *Mar Paraguayo* (1992). Fonte: MP, 1992, pp. 74-75.

**Figura 5** – Antonio Berni. *Ramona con medias caladas*, ca. 1975, xilocolagem, 112,8 cm × 65 cm. Coleção particular. Fonte: Berni, 2018.

**Figura 6** – Antonio Berni. *Ramona en el Moulin Rouge o Ramona baila el can can*, ca. 1972, xilocolagem, 110 × 56 cm. Coleção particular. Fonte: Berni, 2018.

**Figura 7** – Trecho do episódio do ñandutí em *Mar Paraguayo*. Fonte: MP, 1992, pp. 46-47.

**Figura 8** – Trecho do episódio do ñandutí em *Mar Paraguayo*. Fonte: MP, 1992, p. 48.

**Figura 9** – Estudos, realizados por Anni Albers, de efeitos têxteis com tipografia. Fonte: Albers, 1974, p. 118.

**Figura 10** – “Mar Paraguayo” na edição de número 6 do *Nicolau*, ilustração de Cláudio Seto. Fonte: MP, 1987, p. 25.

**Figura 11** – José Leonilson. *El desierto*, 1991, bordado sobre feltro, 62 cm × 37 cm. Coleção Marta e Paulo Kuczynski. Fonte: Leonilson, 2012, p. 119.

**Figura 12** – Ricardo Aleixo com seu *poemanto*. Fotografia: Fábio Seixo. Fonte: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/77-capa/1979-uma-obra-pesada-para-a-ventania.html>>. Acesso: 09 set. 2020.

**Figura 13** – Wilson Bueno “madonizado” pelo *poemanto* de Ricardo Aleixo, Fortaleza, janeiro de 2003. Fonte: Instagram pessoal.

**Figura 14** – Fotograma de *Multiple Maniacs* (1970). Fonte: Waters, 1970.

**Figura 15** – Goya, *El Pelele*, 1791-1792, óleo sobre tela, 267 cm × 160 cm. Museo Nacional del Prado. Fonte: Museo Nacional del Prado.

**Figura 16** – Goya, *Disparate Femenino*, 1815-1819, água-forte, água-tinta, ponta-seca sobre papel velino, 252 mm × 364 mm. Museo Nacional del Prado. Fonte: Museo Nacional del Prado.

**Figura 17** – Goya, esboço preparatório para *Disparate Femenino*, 1815-1819, aguada vermelha, giz vermelho sobre papel vergê, 235 mm × 334 mm. Museo Nacional del Prado. Fonte: Museo Nacional del Prado.

**Figura 18** – “Poupée. Variations sur le montage d’une mineure articulée”. Fonte: Bellmer, 1934, pp. 30-31.

**Figura 19** – Fotos de Hans Bellmer para *Les jeux de la poupée*. Fonte: <<https://live.phillips.com/lots/view/1-1CND/les-jeux-de-la-poupe-the-games-of-the-doll>>. Acesso: 09 set. 2020.

**Figura 20** – Fotograma da sequência inicial de *Olympia*. Fonte: Riefenstahl, 1938.

**Figura 21** – Hannah Höch, *Dada puppen*, 1916-1918, materiais diversos. Fonte: <<https://theartstack.com/artist/hannah-hoch/dada-puppen>>. Acesso em 17 fev. 2020.

**Figura 22** – Fotograma da abertura de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 23** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 24** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 25** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 26** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 27** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 28** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 29** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 30** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 31** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 32** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

**Figura 33** – Fotograma de *Noites paraguayas*. Fonte: Raulino, 1982.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Diante do grande número de citações provenientes de textos de Wilson Bueno, adotou-se, neste trabalho, um sistema de chamada por siglas e abreviaturas para indicar algumas dessas referências:

Brinks, 1989 – Brinks. **Nicolau**, Curitiba, ano III, n. 26, pp. 11-12, ago. 1989.

MP, 2005 – **Mar Paraguayo**. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

MP, 1987 – Mar Paraguayo. **Nicolau**, Curitiba, ano I, n. 6, p. 25, dez. 1987.

MP, 1988 – Mar Paraguayo. **Nicolau**, Curitiba, ano I, n.11, pp. 12-13, maio 1988.

MP, 1992 – **Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.

MP, 2006 – **Mar Paraguayo**. Toluca: bonobos, 2006.

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

NM, 2018 – **Novêlas marafas**. Montevideo: La Flauta Mágica, 2018.

Os demais textos de Wilson Bueno estão referenciados no sistema de chamada (autor, data).

## SUMÁRIO

<b>NOTA DE INTRODUÇÃO: CARTA NÁUTICA .....</b>	<b>15</b>
<b>VORAGEM-VÓRTICE: MAR, NOVELO.....</b>	<b>18</b>
<b>WILSON BUENO, TRAPEIRO E MASCATE DE LÍNGUAS .....</b>	<b>25</b>
<b>ETIMOLOGIA TRAPEIRA .....</b>	<b>41</b>
<b>DES/ELUCIDÁRIO .....</b>	<b>51</b>
<b>METAMORFOSES ENUNCIADAS .....</b>	<b>62</b>
<b>HIFOLOGIA MARAFA OU O TEATRO DAS SUPERFÍCIES .....</b>	<b>73</b>
<b>CISNE Y SABRE: DEVANEO MARAFO, DEVANEA CENTAURA.....</b>	<b>98</b>
<b>A ARQUEOLOGIA DA CASA DE BONECAS: OS CORPOS EXPERIMENTAIS VINGAM-SE DA ESTABILIDADE .....</b>	<b>119</b>
<b>O VÍCIO DE EXISTIR, A MÁQUINA ARCNÍDEA E O CANTO DOS SOBREVIVENTES SOBRE A TERRA .....</b>	<b>144</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>169</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>171</b>
<b>ANEXO A – ELUCIDÁRIO DO GUARANI.....</b>	<b>182</b>
<b>ANEXO B – ELUCIDÁRIO DO ÁRABE .....</b>	<b>191</b>

## NOTA DE INTRODUÇÃO: CARTA NÁUTICA

“De irrealidade em irrealidade, desbastar o real até atingir a mais pura realidade”

Wilson Bueno, A copista de Kafka

A pesquisa desenvolvida nesta dissertação desliza por uma certa apropriação simbólica de um motivo melvilliano: uma espécie de conversão do deslocamento em seu próprio fim, uma deriva que não se conforma com a fixação a um determinado espaço. Esse motivo encontra sua síntese logo no parágrafo de abertura de *Moby Dick*:

Trate-me por Ismael. Há alguns anos – não importa quantos ao certo –, tendo pouco ou nenhum dinheiro no bolso, e nada em especial que me interessasse em terra firme, pensei em navegar um pouco e visitar o mundo das águas. É o meu jeito de afastar a melancolia e regular a circulação. Sempre que começo a ficar rabugento; sempre que há um novembro úmido e chuvoso em minha alma; sempre que, sem querer, me vejo parado diante de agências funerárias, ou acompanhando todos os funerais que encontro; e, em especial, quando minha tristeza é tão profunda que se faz necessário um princípio moral muito forte que me impeça de sair à rua e rigorosamente arrancar os chapéus de todas as pessoas – então percebo que é hora de ir o mais rápido possível para o mar. Esse é o meu substituto para a arma e para as balas. Com garbo filosófico, Catão corre à sua espada; eu embarco discreto num navio. Não há nada de surpreendente nisso. Sem saber, quase todos os homens nutrem, cada um a seu modo, uma vez ou outra, praticamente o mesmo sentimento que tenho pelo oceano. (Melville, 2008, pp. 26-27)

Lembro-me de quando, ainda adolescente e estudante do Ensino Médio, li esse parágrafo tão canônico pela primeira vez. Algo em mim estremeceu naquele momento, em Cachoeiro do Itapemirim, no interior do Espírito Santo, que, como o Paraguai, sequer conta com saída para o mar. Diante daquelas páginas, senti-me, como Ismael em relação ao oceano, impelido a embarcar, como se em uma tarefa vital – a geração de uma saúde, como diria Gilles Deleuze (2011). Em que ponto seria possível desvincular a pesquisa em Literatura de nossas experiências de leitura? Creio que por mais que se tente, haverá sempre um ponto duro e irreduzível no qual essa relação não se aparta, uma espécie de dimensão subatômica da metodologia. Em minha trajetória, essa partícula é o primeiro parágrafo de *Moby Dick*. Impossível seria desvincular meus métodos de análise e trato com o arquivo da deriva e da viagem marítima, por rotas impossíveis como aquelas traçadas pelo capitão Ahab, movido por intenso desejo, em suas cartas náuticas.

Viajando por arquipélagos, aproximei-me das literaturas de Wilson Bueno desde que o li pela primeira vez, em alguns fragmentos de *Manual de zoofilia* (1991, 1997), quando ainda era calouro do curso de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Arquipélagos tão diversos quanto aqueles que figuram nas páginas de seu livro *Ilhas* (2017b), em que traça panoramas de espaços imaginários e impossíveis. Altamente procedimental, Wilson Bueno transita por gêneros, estilos e formas que vão desde os mínimos *tanka* de *Pequeno tratado de brinquedos* (1999) e *Pincel de Kyoto* (2008a) até a prosa enovelada, turbilhonante, voraz e vertiginosa dos textos que se proporá, nesta dissertação, denominar *cancções marafas*, i. e., aqueles que integram *Mar Paraguayo* (1992) e o póstumo *Novêlas marafas* (2018).

Diante justamente das *cancções marafas*, deparamo-nos com uma matéria radicalmente múltipla e heterogênea, informe e indomável. Portanto, ao decidir investigar esses textos, percebi que somente uma metodologia e um referencial teórico diversos poderiam sustentar o trabalho. Para tanto, elaborei a pesquisa como uma carta náutica em que as rotas são *protocolos de leitura*, e as ilhas, questões presentes nesse conjunto de textos tecidos em portuñarí – português, espanhol e guarani em cruzamento – por uma singular viajante, a marafona.

Para se converter em rota, os protocolos de leitura mobilizam uma série de referências, conceitos, noções e produções de diferentes campos do saber, como a teoria literária, a antropologia, a linguística, a filosofia, as artes visuais, a história da arte, além, é claro, de diversos outros textos e autores da literatura. Em cada um dos capítulos a seguir, são dispostos tecidos coloridos que têm como linha central os textos de *Mar Paraguayo* e *Novêlas marafas*. Tais tecidos comportam tanto a rota quanto a ilha, tanto o protocolo de leitura quanto a questão investigada. Isso, porque o texto da dissertação se apresenta como um corpo que abriga intensidades e afetos provenientes dos materiais abordados.

Contudo, a heterogeneidade não significa ausência de uma maquinaria literária que arquiteta esses textos; ela existe e é altamente procedimental, arquitetada e minuciosamente projetada. Esta pesquisa tem como ponto inicial a especulação a propósito de uma certa poética trapeira que funciona nessas *cancções marafas*, baseada em uma circulação de trapos e detritos conduzidos em vórtices por linhas polivalentes de desejo. A partir desses movimentos, os textos tecem o corpo múltiplo experimental dessa marafona entre a boneca, o humano, o animal, o vegetal, o masculino e o feminino. Porém, é importante sempre lembrar:

quando adentramos esse mar, somos lançados nos domínios da marafona, que, por meio do turbilhão da linguagem, tenta, a todo momento, ludibriar-nos.

*Considerando a composição com múltiplos idiomas, embora este trabalho seja escrito em português brasileiro, os vocábulos provenientes dos sistemas do guarani e do espanhol não estão grafados em itálico.*

*No Anexo A, há um elucidário da língua guarani elaborado com base naqueles disponibilizados por Wilson Bueno em seus livros. Já o Anexo B apresenta um elucidário do árabe, retirado da novêla “Mascate – Pi’teguivé”.*

## VORAGEM-VÓRTICE: MAR, NOVELO

“Por afrontamento do desejo  
 insisto na maldade de escrever  
 mas não sei se a deusa sobe à superfície  
 ou apenas me castiga com seus uivos.  
 Da amurada deste barco  
 quero tanto os seios da sereia.”  
 Ana Cristina Cesar, “nada, esta espuma”

*Mar Paraguayo* (1992) é, provavelmente, o livro mais conhecido de Wilson Bueno, tanto nacionalmente quanto internacionalmente, com edições no Chile (Intempérie Ediciones, 2002), na Argentina (Tsé-Tsé, 2005), no México (bonobos, 2006), em Cuba (na antologia *Once Poetas Brasileños*, Ediciones Cetrería, 2004) e com uma tradução para o “francenglish”<sup>1</sup> / “franglawk”<sup>2</sup> – a partir do francês, do inglês e do guarani<sup>3</sup> – publicada nos Estados Unidos (Nightboat Books, 2017, tradução de Erin Moure). Antes de sua aparição em livro, em 1992, publicado pela Editora Iluminuras em parceria com a Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, o texto figurou nas páginas do periódico *Nicolau* (1987-1997), editado pela Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, idealizado por Josely Vianna Baptista, Adélia Maria Lopes, Wilson Bueno e Luiz Antônio Guinski, e coordenado pelo próprio Bueno. O primeiro trecho do trabalho surge sob o título de “Mar Paraguayo”, acompanhado de uma breve nota do autor<sup>4</sup>, na edição número 6, referente a dezembro de 1987; o segundo figura, também com o título de “Mar Paraguayo”, na edição número 11, correspondente a maio de 1988<sup>5</sup>, sem qualquer comentário introdutório; já o terceiro, intitulado “Brinks”, aparece na

- 
- 1 Expressão utilizada por Wilson Bueno (2020, s.p.) em entrevista concedida a Marcelo Pen.
  - 2 Termo utilizado pela tradutora Erin Moure (2013), que também utiliza “franglais”.
  - 3 Moure traduziu dois fragmentos de *Mar Paraguayo* para o *Oxford Book of Latin American Poetry* (2009). Nesse caso, utilizou a língua *kanién'kehá:ka* (Mohawk) para a tradução dos termos em guarani, daí a expressão “franglawk”. Na edição em livro publicada em 2017, contudo, a tradutora decidiu manter o guarani, traduzindo apenas o português para o “francenglish”.
  - 4 “A partir da língua falada neste Brasil de longas e lânguidas praias e do castelhano – no caso específico o espanhol com sabor paraguaio – surge uma terceira ‘língua’, situada num vértice textual onde as gramáticas perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo: *Mar Paraguayo* é um fragmento – primeira pedra – de uma ‘novela em progresso’, já com mais de 100 páginas. Ao Mar” (MP, 1987, p. 25). Nota-se que, nessa breve apresentação do texto por Bueno, não há nenhuma menção ao idioma guarani, assim como o trecho publicado não incorpora em si, ainda, nenhuma palavra de tal idioma. Nesse fragmento, destaca-se, ainda, o fato de que a oscilação entre português e espanhol se dava através de rupturas mais constantes do que na versão publicada em livro, especialmente por conta de elementos como preposições e conjunções. Isso é perceptível logo nas primeiras linhas: “Yo soy la marafona del balneário. A cá, *em* Guaratuba vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal *ao* sol” (MP, 1987, p. 25. Grifos nossos) ante “Yo soy la marafona del balneário. A cá, *en* Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal *ante el* sol” (MP, 1992, p. 15. Grifos nossos).
  - 5 Nesse trecho, o guarani aparece já no primeiro parágrafo: “Ahora es el drama. Añaretã. Añaretãmeguá”, (MP, 1988b, p. 12).

edição número 26, de agosto de 1989, introduzido por uma breve nota do autor<sup>6</sup> e um texto do antropólogo e poeta Néstor Perlongher, “Ondas no *Mar Paraguayo*”<sup>7</sup>.

A catalogação em gêneros literários do texto é difícil, uma vez que constantemente rompe os limites convencionados entre prosa e poema – com uma sintaxe retorcida, repleta de cortes e prolongamentos, e, também, com imagens proliferantes e em constante choque –, e entre conto, novela e romance, embora o autor constantemente se referisse a esse trabalho como “novela”. Trata-se do relato, em primeira pessoa, da autoidentificada “marafona del balneario de Guaratuba” que, estabelecida na cidade, dá mostras de ter percorrido um grande trajeto do Paraguai até o litoral brasileiro. Lá, é conhecida como uma figura estrangeira com ar folclórico que, sem ocupação definida, se apresenta sob esse signo indeterminado, carnavalesco e folclórico da marafona. Diante da morte do velho que a tinha por companhia e a sustentava financeiramente, ela tenta insistentemente afirmar sua inocência, enquanto evoca acontecimentos variados de sua vida.

O portunhol literário – em uma mescla entre o português brasileiro, o castelhano paraguaio e o guarani paraguaio<sup>8</sup> – simultaneamente produzido e mobilizado em sua escrita foi um grande diferencial que motivou sua popularidade. *Mar Paraguayo* acabou por tornar-

- 
- 6 Dessa vez, Wilson Bueno menciona o guarani em sua nota: “português, castelhano e guarani se mesclam criando um vértice textual onde as gramáticas asmáticas perdem o fôlego e ganham o vórtice da *escritura*”, (Brinks, 1989, p. 11. Grifo no original).
- 7 Esse texto é uma primeira versão (com trechos integralmente iguais) de “Sopa Paraguaia”, prefácio escrito por Perlongher para o livro de Bueno. Os dois autores conheceram-se, inclusive, por conta do segundo fragmento de *Mar Paraguayo*, publicado na edição de número 11, em 1988. Ao ler o trecho, Perlongher – que nutria grande interesse pela questão do portunhol – escreveu à redação do *Nicolau*. Sua carta foi publicada na seção “Cartas na página” da edição número 15, de setembro de 1988: “Absolutamente fascinado por ‘Mar Paraguayo’, de Wilson Bueno, é que lhes escrevo para saudar Nicolau/11, publicação que, aliás, eu ainda não conhecia, e do mesmo número destaco e celebro a presença, igualmente, da festejável tradutora de *Paradiso*, Josely Vianna Baptista, e o belo texto – ‘Cardoso’ – de Rodrigo Garcia Lopes. Mas foi na micropoética intersticial das ondas de ‘Mar Paraguayo’ (o poeta argentino Francisco Madariaga fala de ‘gaucho-afro-hispano-guaranis’, no livro *El tren casi fluvial*) que mergulho – em fluxos e refluxos – e emergo, realizando profundas intuições sobre a (imane)ntes microscopia molecular do portunhol. Como a carta do estudioso Uilcon Pereira (‘labirinto de aranhas, cisne, e sabre...’) delata uma entrega anterior de Bueno a essas gozosas ondas, me apresso em pedir-lhes que me enviem o número em que foram publicadas estas outras ondas. Peço permissão ainda para dar a conhecer em Buenos Aires algumas das correntes de ‘Mar Paraguayo’” (Perlongher, 1988, p. 26).
- 8 Ao fim do póstumo *Novelas marafas*, Wilson Bueno cita as fontes de seu guarani paraguaio: “*Gramática Guarani* – T. Osuna; Toponímia Guarani – A. Jover Peralta; *Diccionario Guarani-Español* – A. Jover Peralta e T. Osuna (Artes Gráficas De Vinne, Asunción, 1984)” (NM, 2018, p. 209). Contudo, em uma postagem de 4 de março de 2006, para o blogue *Kurupí (Paraguay Rembó)*, na qual “corrige” o guarani utilizado em *Mar Paraguayo*, Cristino Bogado – sob o *nickname* KuruPicho (2006) – revela que, em uma comunicação pessoal, a antropóloga paraguaia Luli Miranda – responsável por traduções de mitos e cantos Mbyá-Guarani/Nivaclé, em parceria com Josely Vianna Baptista – disse ter auxiliado Bueno com os trechos em guarani de seu livro.

se, muitas vezes, mais conhecido do que de fato lido – sintoma disso reside no fato de não contar com nenhuma reedição nacional desde sua primeira publicação. Trata-se, pois, de um livro que circula no imaginário dos meios literários sem, no entanto, circular materialmente. Nesse mesmo viés, o texto converteu-se em uma espécie de fetiche para alguns nomes do cenário literário contemporâneo que figuram como parte do movimento, não exatamente organizado, mas constantemente nomeado, do *portuñol selvagem*<sup>9</sup>. Nesse caso, destaca-se Douglas Diegues<sup>10</sup>, que constantemente se afirma como discípulo de Bueno e como continuador do movimento iniciado por *Mar Paraguayo*, considerada, por ele, a primeira novela do mundo escrita em portunhol selvagem.

Diego E. D. Portillo, em sua dissertação de mestrado *Uma poética desterritorializada em “Mar Paraguayo”* (2018), analisa com precisão a maneira como as poéticas (e políticas) das literaturas de Wilson Bueno e Douglas Diegues parecem divergir em vários momentos, por exemplo, na forma de construção do portunhol, sendo o de Diegues muito comprometido com uma representação da oralidade das variantes fronteiriças. Ademais, ao passo que o texto de Bueno se preocupa em desestabilizar identidades cristalizadas, os trabalhos de seu “discípulo” parecem esforçar-se em produzir uma nova identidade, dessa vez uma identidade das fronteiras. Contudo,

a maior diferença entre os dois é o constante processo de subjetivação de Diegues em sua obra, enquanto Bueno faz o caminho inverso. Em *Mar Paraguayo* o autor se dilui, se apaga na linguagem, suas intenções, anteriores a escrita do texto, se dissipam no fluxo da narrativa. Já nos poemas escritos em portunhol selvagem, principalmente os do autor mato-grossense [Diegues], o processo de subjetivação do autor na obra é constante. Dados biográficos, pensamentos e impressões são ficcionalizados a partir de uma ancoragem no sujeito empírico, sua vida na fronteira, suas ocupações diárias, entre outras áreas de sua vida. (Portillo, 2018, p. 51)

Desse modo, um constante procedimento de síntese mostra-se em curso no portunhol literário de Diegues. Os versos iniciais de seu longo poema *Los bellos sexos indomábelles* (2017) servem como imagem desse procedimento, que parece querer tornar objeto – identitário, sintético, harmônico – o que é abjeto – desvio, excesso, diferença,

9 Uma pesquisa mais detida sobre o movimento em si, sem focar em sua relação com *Mar Paraguayo*, está na dissertação de mestrado de Andréa Terra Lima, *Nos cruzamentos da selvageria: uma poética do portunhol* (2013). Há também o livro de Myriam Ávila para a série Ciranda da Poesia dedicado à literatura de Douglas Diegues (2012).

10 Vale ressaltar que Douglas Diegues foi amigo íntimo de Wilson Bueno. O livro *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000b) é dedicado a “Douglas Diegues, meu compadre brasiguayo”. Já no texto “Diário da fronteira”, publicado no site *Trópico*, Bueno narra uma viagem realizada na companhia de Diegues pela fronteira entre o Mato Grosso do Sul e o Paraguai (Bueno, 2007b). A Yiyi Jambo, editora cartonera de Diegues, publicou dois livros de Bueno: uma versão do texto *Chuvosos / Lluviosos*, em 2008, e, em 2014, o texto póstumo *Mascate*.

indecidibilidade: “Hacer toda essa mierda/ dar flor/ es um acto de magia” (Diegues, 2017, p. 7). A mágica consiste, pois, em produzir uma síntese – portunhol selvagem, a identidade de fronteira, a flor – a partir desses detritos, desse material heterogêneo, desses substratos – as diversas línguas, as múltiplas identidades, a merda. Tal síntese emerge sob a forma de uma homogeneização daquilo que, a princípio, é heterogêneo, de maneira a produzir uma identidade nova – dos povos de fronteira ou dos desterrados – a partir de identidades nacionais díspares – paraguaia, brasileira etc. A própria preferência, assinalada por Portillo, de Diegues por produzir uma literatura que tenda ao lirismo é sintoma disso, uma vez que a subjetividade produzida pelos textos se apresenta como uma representante da identidade fronteiriça, *brasiguaya*, falante de portunhol selvagem.

Tal visão identitária sobre o portunhol literário persiste, também, em parte dos estudos que se debruçam sobre *Mar Paraguayo*. Bernarda Acosta Diegues, em sua dissertação *Escritura e oralidade em “Mar Paraguayo” de Wilson Bueno* (2007), adota o texto de Bueno como pretexto para pensar uma identidade latino-americana<sup>11</sup>. Nessa leitura, o contato entre diversas línguas produz uma síntese que se homogeneiza sob uma noção identitária.

O trabalho de Portillo vai na contramão desse movimento, reforçando o caráter antirrepresentacional de *Mar Paraguayo*. Além de tensionar e questionar os lugares nos quais o texto é geralmente posicionado dentro de uma historiografia literária, isto é, em alguns momentos, como elo de um contínuo teleológico do portunhol e, em outros, como parte da tendência neobarroca<sup>12</sup> proposta por autores como Haroldo de Campos, Severo Sarduy e Néstor Perlongher, o pesquisador põe em xeque – aproveitando o pensamento de autores como Raul Antelo e Massimo Cacciari – as possibilidades de homogeneizar o portunhol de Wilson Bueno para o elencar como representação de uma identidade fronteiriça. Em sua

---

11 A simples noção de “América Latina” já é, por si, altamente questionável por conta de sua origem histórica e pela dificuldade de homogeneizar, sob um mesmo rótulo – principalmente o de “latino” –, um conjunto enorme de paradigmas epistemológicos existente por todo o continente, conforme demonstra Walter D. Mignolo em *La Idea de América Latina* (2005). Dessa forma, tentar conceber uma identidade latino-americana, ainda que caracterizada como multilinguística, corresponde a uma violência epistemológica.

12 Textos de Wilson Bueno estão em, ao menos, duas antologias dedicadas ao neobarroco: *Medusário* (1996), organizada por Roberto Echavarren, José Kozler e Jacobo Sefami; e *Jardim dos Camaleões* (2004), organizada por Claudio Daniel. O próprio escritor vincula-se, se não ao movimento organizado, ao pensamento neobarroco em um texto intitulado “Fronteiras: nos entrecéus da linguagem”, publicado na revista *Humboldt* do Goethe-Institut, no qual aborda algumas de suas escolhas estéticas em *Mar Paraguayo* e *A copista de Kafka* (2007a), afirmando: “Importante [...] que a novela *Mar Paraguayo* apontasse para a desterritorialização que é uma das grandes marcas do neobarroco” (Bueno, 2020b).

leitura, *Mar Paraguayo* “constantemente se coloca no limiar entre os entes que entram em relação no texto, no contato entre um domínio e outro – sejam nos limiares das línguas, do valor de verdade e ficção ou reconfigurando o que é divino e humano” (Portillo, 2018, p. 119). Em vez de afirmar uma identidade homogênea da fronteira, o texto de Bueno constantemente joga com as diferenças, com os polos, em um movimento de errância e devir.

Jens Andermann, em artigo intitulado “Abismos del tercer espacio: *Mar Paraguayo*, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada” (2011), segue um caminho semelhante, ao apontar para um processo de anamorfose da língua em *Mar Paraguayo*. Nessa leitura, o portunhol de Bueno não tende à produção de uma síntese, de uma forma fixa, senão vai ao limite da diferenciação, operando como algo que não apenas se diferencia do que é outro, mas também se diferencia constantemente de si mesmo<sup>13</sup>.

Contudo, precisamos ponderar a propósito de como noção de “portunhol” parece um pouco desalinhada para contemplar o trabalho com a linguagem engendrado por Wilson Bueno, porque exclui o guarani, “essencial em neste relato” (MP, 2005, p. 11), conforme pontua a marafona del Balneário. Por conta disso, doravante o termo empregado será «portuñarí», tomado de empréstimo de um texto de Cristino Bogado (s.d.) sobre *Mar Paraguayo* e as possibilidades de sua tradução, publicado em sua página no *site* academia.edu e intitulado, justamente, “Portunharí”.

Com os textos de apresentação ao *Mar Paraguayo* escritos por Néstor Perlongher – tanto “Ondas no *Mar Paraguayo*”, publicado no *Nicolau*, quanto sua reescrita “Sopa Paraguaia”, prefácio para a versão em livro –, torna-se possível perceber que a língua experimental de Bueno não se conforma a uma leitura que a encare como produtora de síntese:

Em toda a extensão do frondoso *Mar Paraguayo* [...] a poesia nos espia, pula sobre nosso colo como um cachorrinho [...] ora brincalhão, ora feroz. Poesia do acaso: ela sai, criticariam adustos escribas, como casualmente, não há determinação na indeterminação... Cabe lembrar, por exemplo, que em espanhol *sin*, ao invés de “sim”, quer dizer “sem”, com a qual se retira da afirmação a sua existência. Algo infinitamente cômico espreita, do mesmo modo, na substituição de *son* (são) por *san* (santo). (Perlongher, 1992, pp. 9-10)

O portuñarí, nesse caso, não produz uma determinação a partir de uma indeterminação – uma síntese homogênea a partir de uma matéria heterogênea –, senão agrava, aprofunda, multiplica e desdobra a indeterminação e o *erro*. A marafona diz: “El susto es en exclusivo una breve idea do que sea el pánico esto polvo en polvo en pó puesto que no exista y es como

---

13 Essa noção se aproxima do conceito de “informe” proposto por Georges Bataille (2018, p. 147).

si existisse, y quando se vá, es igual que no fuera jamás” (MP, 2005, p. 25), e, com isso, o significante «polvo» desdobra-se. Em espanhol, «polvo» significa pó, poeira; em português, «polvo» é um animal, um molusco e, também, par paronomástico da palavra «povo», que vertida ao espanhol se torna «pueblo». Um significante infla-se e dispara uma cadeia de diversos outros, tal qual um “povo” que dispara um jato de tinta ao mar. O que está em jogo no portuñarí de Wilson Bueno é um movimento de cesura constante, com a proliferação de elementos díspares a partir de um eixo paradigmático – agora inflado, pesado – ou sintagmático – em desdobramento e ruptura. A síntese, na condição de produtora de um sistema fechado, não comporta essa dimensão do excesso, essa proliferação de suplementos.

*Mar Paraguayo* inicia-se com uma pequena “notícia”, uma conotação para uma nota de início ou um convite a um notar/olhar, na qual são traçados aspectos da construção de sua poética:

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 suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra. [...] Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem (MP, 2005, p. 11)

A língua experimental com a qual a marafona narra sua vida, sua crônica, sua “canción marafa”, inscreve-se sob o imperativo do erro, posiciona-se “abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio” e lança-se em uma “vragem-vórtice” (MP, 1987, p. 25), na qual “as gramáticas asmáticas perdem o fôlego” (Brinks, 1989, p. 11). Através da errância dos significantes, os sentidos dispersam-se e não conseguem se fixar; a linguagem desloca-se em constante indefinição, passa do animal (“el vuelo del párraro”), ao microscópico (“lo cisco en la ventana”) e à tradição literária (“los derramados nerudas”) sem qualquer hierarquia.

As experimentações de Wilson Bueno com o portuñarí reaparecem<sup>14</sup> em seu póstumo *Novêlas marafas* (2018), editado, em 2018, por Roberto Echavarren, pela editora La Flauta Mágica.

Em primeiro lugar: *Novêlas*, com acento, e não “Novelas”, como aparece grafado na capa do livro. Basta olhar a página 37 da própria edição para conferir a grafia utilizada por

---

<sup>14</sup> Em *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000b), Wilson Bueno mescla, em alguns momentos, português e espanhol e, também, vale-se do uso de termos em guarani. Contudo, nesse texto, o trabalho com a linguagem parece desenhar-se de modo bastante distinto daquele dos textos escritos no que se propôs chamar, nesta dissertação, de “portuñarí marafo”.

Wilson Bueno no arquivo que permaneceu em seu computador depois de sua morte. Com uma leitura atenta dos trabalhos do autor, especialmente de *Mar Paraguayo*, fica evidente a importância dada aos acentos gráficos empregados como recursos poéticos em seus escritos<sup>15</sup>. *Novêlas*: entre a novela e o novelo (de lâ, de linha).

O livro comporta quatro narrativas, situadas em Eldorado del Paraná, uma cidade na fronteira entre Brasil e Paraguai, contadas, em portuñarí, por uma mesma figura: a marafona<sup>16</sup>. Cada uma dessas “novêlas” é antecedida por um curto poema em prosa, totalizando oito textos no livro: “Olor y espinhos – Che mandu’á”, “Mascate – Pi’tteguivé”, “Malabares – Ñmba’é che remimo’ã”, “Viejito, Viejita – Uye’î” são as narrativas; “En los disenhos del viento”, “Canción de humo y álcool”, “El diabo de média-noche” e “Paisagem enxadressada de estrellas”, os poemas em prosa.

Quatro desses textos constavam em publicações anteriores: “El diabo de média-noche” aparece em edição de setembro de 2005 da revista *Sibila*<sup>17</sup>; “Mascate”<sup>18</sup>, texto que incorpora também a língua árabe ao seu corpo experimental, foi publicado em 2014 pela Yiyi Jambo; já “En los disenhos del viento” e “Olor y espinhos – Che mandu’á” estão na edição de número 3 da revista *Canguru*, referente ao último trimestre de 2017<sup>19</sup>.

Dessa forma, o próprio percurso editorial de *Mar Paraguayo* e *Novêlas marafas* compreende um processo não totalizante, na medida em que textos e fragmentos foram antes publicados em outros meios – periódicos, revistas e edições cartoneras – e reunidos, tecidos, no formato de livro. Embora possuam pontos de unidade e fixidez, como o fato de serem escritos em portuñarí marafo e narrados por uma marafona, eles são claramente fragmentários – fato nada inédito nas narrativas contemporâneas –, o que impede a homogeneização em sua reunião, criando uma superfície textual irregular e clivada. Assim, Wilson Bueno, nesses livros, cose trapos textuais de uma marafona.

---

15 Sobre o uso desses acentos indicadores de variações de pronúncia em *Mar Paraguayo*, Jen Andermann afirma: “Aquí, en cambio, en el entre-lugar que construye la voz migrante de *Mar Paraguayo*, ‘al margen de la ley’, la pronunciación (el acento) se torna un acto de decisión, una cuestión potencialmente de vida o muerte, entre la ciudadanía y la extranjería. La voz migrante, podríamos decir, es aquella que deja de ser transcribible porque *habla por fuera de la ley en la lengua*: no porque ocupa un espacio de *ilegalidad* [...] sino porque el suyo es un espacio de indeterminación radical al cual, como a la figura agambeniana de la vida desnuda, la ley sólo se refiere en su propia suspensión” (Andermann, 2011, pp. 14-15. Grifos do original).

16 “Yo soy la embrutecida del Viejo, la marafona del balneario, la contadêra de histórias trôpegas” (NM, 2018, p. 39).

17 Cf. BUENO, Wilson. El diabo de média-noche. *Sibila*, pp. 63-64, set. 2005. Na publicação consta que naquele momento o título do livro seria *Cuentos marafos*.

18 Cf. BUENO, Wilson. *Mascate* – Pi’aitteguivé, 2014.

19 Cf. BUENO, Wilson. En los disenhos del viento. *Canguru*, p. 39, 2017; BUENO, Wilson. Olor y espinhos – Che mandu’á. *Canguru*, pp. 40-57, 2017.

## WILSON BUENO, TRAPEIRO E MASCATE DE LÍNGUAS

*“Adina começou a medir a vida das mulheres pelo peso dos restos de tecidos na costureira. Ela ia lá com frequência, ficava sentada e observava. Ela colava seu olho clínico teimoso em todas as clientes. Ela sabia qual mulher logo teria seu saco repleto de restos de tecidos, um saco apertado, tão pesado quanto a mulher. E que a mulher do abatedouro ainda precisaria de muitos vestidos até morrer”*

*Herta Müller, A raposa já era o caçador*

Em “Mascate – Pi’tteguivé”, uma das *Novêlas marafas*, somos apresentados, pela marafona que tece o relato, ao mascate Faissal Mohamed el-Rachid, um imigrante sírio que chega à cidade de Eldorado del Paraná carregando junto de si “su maletita comercial llena de bugigangas preciosas – de bracelete y anillos a metálicos batons de prata y lencitos de seda” (NM, 2018, p. 79). Em suas “mascateaciones”, além dessas quinquilharias, o mascate traz sua língua, o árabe, que passa a figurar no corpo do texto, e suas crenças, tal que as falas do homem acerca da doutrina do Alcorão se chocam com o imaginário da narradora.

A língua árabe emerge eventualmente em meio ao relato já heterogêneo – português, espanhol e guarani em pleno cruzamento –, por meio de palavras ou expressões que, muitas vezes, funcionam como desdobramento de outro significante, ou, então, como um processo informe de incessante diferenciação da linguagem. Por exemplo, em “Buhonero viajador este Rachid. Mûhara. Biah Mûhará. Ñemuhará” (NM, 2018, p. 94), o eixo paradigmático colapsa com o peso dos significantes das várias línguas, fazendo com que o primeiro, «buhonero» (camelô, mercador, do espanhol), se desdobre, deslizando pelo eixo sintagmático, em «mûhara», «ñemûhará»<sup>20</sup> (mascate, mercador, do guarani) e «biah» (mascate, mercador, do árabe). Nesse sentido, em vez de se relacionarem de maneira a formar um sintagma convencional, coeso e coerente, as línguas emergem na forma de fragmentos em choque, de excessos, de restos e de sobras.

---

20 Nesse trecho específico, o termo aparece grafado como «ñemuhará», sem o acento, contudo no elucidário elaborado por Wilson Bueno, ao fim do texto, a grafia aparece com acento, «ñemûhará». Muitos desses desencontros de acentuação dos termos guarani aparecem na edição publicada de *Novêlas marafas*. Anteriormente, destacamos como “equivocos” de acentuação são traço estilístico dos textos de portuñari do autor. Contudo, não parece ser o caso dessas divergências entre o corpo do texto e o elucidário, no que tange aos termos em guarani. Isso, porque, na maioria de suas ocorrências, o uso da acentuação como traço poético por Bueno faz-se em uma indecidibilidade entre as pronúncias e grafias do português e do espanhol. No caso dos termos em guarani, pode haver uma falta de revisão, já que, de todos os textos que integram o livro, apenas a publicação, na *Sibilia*, do poema em prosa “El diablo de média-noche” foi iniciativa do próprio autor.

O mascate traz sua língua fragmentada, partida, como uma quinquilharia, cujos sintagmas ou vocábulos são como peças soltas, trapos ou bugigangas que carrega em sua condição de expatriado, de desterrado, de estrangeiro. Ele não pode usar, na fronteira entre Brasil e Paraguai, o árabe em seu valor de uso, ou seja, como meio de comunicação com o outro. Sua língua materna encontra-se, assim, desprovida de sua função transparente, de seus sentidos convencionados, de seus significados e de seus referentes.

Em um texto publicado, pela primeira vez, em 1968, na revista *Communications*, Roland Barthes (2004) pensa aquilo que chama de *efeito de real* como uma empreitada da representação e do realismo contra a organização do signo. Segundo sua argumentação, tal efeito cria uma ilusão, porque desfaz a tripartição convencional do signo: o significado é afastado, à medida que o significante se aproxima do referente, em uma tentativa de unir um objeto à sua expressão. Nesse caso, o signo aponta para o externo, sua presença não é linguística, mas extralinguística, justifica-se em si mesmo e passa a ser escandaloso do ponto de vista da significação. O efeito de real constitui-se, portanto, como o recurso discursivo/literário ilusório que faz a palavra se aproximar da coisa, deixando de se apresentar como língua – arbitrária, criativa, procedimental –, para se apresentar como realidade. Assim, o signo atinge uma espécie de ultratransparência.

Essa ilusão referencial se aproxima da ideologia dominante da sociedade burguesa, que identifica a língua como um instrumento facilitador de relações, um mecanismo de comunicação no qual as palavras representam exatamente as coisas<sup>21</sup>. O signo que, desfeito de seu significado, conta com um par significante–referente se configura como “notação escandalosa”, já que não se apresenta como linguagem, processo, prática, significação, geração de sentido, senão como pura realidade. A palavra “realista”, conforme opera como elemento de equivalência em um jogo industrial e pragmático de cartas marcadas, não

---

21 O teórico marxista Terry Eagleton destaca esse cunho político da análise de Barthes sobre a literatura realista e sua relação com o conceito de ideologia: “O signo ‘saudável’, para Barthes, é aquele que chama a atenção para a sua própria arbitrariedade – aquele que não tenta fazer-se passar por ‘natural’, mas que, no momento mesmo de transmitir um significado, comunica também alguma coisa de sua própria condição relativa e artificial. Em sua obra inicial, o impulso que está por trás dessa convicção é político: o signo que se pretende natural, que se oferece como a única maneira concebível de ver o mundo, é por isso mesmo autoritário e ideológico. Uma das funções da ideologia é ‘naturalizar’ a realidade social, fazer com que ela pareça tão inocente e imutável quanto a própria natureza. A ideologia procura transformar a cultura em Natureza, e o signo ‘natural’ é uma de suas armas. A continência à bandeira, ou a aceitação de que a democracia ocidental representa o verdadeiro significado da palavra ‘liberdade’, tornam-se as mais óbvias e espontâneas reações do mundo. A ideologia, nesse sentido, é uma espécie de mitologia contemporânea, uma esfera que se purgou da ambiguidade e da possibilidade alternativa” (Eagleton, 2006, pp. 203-204).

evidência, pois, sua própria materialidade linguística, seu potencial de significação e significância.

Essas “notações escandalosas” não encerram longas e exaustivas descrições; trata-se, no entanto, de pequenos elementos. Por exemplo, o ponto de partida para o conhecido texto de Barthes é um barômetro em um trecho de *Um coração simples*, de Gustave Flaubert. Em sua leitura, um signo denuncia toda uma visão sobre a linguagem.

Se há algum potencial nesse barômetro de Flaubert, é o de desestabilizar a estrutura convencional do signo. Contudo, essa desestabilização, na tradição realista, se desdobra em uma visão acerca da linguagem dominante e introjetada, ideologicamente, no senso comum, que pode ser apresentada em equações como: palavra = coisa, expressão = objeto, significante = referente.

Ao final do texto, Barthes aponta, sem desenvolver no momento, para uma outra forma de proposição artística/literária que “se trata de esvaziar o signo e afastar infinitamente seu objeto” (Barthes, 2004, p. 190). Embora desenvolvimentos possíveis para essa afirmação apareçam em todo o conjunto de seus trabalhos, há um ensaio – mais exatamente notas de pesquisa – que parece muito pertinente para tal discussão: “O terceiro sentido” (Barthes, 1990, pp. 45-61), dedicado a pensar o cinema de Serguei Eisenstein. Nele, o autor expõe considerações sobre três níveis de sentido. O primeiro corresponde ao da informação, centrado na comunicação e na mensagem. O segundo, o nível do simbólico e da significação, é o sentido óbvio, no qual atuam diferentes tipos de simbolismo. Já o terceiro é o da significância – termo que toma emprestado de Julia Kristeva –, no qual o significante se desprende tanto do significado quanto do referente, tornando-se via de captação poética. A esse terceiro, dá-se o nome de sentido obtuso, aquele que se excede incessantemente, abrindo o campo do sentido infinitamente, ao ponto de ele mesmo se perder.

Esse sentido obtuso – presente em elementos aparentemente acessórios (sobrancelhas, narizes, detalhes das roupas) – dos planos de Eisenstein abala a estrutura do signo e desafia a estética da representação, do efeito de real. Ele parte o signo não só desfazendo o significado, mas também afastando qualquer referente. Apresenta-se como um significante livre, opaco e excessivo girando indefinidamente por textos, de modo a gerar sempre novas significâncias e potências de leitura. Desse modo, a linguagem deixa de funcionar como ferramenta de reprodução da realidade para se tornar uma geradora de potencialidades.

Quando o signo adentra o campo da significância e se faz obtuso, a língua torna-se um trapo opaco, uma vez que perde sua pressuposta – e questionável – função comunicacional e representacional. Isso não acontece, nos textos de Wilson Bueno, apenas com o árabe, pois, no choque entre português, espanhol e guarani, uma língua excede a outra, fazendo com que os significados e os referentes recuem.

Os relatos, os racontos, as *novêlas* da marafona nunca são transparentes, porque lidam sempre com um acúmulo de detritos, de trapos – mais do que substratos – linguísticos obtusos. Trama-se o texto como uma colcha de retalhos desproporcionalmente grande e informe, um “mosaico rendêro” (MP, 2005, p. 38). Os trapos multiplicam-se, chocam-se, repetem-se, desdobram-se:

el crochê de punto a punto se contorciendose: corola: ramificación de pêlo y línea: lento anunciandose la florinha más florita: más michí: ñandutimichí : casi invisible: milacro: simulacro: ñandu: espejo de Dios: ñandu: mil alguna vez solitária ñanduti: la aguja como un oscuro deseo de sangre y muerte: el viejo a cada segundo más viejo: el niño: como pueden ser tan verdes, hovi, mboihovi: los ojos del niño co su miriade de puntos verdes haciendo la pigmentación: hovi hovi hovi: mi desespero fue mayor que la noche ciciada del balneário de Guaratuba onde me oigo morir: la marafona: como una passagêra en este mar: la mar: paraná: panamá: ñanduti que se compone de una lançada caçando a otra lançada: el gesto siempre repetido de conducir la linha desde la línea de la meada que a nuestros pés se movimienta numa insatisfación de fio a suelta: (MP, 2005, pp. 35-36)

Essa passagem dá a ver, ainda, que tal acúmulo de fragmentos, em *Mar Paraguayo* e *Novêlas marafas*, não se faz apenas sob a perspectiva das línguas, expandindo-se para o tempo, as ações, os gestos, os corpos. A morte do velho com quem a marafona vivia choca-se com – e costura-se a – os olhos verdes («hovî») do rapaz com quem ela se relaciona amorosamente. Os olhos, por sua vez, desdobram-se em cobras e em processos de mudança de cor, sendo o guarani «mboihovi» simultaneamente referente ao substantivo «cobra verde» e aos verbos «esverdear» e «azular».

Nesse sentido, o próprio tempo apresenta-se como anacrônico e não linear, conforme diferentes temporalidades se chocam e se tocam. A narrativa varia seus movimentos e velocidades, ora avança – sempre tarde demais, já não mais –, ora recua – sempre muito cedo, ainda não –; ora acelera, ora desacelera. Um mesmo acontecimento, como a morte do velho, repete-se, emerge, submerge, retorna. Torna-se impossível saber se a marafona o matou ou não, porque a narrativa se enovela – “enoveló y narro” (MP, 2005, p. 42) – e todo acontecimento parece fazer-se simultaneamente já passado e ainda por vir: “Que el viejo, muerto, muerto se muera” (MP, 2005, p. 47).

Em perspectiva conceitual próxima, Flávia Bezerra Memória, ao ler o romance *Cristal* (1995)<sup>22</sup>, de Wilson Bueno, observa que

a prosa de Bueno se acumula em texturas, tantas e tão misturadas que quase somos capazes de cantar aquele vermelho “sangue pisado das merencórias canções” ou talvez até tropeçar em busca dos balões enquanto as formas do corpete invisível desviam a atenção para o grito ébrio e ameaçador de jogar Maria Adelaide no mar, qual fosse aquele nome um outro objeto que apenas sugere uma qualquer dimensão ou nem isso: indefinição que nos impele à apropriação, à vontade de conferir-lhe um lugar tão somente para perpetuar a série *ad infinitum*. (Memória, 2010, p. 41)<sup>23</sup>

Essa leitura atenta para os movimentos, em *Cristal*, de formação de uma coleção a partir do acúmulo de resíduos. Tais movimentos se realizam através dos desdobramentos das séries e das texturas. Isso torna perceptíveis as possibilidades que os resíduos carregam, apontando para aquilo que foram, para aquilo que poderiam ser ou, ainda, para aquilo que podem ser – mesmo o que *a priori* se mostra como apagado, destruído, pode, uma vez mais, sobreviver. Há, desse modo, uma proposição ética, uma vez que a proliferação da série evidencia a “importância do olhar que as coisas nos exigem” (Memória, 2010, p. 42), i. e., faz com que atentemos para os afetos que esses fragmentos, em sua insistente sobrevivência, lançam sobre nossos corpos, para o olhar que, em troca, as coisas nos lançam.

- 
- 22 O romance acompanha a perspectiva de uma velha que percorre sua própria casa como se transitasse entre temporalidades, passando dos álbuns de fotografia para a janela que, por conta de seu vidro, deforma e multiplica as imagens provenientes da rua – daí a figura do cristal.
- 23 Esse trecho se desenvolve a partir da seguinte passagem de *Cristal*: “Não mais os hinos, as litanias, os gerúndios, as aleluias. Maria Adelaide. Vestiria esses vestidos de color ruge e iria, entre batons e artigos de toucador, pelas ruas iria e pela cidade, dançar no dancing a dança do ventre, espanhola, e mal desse uma lua no céu, tomar um copo duplo de campari ou conhaque com soda-limonada, e sopraria a fumaça de um cigarro, na ponta da piteira, entre drapeados botões, dourado e prata, vermelhos, escuros vermelhos como o sangue pisado das merencórias canções. Pâmala Parker. O longo coleante vestido negro. Seria assim como Pâmela Parker, a comprida piteira, dublando Barbara Streisand. Do palco, o cenário de estrelas papel-alumínio contra o fundo azul de prata a cintilação dos candelabros-de-ouro machê e os pingentes de cristal pendendo dos telhados, chuva de vidro e cal. Pâmala Parker. No decote do negro vestido, um diadema da safira mais jóia e mais esmeralda e a concentrada luz dos topázios e miríade de braceletes e gargantilhas, diamante preso à coleira, chuva de rubi ao palco estrelado. Pâmala Parker! Senhoras e senhores, com vocês, a mais famosa artista de Bocaiúva do Sul, recém-chegada de vitoriosa turnê por Cuiabá, Marília e Assunção, a melhor, a melhor e mais autêntica expressão internacional de nosso cast – Pâ – ma – la Par-ker! E entraria o palco em salto-alto, sob holofotes, e diria uma canção em inglês, oh is mai love suite rarte. Um filho que fosse crescendo como a uma angústia, a angústia de não ser mulher, uma mulher como ela, a Velha, só de vingança e perfídia e espesso ódio, por este homem que seria o pai e que dizia, bêbado pelas ruas de Bocaiúva, fosse fêmea a jogaria ao mar. Onde o mar de Bocaiúva? Maria Adelaide. De crepes e rendas, bordados e madreperolas os vestidos carmesins flutuando pelas águas de um pensamento, o vôo de borboletas grandes, e tomando o céu das ruas e o cuspidor piso das bodegas empoeiradas, voassem, panos deflagrados voassem, bando aéreo de pássaro escarlate. E todos sairiam às janelas e aos pátios, olhar, mira que vejam, as tramas, as trapas, os tecidos. De um corpete que não se vê, ver a forma ausente de dois seios contidos. Correriam as crianças como corresse atrás de balões, aos ganidos, aos ruídos, aos enleios, as crianças correndo, arfantes correndo e olhando para o céu” (Bueno, 1995, pp. 25-26).

Figura 1 – Detalhe de trabalho de Bispo de Rosário na 30ª Bienal de Arte de São Paulo



Fonte: Vinicius Santos Rocha (2012)

Logo, não é por acaso que, em seu texto, *Memória conjuga* o livro de Wilson Bueno aos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário (Figura 1), com sua poética intimamente relacionada à história da Colônia Juliano Moreira e de seus internos. Essa história se faz à margem da vida e mobiliza corpos rejeitados pela sociedade, disfuncionais e desajustados. Em uma dinâmica social pautada na racionalidade dos fins e voltada para a produção, os objetos desprovidos de suas funções tornam-se detritos, restos, excessos, descartes, materiais obtusos. Uma recombinação desses trapos possibilita a visualização de uma outra ética do objeto, de uma outra forma de dispor as coisas diante de nossos corpos no mundo. Bispo do Rosário dispõe, a nosso olhar, as potências que habitam por debaixo de toda ruína<sup>24</sup>, bem como as demandas de outras relações com esses fragmentos que sobrevivem à catástrofe do esquecimento e da exclusão.

Uma visão acerca dos fragmentos e dos vestígios que os considera pontos de alta-tensão histórica aparece em uma análise realizada por Eugeni D'ors de algumas telas de Goya, em texto publicado na edição de 15 de abril de 1928 da revista *Blanco y Negro*. Ao comparar

---

24 “Bispo lia Walter Benjamin nas entrelinhas” (*Memória*, 2010, p. 44).

os trabalhos do artista com uma *olla podrida* – prato popular tradicional da Espanha que consiste em um cozido que comporta toda sorte de ingredientes entre carnes e legumes, como presunto, couve, cenoura, feijão, alface e chouriço –, D’ors afirma:

Sim, as obras de Goya são, tectonicamente, uma ruína. Porém são uma ruína *saborosa*. O mesmo fracionamento, a mesma bagunça, a mesma incoerência íntima das intenções, parece dar a cada elemento, a cada fragmento, a cada *fatia* da matéria pictórica, o máximo de sua intensidade, o máximo de sua qualidade voluptuosa (D’ors, 1928, p. 34. Grifos do original)<sup>25</sup>

Cada trabalho de Goya se apresenta, nesse sentido, como uma reunião de trapos, vestígios, rastros encontrados sob as ruínas da história. O artista, então, consegue imaginar, criar um jogo saboroso para esses fragmentos – fazendo-os vibrar, saltar e girar graciosamente na sua máxima intensidade. Wilson Bueno, em uma resenha do livro *A mão do amo*, de Tomás Eloy Martínez, descreve os painéis de Goya como dotados de volteios estilísticos “sob contínuos ‘disparates’, de fundo e de forma” (Bueno, 2008b, s. p.), ou seja, suas telas existem sob uma contínua desconformidade de seus fragmentos e uma constante heterogeneidade de suas partes. Desse modo, Goya realizou com as fatias pictóricas algo semelhante ao que Bispo do Rosário realizou com os objetos descartados, e Wilson Bueno, com as línguas excessivas. Os três, cada um à sua maneira, conseguiram fazer o menor fragmento vibrar intensamente e desdobrar-se demonstrando que, se a ruína é uma dimensão inevitável da história, ela pode, ao menos, vir a ser saborosa.

Em seu *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015), o historiador da arte Georges Didi-Huberman propõe uma perspectiva anacrônica da história da arte – que opera entre a profecia, a memória e a montagem<sup>26</sup> – calcada em noções caras a seu

---

25 Tradução nossa. No original: “Sí, las obras de Goya son, tectónicamente, una ruina. Pero son una ruina *sabrosa*. El mismo fraccionamiento, la misma mescolanza, la misma incoherencia íntima de las intenciones, parece dar a cada elemento, a cada fragmento, a cada *tropezón* de materia pictórica, el máximo de su intensidad, el máximo de su calidad voluptuosa”. Sobre o termo «tropezón»: há uma ambiguidade em jogo que se perde na tradução, uma vez que pode significar tanto «tropeção» quanto uma pequena fatia de algum alimento – geralmente presunto – a ser utilizada em sopas e cozidos.

26 “A história da arte – a disciplina – é, portanto, uma história das profecias da arte: uma história dos acontecimentos, mas também uma *história de seus a posteriori [après-coups]*. Como cada época realiza somente as profecias das quais é capaz – assim como cada obra faz de seu ‘espaço sombrio do futuro’ um campo de possibilidades sempre ‘sujeito às transformações’ –, deduz-se que *a história da arte está sempre por recomeçar*. Cada novo sintoma nos reconduz à origem. Cada nova legibilidade das sobrevivências, cada nova emergência do longo passado recoloca tudo em jogo e dá a impressão de que, até aquele momento, ‘a história da arte não existia’. É a partir da situação atual – do presente dialético – que o passado o mais longínquo deve ser analisado por seus efeitos de autodeciframento ‘profético’. É significativo que Aby Warburg tenha considerado os pensadores da história, para ele decisivos – Bruckhardt e Nietzsche –, não

pensamento – como a importância da memória para a tarefa do historiador, o presente dialético, as sobrevivências e a conceituação da imagem como a interseção entre conhecimento e sintoma<sup>27</sup> – com base na leitura de, sobretudo, três autores: Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein.

Nesse livro, o autor pensa Benjamin em uma chave ambivalente entre o arqueólogo e o trapeiro, uma vez que o modelo de historiografia benjaminiano opera no eixo duplo de uma arqueologia material e uma arqueologia psíquica<sup>28</sup>. Assim, o trabalho historiográfico consiste em ler nos vestígios, nos restos, nos rastros da história, sem hierarquizá-los, “o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, [...] o ritmo dos recalamentos e dos retornos do recalado, das latências e das crises” (Didi-Huberman, 2015, p. 117). O trapeiro vê no objeto mais pretensamente irrelevante uma sobrevivência que se mostra como possibilidade de remontar a história, de produzir em seu núcleo estabelecido alguma hesitação, de vingar-se da estabilidade:

[Benjamin] reivindica a “tentativa de fixar a imagem da história nas cristalizações as mais modestas da existência, em seus dejetos, por assim dizer [...]”. Significa reivindicar-se colecionador (*Sammler*) de todas as coisas e, mais precisamente, colecionador de trapos (*Lumpensammler*) do mundo. Este seria, portanto, o historiador, segundo Benjamin: um trapeiro. Mas também uma criança que, como bem se sabe, utiliza qualquer dejetos para constituir uma nova coleção. Para um historiador decididamente *materialista* como Walter Benjamin, o resto oferece não apenas o suporte sintomal do saber não consciente [*I'insu*] – verdade de um tempo recalado da história –, mas também o próprio lugar e a textura do “teor material das coisas” (*Sachgehalt*), do “trabalho sobre as coisas” (Didi-Huberman, 2015, p. 119. Grifo do original)

O trapeiro percebe na materialidade do que resta, na partícula mais minúscula, no trapo mais encardido lançado ao meio-fio, na palavra mais desprovida de sentido imediato, a possibilidade de formar uma constelação. Wilson Bueno, Bispo do Rosário, Goya e Walter

---

como simples eruditos, não como espíritos de sistema, pensadores do ‘tipo profeta’ (*Sehertypus*). [...] Como Warburg, que se definia ele mesmo ‘psico-historicista’, Benjamin compreendeu que não havia história possível sem teoria do ‘inconsciente do tempo’: as sobrevivências exigem do historiador algo como uma interpretação dos sonhos. Compreende-se, então, que é necessário alargar, abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória” (Didi-Huberman, 2015, pp. 109-110. Grifos do original).

27 Em *A imagem queima*, Didi-Huberman expõe essa noção de forma direta: “Uma das grandes forças da imagem é a de se constituir ao mesmo tempo como *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos)” (Didi-Huberman, 2018, p. 46. Grifos do original).

28 Didi-Huberman preocupa-se em marcar que uma arqueologia psíquica, antes de tudo, não é psicologizante nem solipsista: “não quer dizer que ela [arqueologia psíquica] é, no sentido corrente do termo, ‘psicológica’. Seu campo de interrogação poderia ser qualificado de *antropológico* (como mostra o interesse de Benjamin pelas sobrevivências modernas do ‘demoníaco’ ou do mito), até mesmo de *político* (como mostra Benjamin ao apresentar sua ‘história a contrapelo’ como uma história dos ‘vencidos’, esses sobreviventes da opressão)” (Didi-Huberman, 2015, p. 122. Grifos do original).

Benjamin são trapeiros<sup>29</sup> porque trabalham, com os rastros, sobre a textura material do mundo, sobre a materialidade das línguas, dos objetos, das imagens e da história. Mas não só, para além de apenas *expor* as potencialidades dos detritos, eles *dispõem-nas*, uma vez que operam com esses fragmentos ativamente, jogam, combinam, colecionam, serializam, desdobram.

Como observa Didi-Huberman, essa disposição ativa diante das ruínas desperta no trapeiro um devir-criança, já que seu trabalho vai da capacidade de colecionar os restos da história encontrados – como uma criança que coleciona qualquer coisa – até o poder de jogar com esses rastros – como uma criança que joga com qualquer coisa –, produzindo um pensamento:

Parece-me que Benjamin pode ser comparado a Kafka: tudo o que ele nos conta aparece, primeiramente, como um desespero sem saída. Mas, se concordarmos em olhar melhor do modo como ele conta, descobriremos um aspecto literalmente *jovial* nessa escrita e nesse pensamento. Aquele que quebra o rosário, aquele que ‘rompe o contínuo da história’, apoia-se, do início ao fim de sua obra, sobre a energia infantil de alguém que fez, contudo, da história, logo, do passado, o objeto e o elemento de todo seu trabalho. Aquilo que Peter Szondi designou, apropriadamente, ao falar de Benjamin, de “esperança no passado” poderia também ser reconhecido como um jogo – perturbador – com a memória. Um jogo: ou seja, uma *sequência rítmica de movimentos, de saltos*, como os deslocamentos das peças de um xadrez ou como a dança da criança que brinca de amarelinha. Ora, nesse jogo, é verdadeiro conhecimento que se constrói (Didi-Huberman, 2015, p. 113. Grifos do original)

É justamente sob o imperativo do *jogo* que a marafona insere seu relato, em *Mar Paraguayo*, descrevendo-o como um “juego-de-jugar”:

como un juego-de-jugar: pimpirrotá, piribela floral, loculho sierva, cincinati, abrolhos, carmencinda, madressilva, pirilampos, antanas bástistas, casamarilla, locos complutos, boludo lorgo, lcalheseda, amarelinhas, esconde-atrás, noclins ereiras, marcha adelante, los cantantes jugos de rueda, teresinas-de-jesus, las teresinas, entraçada gaucha, guapa glauchas, catatécicos, constreros, filíciquis, rosaes, oscuro misterio de fábula original, las tranças, las troupas, helicáreos rans, duncans, vitrinas, duendes, vagaus, pilvos conscentes, broquíldes silfos, lunfens de lérias, lunfens vivaces, como un juego-de-jugar: el viejo contemplativo pero su duro mundo generalíssimo, la fuerza mortal, si, para ecludada estar-se en el poder del muslo ô en la sangre vomitada por las metralhas, senderos, lugos ribondis, la cara en pan, la cara en pano, la cara en pane, los ojos mortales detrás de los lenços guerrijêros, nenfas de lufas, então foi lo que no se podría mais, esto relato, sus

---

29 Tal genealogia de trapeiros pode incluir ainda muitos outros nomes. Uma interessante contribuição nesse sentido está nas pesquisas de Raffaella Andréa Fernandez sobre Carolina Maria de Jesus. Em sua tese de doutorado, *Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus* (2015), propõe-se a existência de um devir-trapeiro nas literaturas da autora, baseado em um trabalho com resíduos discursivos.

lendas interiores, sus grados de rama, sus lenteles dárquicos, su ternura irremediable, dios, prados, adélias, su andado de vômito, esto relato solo quer y desea sê-lo uno juego-de-jugar: como los dioses en el princípio, en el tupã-karai, antes del des-príncipe de todo, los dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera, esto mundo achy: como un juego-de-jugar: ñe'ê (MP, 2005, pp. 28-29)

Um *juego-de-jugar* que se configura como um jogo com a coleção, com a série, com o acúmulo de trapos e com a memória. A dinâmica que os significantes assumem no relato que se pretende jogo da marafona já se anunciava desde as primeiras publicações de fragmentos de *Mar Paraguayo* no *Nicolau*: “voragem-vórtice” (MP, 1987, p. 25), “vértice textual onde as gramáticas asmáticas perdem o fôlego e ganham o vórtice da *escritura*” (Brinks, 1989, p. 11. Grifo do original), “No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem” (MP, 2005, p. 11) e, também “oguera-jera”, do guarani, o constante desdobrar-se do próprio desdobramento. *Mar Paraguayo*: mar tortuoso de detritos linguísticos arrastados por um rodadoiro que proporciona séries imprevistas e choques constantes.

A série anterior começa com uma sequência de três significantes obtusos, que vibram em sua materialidade, ao mesmo tempo que afastam qualquer sentido bem delimitado: «pimpirrotá», «piribela floral», «loculho». Esses termos começam a se desdobrar em outros, que variam entre elementos heterogêneos, como animais, jogos e brincadeiras infantis, corpo e gestos do velho, cenas de guerra, divindades guaranis e mais palavras inventadas, até chegar à ñe'ê, a palavra-alma, palavra-habitante da ontologia guarani<sup>30</sup>. Entre as duas primeiras palavras dessa série há uma aliteração do fonema consonantal /p/, recuperada em «pirilampos» que, por sua vez, forma par paranomásico com «piribela». Tal recurso ressurgiu com novos fonemas em «locos complutos», «boludo lorgo», «lacialheseda», «amarelinhas», em «gaucha», «guapa», «glaucas», em «pan», «pano», «pane» e em «lunfens de lérias», «lunfens vivaces».

Aliterações, assonâncias e paronomásia são recursos muito utilizados por Wilson Bueno em seus escritos, para citar, por cima, algumas ocorrências: “No chafariz do palácio são como grafias vivas e bailarinas, uns *assépticos*, uns *céticos*, uns *cínicos*, uns *cisnes*” (Bueno, 1997b, p. 9. Grifos nossos), em *Manual de zoofilia* (1991); “Em mim apenas o leve estremecimento de que as pedras pudessem ruir e, com elas, a simbiose de Mó e Burro que Lino, o Llano, exhibia feito um trunfo, o movimento e seu *eixo*, *êxitos*, *êxtases*” (Bueno, 2005a, p. 54. Grifos nossos), em *Cachorros do céu* (2005a); “os cajados de onde cobras, cospem víbices, ronchas, purulentas línguas, as víboras lambem a chaga e a crosta, sarcomas,

---

30 Cf. “Des/elucidário”, nesta dissertação.

o que de sarna ou sol” (Bueno, 1995, pp. 65-66)<sup>31</sup>, em *Cristal*; “desde longe já se *ouve*, e com os olhos, bem despertos, pelos barrancos *fulvos*, a gente *entrevê*, a *vinte* e cinco léguas de Ribeirão do Pinhal, *atravessando* de balsa o murmurante Piquiri, nosso *cavalo* e *cavaleiro*, já sob o terceiro céu dessa história ao *vento*” (Bueno, 2000b, pp. 28-29. Grifos nossos), em *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000b). Contudo, não basta assinalar essa preferência por um recurso ou um procedimento, faz-se necessário pensar nos resultados estéticos dessa escolha estilística.

Em sua tese de doutorado, Lucius Provase (2016, p. 68), analisando um fragmento de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, calcado no amplo uso de paronomásias, pontua: “Parece haver a defesa do múltiplo e da transformação do sentido pelo som. Uma paronomásia não é só uma paronomásia; ela pode ser o deslizamento de superfícies fônicas”. Nos exemplos apresentados dos textos de Wilson Bueno, um elemento sonoro desprovido de significado desliza da superfície de uma palavra à outra, ou seja, o sintagma desdobra-se a partir de uma partícula sonora insignificante, obtusa. O trapeiro faz com que uma cadeia de significantes transborde a partir de um trapo sonoro, de um ruído. Desse modo, a aventura da matéria sonora trespassa as narrações e as descrições transformando seus sentidos e alterando suas direções.

Os trapos linguísticos são, por conseguinte, elementos obtusos, como definidos por Barthes, isto é, significantes que se desprendem de significados e referentes, seja por perderem sua transparência no *choque* entre os diferentes idiomas, seja por se constituírem como partículas sonoras desarticuladas. Wilson Bueno move esses detritos jogando com eles, torna-se um trapeiro das línguas, um mascate que recolhe as mais diversas quinquilharias para redistribuí-las em sua maleta, em seu carrinho, em sua mesinha, em seu texto e, depois, as desloca pelo mundo.

Assim sendo, em seu mascatear, Wilson Bueno aproxima-se de seu personagem Faissal Mohamed el-Rachid, mas não apenas. A heterogeneidade das matérias que desloca pelo corpo do texto, bem como as construções poéticas e narrativas que faz imaginativamente com estas, remonta à figura de Xixi Piriá, personagem do romance *Vila dos Confins* (1974 [1956]), de Mário Palmério. A narrativa acompanha as primeiras eleições municipais da Vila dos Confins, um espaço do Sertão esquecido, desaparecido dos mapas – “Esqueceram-no as geografias, esqueceram-no os governos” (Palmério, 1974[1956], p. 18). Há uma ferrenha disputa pelo

---

31 Nesse caso se entrelaçam as aliterações do /k/, do /l/ e do /s/.

cargo de prefeito e pela maioria das vagas na Câmara dos Vereadores, entre João Soares, da União Cívica, e o coronel Chico Belo, do Partido Liberal.

Nesse cenário cheio de vícios, compras de voto, assassinatos, coações e fraudes, Xixi Piriá não é isento de qualquer envolvimento nessas práticas, visto que é aliado dos candidatos da União Cívica. Porém, ele surge como uma figura subterrânea, um mercador nômade que transita pelos cenários da narrativa e traz notícias de lugares distantes, desaparecendo e reaparecendo periodicamente. Carrega sempre sua mala com objetos variados, o seu “cheiroso tem-de-tudo” (Palmério, 1974[1956], p. 21). Por sempre viajar sozinho, Xixi Piriá anda imaginando histórias e brincando com sua sombra, para afastar o cansaço e o tédio:

Quem viaja sozinho e a pé por essas largas estradas boiadeiras cultiva distrações. O chão é muito, dilatadas são as horas. O andarilho inventa modas para poder matar o tempo e a distância: bota a cabeça a funcionar, imaginativa, e assim consegue vencer a cansaça e a sem-graceza da perna.

Xixi Piriá tinha lá também as suas manias: a predileta era brincar com a própria sombra, vigiar o espicha-encolhe provocado pelo sol a subir e a descer. Divertido a gente se ver crescendo, crescendo, até acabar num caboclão apaideguado, dono de toda a largura e comprideza da estrada! (Palmério, 1974 [1956], p. 19)

Assim como Xixi Piriá, Wilson Bueno reúne uma série de objetos díspares, trapos linguísticos, signos e sintagmas provenientes de diferentes idiomas. Com sua maleta repleta de frações obtusas das línguas, o mascate/trapeiro inicia sua viagem pela escrita, sempre imprevisível e subterrâneo, colocando a cabeça para funcionar, imaginando, “inventando modas”.

O processo de produção de sentido que ocorre entre o significante e o significado – que pode ser tanto comunicacional quanto óbvio – é denominado *significação*, ao passo que o processo constante de relação dos significantes entre si, afastando infinitamente o significado – no sentido obtuso – é designado *significância*. Em seu ensaio *O prazer do texto*, Barthes define a significância como “o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*” (Barthes, 1977, p. 79. Grifo do original). Tal acepção nos permite pensar a significância na qualidade de uma operação do sentido pela qual a língua, dotada de um devir erótico, simultaneamente, abre espaço para o corpo e faz-se como corpo.

Barthes destaca como o escritor se ausenta do sistema de trocas da economia vigente, perde seu valor, torna-se excesso, parte maldita, e mergulha “no não-lucro, o *mushotoku zen*, sem desejo de ganhar nada, exceto a fruição perversa das palavras” (Barthes, 1977, p. 48), em suma, busca o devir erótico do texto, a dimensão da significância. Em seguida, completa,

entre parênteses: “mas a fruição não é nunca um ganho: nada a separa do *satori*, da perda” (Barthes, 1977, p. 48).

Em *O Império dos Signos*, livro escrito a partir de suas visitas ao Japão, Barthes explora mais detalhadamente tal relação entre a significância e o conceito zen do *satori*:

O autor jamais, em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o iluminou com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura. Essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável. A escritura é, em suma e à sua maneira, um *satori*: o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um vazio de fala. E é também um vazio de fala que constitui a escritura; é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a violência (Barthes, 2007, p. 10)

O *satori* como posição de escritura consiste em um ponto de rompimento na linguagem que faz os sentidos, os significados e os referentes recuarem, abrindo um vazio de fala – essa é sua dimensão de *perda*. Esse momento de abertura permite a emergência do corpo, ao mesmo tempo que libera os significantes para se permutarem e se constituírem, também, como um corpo. Trata-se, portanto, de um processo em que os sentidos se ausentam e a superfície da língua vibra intensamente em sua dimensão erótica.

A palavra, para Barthes, torna-se erótica justamente através de suas desarticulações pelo excesso na cadeia dos significantes – a exceção e a repetição –, quando transborda<sup>32</sup> a si mesma, fazendo o texto abandonar seu próprio limite:

a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou ao contrário se for inesperada, succulenta por sua novidade (em certos textos, há palavras que *brilham*, são aparições distrativas, incongruentes [...]). Nos dois casos, é a mesma física de fruição, o sulco, a inscrição, a síncope: o que é cavado, batido ou o que explode, detona (Barthes, 1977, pp. 56-57. Grifo do original)

O portuñarí marafo de Wilson Bueno consegue criar uma zona de intersecção entre essas duas dinâmicas excessivas de devir erótico da língua. Por meio do choque entre diferentes sistemas, referentes a cada um dos idiomas utilizados ao longo dos textos, uma

---

32 Obviamente, esse transbordamento é imanente, de um significante em direção a um outro, ou de um significante em direção a um corpo, não se fazendo, pois, de modo transcendente, atingindo significados distantes ou suprassensíveis.

palavra pode emergir, simultaneamente, tanto como repetição quanto como incongruência, ruptura no sintagma.

No momento em que o bordar do ñandutí se entrelaça à relação erótica – suspensa entre o imaginário *voyeur* e a realização – da marafona com seu amante jovem, à morte do velho, à escrita, à voz e aos animais, forma-se uma série tão heterogênea que toda repetição é, ao mesmo tempo, uma ruptura, porque interrompe a constante diversificação do sintagma:

soy su araña: álgebra: pronta jibóia: toda me enlambe su língua destra: todo lo unto de cuspo y baba: humores: suores: los miasmas: espasmos: la siesta me pone abrasado el útero profundo: el niño: súbita ñandu: puede que ponga su língua a lenta y me percorra: de los pies al cielo en luto donde vislumbro los rumores de la tempestade lunar: lábio premindo lábio: araña y grêlo: la dança de su boca: ñandu: el arpón de la aguja avança sobre la linha en trezada línea: antes del nudo los caprichos de la meada: ñandurenimbó: fuerzo su cabeça contra mi boca: borro-lhe batón: el borrador: borrar la linha: la siesta: mi grito: nunca olvidar el gemido que tuvo el niño antes de que todo y tudo se transformasse: telaraña, neblina y nuvem en los rumores de la tempestade lunar: de uno solo gemido mortal: sueño hecho la rubra capitulación de uno ente que solo puede verlo: a el que imponente marcha: dirección del mar: su gusto de concha y sal: teço y teço y teço telaraña ñanduti: renda: rendados: rendêra imaginación fabril: higuêra hora: iguana: ñandurenimbó: en la siesta: hoy en estos martes sufocados: miércoles medrados: après-midi: el fauno: tuvo a el niño a dentadas y mordidas: yo lo tuvo em mi ventre entrañado: ñandu: telaraña: ñanduti: solo el no lo sabe: y sigue en el mar su gusto y sêmen: ni el sexo há de tampar estos traçados: evaporable véu: ñanduti: transparência y luces: ñandu: ñandurenimbó: (MP, 2005, pp. 39-40)

Quando as palavras «ñandu» (aranha, do guarani), «ñandurenimbó», «ñanduti»<sup>33</sup>, «araña» e «telaraña» se repetem ao longo desse trecho, elas rompem a cadeia que executa um movimento de deriva dos significantes. A imagem que poderia descrever esse movimento em que repetição é ruptura e ruptura é repetição seria, novamente, a do vórtice ou da espiral. O texto em devir erótico converte-se em uma “voragem-vórtice” dos signos. As próprias rendas bordadas do ñandutí (Figura 2) descrevem, também, movimentos circulares e espiralados, assim como as teias de algumas espécies de aranha. Ou, ainda, faz-se possível pensar em um vórtice denso de linhas e fios: o *novelo*.

*Mar Paraguayo* e *Novêlas marafas* são textos escritos na vertigem dos detritos que se excedem no contato entre as línguas. Em seus fluxos de significância, abrem espaço para o corpo, mas também tocam o corpo e fazem-se corpo, ou, mais precisamente, entrelaçam-se ao corpo, compondo um outro capaz de novos desejos e afetos. Esse corpo não se limita ao orgânico, senão aponta para uma tentativa radical de reinventá-lo e de sobreviver a ele, de excedê-lo, de transbordá-lo. O poeta francês Christian Prigent caracteriza esse corpo da arte e

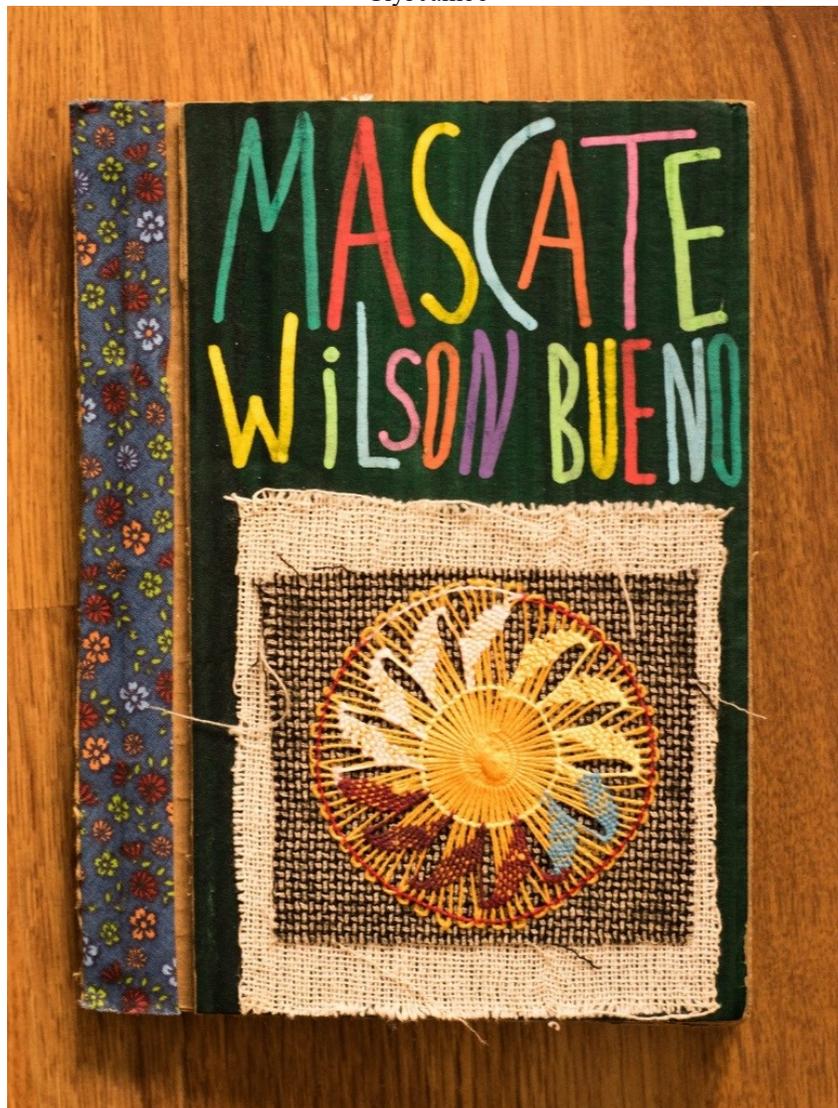
---

33 Tanto «ñandurenimbó» quanto «ñanduti» podem ser traduzidas como “teia de aranha”, mas somente «ñanduti» se refere ao bordado.

da literatura como *impossível* – que paradoxalmente não cessa de se tentar possível, exigindo um *esforço*:

Na experiência artística, *corpo* designa de um lado o sonho de escapar ao simbólico (porque nos obstinamos a curto-circuitar nele a distância em que o simbólico coloca o mundo para nós); mas *corpo* designa também o que se sedimenta no nó retórico: densidade abstrata, estrangeiridade à naturalidade do mundo. O que a experiência artística chama de *corpo* é a interface entre “nós” e “mundo”, isto é, o que nos separa dele ao mesmo tempo que nos liga a ele. E a arte – que vem do real do corpo (do vazio onde vibra o desejo de expressão) e que visa o corpo do real (reconciliar-se com as coisas, reencontrar “a pura energia”) – a arte é tentativa paradoxal de pôr em forma uma experiência do informe (do corpo *impossível*) (Prigent, 2017, p. 44. Grifos do original)

Figura 2 – Capa composta de bordado *ñanduti* da edição de *Mascate* (2014), de Wilson Bueno, publicada pela Yiyi Jambo



Fonte: Mascate, 2014.

Wilson Bueno, com seu procedimento trapeiro, tece, borda, costura, escreve e inscreve o corpo *impossível* de uma marafona, uma boneca de trapos, ou melhor, de uma “muñeca de trapo, trepadora” (MP, 2005, p. 56), a “embrutecida del Viejo, la marafona del balneario, la contadêra de histórias trôpegas” (NM, 2018, p. 39), à medida que tece sua voz. Essa boneca diz: “Soy mi propia construcción [...] yo nasço a cada rato del rato del rato” (MP, 2005, p. 27), porque ela se molda, existe e reexiste, com esforço, a cada momento, em sua voz, em suas narrativas, em seus relatos, em seus lamentos, em suma, em suas canções marafas<sup>34</sup>, ou melhor, suas *canciones marafas*, para, em uma heterografia à moda de Glauber Rocha, grafar dentro de uma confluência heterogênea de idiomas, exibindo-a no seio do significante.

---

34 Uma das expressões preferidas da Marafona. Ela classifica seu texto constantemente como “canción marafa”, desde a “notícia” (MP, 2005, p. 11), chegando a caracterizar, também, a sua vida a partir dessa perspectiva: “La vida – causticante y feroz. Unos días, tango; otros, puro bolero-canción” (MP, 2005, p. 26). Heloísa Buarque de Hollanda (1992, s. p.) também adotou o termo para se referir a *Mar Paraguayo* no texto de orelha da edição brasileira.

## ETIMOLOGIA TRAPEIRA

*“Vereis que, pouco a pouco, as letras vão rolar do próprio nome”*  
*Maria Gabriela Llansol, Um beijo dado mais tarde*

Tradicionalmente, em algumas regiões portuguesas – sobretudo na freguesia de Monsanto – e brasileiras – especialmente em alguns pontos do Rio Grande do Sul –, uma marafona é uma boneca de trapos, sem olhos, orelhas e boca (Figura 3). No dia de um casamento, essas bonecas são colocadas debaixo da cama do casal como um símbolo do desejo por fertilidade, por isso é essencial que suas representações mostrem não poder ouvir, ver e, principalmente, contar o que se passa nessa primeira noite. Ela faz-se presente sem perturbar a privacidade. Em algumas localidades, também são consideradas amuletos para proteção contra trovões e tempestades ou para garantia da segurança do gado.

Figura 3 – Marafonas produzidas pela artesã Maria Helena Pinheiro, em Monsanto, Portugal



Fonte: Leonardo Negrão/GI, 2020.

Tal acepção do termo está presente em dicionários da língua portuguesa – a palavra não se encontra em materiais de estudo de língua espanhola, nem de línguas guarani. O *Houaiss* aponta como um dos significados da palavra: “boneca sem rosto, constituída de uma cruz de madeira recoberta de pano” (Marafona..., 2001). O *Aurélio*, por sua vez, indica: “boneca de trapos” (Marafona..., 1999). O *Grande dicionário da língua portuguesa: histórico e geográfico*, da Editora Lisa – Livros Irradiantes, aponta na mesma direção, destacando essa acepção como lusitana: “Boneca de trapos” (Marafona..., 1972). Já o *Grande dicionário da língua portuguesa*, de Antônio Morais Silva, apresenta como uma de suas definições: “Boneca de pano, de trapos; mona” (Marafona..., 1948).

Contudo, os sentidos mais frequentemente apontados para o substantivo «marafona», em trabalhos de lexicografia e etimologia, estão atrelados a uma visão pejorativa sobre a prostituição ou a uma visão misógina com relação a mulheres cujo estilo de vida foge às convenções conservadoras da sociedade. O *Houaiss* (Marafona..., 2001), o *Aurélio* (Marafona..., 1999), o *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*, de Silveira Bueno (Marafona..., 1963), e o *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa* (Marafona..., 1986) condensam essas visões em um único vocábulo: «meretriz». O *Grande dicionário da língua portuguesa: histórico e geográfico* complementa com os termos: “mulher ordinária, prostituta” (Marafona..., 1972). Já o *Grande dicionário da língua portuguesa* (Marafona..., 1948), de Antônio Morais Silva, utiliza, além de todos os termos supracitados, o adjetivo “reles” em sua definição de marafona. O Frei João de Sousa, em seu *Vestígios da lingua arabica em Portugal...*, varia em relação a essas pesquisas do século XX e apresenta a definição “Mulher enganadora, infiel a alguém” (Marafona..., 1830).

A definição do Fr. João de Sousa varia por se tratar de uma tradução da expressão árabe «*mara-haina*», possível origem do substantivo, traduzindo «*mara*» por «mulher» e «*haina*» por «enganadora». Essa raiz etimológica é reiterada pelo *Grande dicionário da língua portuguesa: histórico e geográfico* (Marafona..., 1972). Já o *Aurélio* (Marafona..., 1999) e o *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa* (Marafona..., 1986) apontam essa origem como provável. O *Houaiss* (Marafona..., 2001), embora utilize o trabalho do Fr. João de Sousa como referência, caracteriza-a como duvidosa. O *Grande dicionário da língua portuguesa*, de Antônio Morais Silva, não remete à língua árabe, assinalando apenas: “etimologia obscura” (Marafona..., 1948).

A principal divergência a propósito da etimologia da palavra aparece na pesquisa de Silveira Bueno. Em seu *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*

(Marafona..., 1963), ele propõe que «marafona» corresponderia a uma derivação por sufixação – aumentativo «ona» – do substantivo «marafa», este sim originado do árabe:

Marafa: s. f. Pessoa indesejável moralmente, coisa-atoa, meretriz, canalha. Parece-nos porvir do árabe *marfuz*, com suarabácti *marafuz* de que se fez *marafa* para concordar com o gênero feminino da pessoa a quem se dá tal título. O adj. árabe significa repellido, expulso, afastado, com o qual não se quer manter relações sociais. (Marafa..., 1963. Grifo do original)

Em *Novêlas marafas* e *Mar Paraguayo*, os relatos da marafona perpassam suas memórias e vivências como prostituta. Tanto sua história às margens da sociedade, convivendo com toda sorte de figuras infames, quanto sua intensa vida sexual – com amantes que vão do velho ao moço, em Guaratuba, passando pelo senhor Montalbán, o mascate El-Rachid e o coronel Hidalgo Flores, em Eldorado del Paraná – provavelmente seriam suficientes para Antônio Morais Silva enquadrá-la nas categorias de “mulher ordinária, reles; meretriz, prostituta”. Nesse sentido, em certos momentos, essa condição aparece simultaneamente como seu grande fardo e sua grande virtude, especialmente nas narrativas presentes em *Novêlas marafas*, nas quais a posição de prostituta envelhecida lhe garante um *status* de experiência e sabedoria em relação ao sexo e ao erotismo:

Saudade? Yo la sinto de tudo, yo la marafona, la desgarrada de Dios, la putana carnicêra mas todavía capaz, [...] capaz de guardar de um hombre su gran caceta dentro da boca y esperar que el sêmen ondêe de la lengua a la garganta, aítikî, con su olor a sabón de los banheiros aguados a kibôa de los putero de Eldorado del Paraná. (NM, 2018, pp. 44-45)

Contudo, ânsias enciclopedistas ou etimológicas empenhadas em estipular uma origem unívoca são incompatíveis com uma leitura das canções marafas que procure percebê-las como objetos moventes, pensantes e capazes de produzir ativamente proposições poéticas, estéticas e éticas. Ao autointitular-se marafona, a enunciativa desses textos não se atrela a uma das acepções apresentadas anteriormente. Em vez disso, insere-se no meio desse amontoado de trapos semânticos e os movimentam. Lembremos de sua autodefinição polivalente: “muñeca de trapo, trepadora” (MP, 2005, p. 56). A própria elucidação dos termos cria ambiguidade, basta atentarmos para o fato de que «boneca» é uma gíria para prostituta, usada principalmente para aquelas que são mulheres trans.

Para a marafona del Balneário, seu nome não se origina em «*mara-haina*» nem em «*marfuz*», senão flutua entre os dois vocábulos árabes, assim como ela transita entre

diferentes idiomas – incluindo o árabe, na novela “Mascate – Pi’tteguivé” (Mascate, 2014; NM, 2018). Ela é enganadora, porque, como demonstraremos ao longo deste trabalho, procura ludibriar o leitor constantemente pela teia de seus relatos. No entanto, também vive expulsa e afastada, em exílio constante do interior do Paraguai até o litoral sul do Brasil, desprovida de uma língua que lhe marque uma nacionalidade.

Em “Mascate”, retoma-se, em certa medida, a pesquisa de Fr. João de Sousa. Isso, porque El-Rachid passa a tratar a marafona por “*mara*”. Porém, esse choque entre «marafona» e «mara» não reforça a origem etimológica, em vez disso a subverte, visto que a marafona é marafona antes de ser mara, não o contrário. Assim, dá-se um nó nessa etimologia: a marafona del Balneário é *mara-haina* antes de ser *mara*, portanto, é uma mulher enganadora antes de ser uma mulher. Para além disso, ela atrela intimamente o “passar-se por mulher” ao “ser mulher”, tornando indistinguíveis as duas condições.

Esse movimento é tão intenso que, como não poderia deixar de ser nas canções marafas, desarticula a língua, ou ao menos o seu regime realista, porque, em vez de apontar para o referente em uma relação fidedigna e inequívoca, o signo passa-se por ele, em uma pantomima burlesca e confusa, causando mal-entendidos: “Mara – el Rachid me dijo y casi pensê que me errava de nombre, pero no, solo quería dizer que mara, de Súrya a Istambul, *es una palabra qui se passa por mujer*” (NM, 2018, p. 84. Grifo nosso).

Em algumas localidades portuguesas, o nome das bonecas de trapo sofre uma transformação fonética e ortográfica, tal que se torna «matrafona». No município de Torres Vedras, essa variante designa uma das personagens mais notáveis em suas populares festividades de carnaval. As matrafonas são homens fantasiados de mulher de maneira exagerada e espalhafatosa, chamando atenção para sua própria artificialidade. De modo semelhante, a marafona del Balneário veste-se e maquia-se de maneira tão excessiva que perde de vista seu rosto:

En el cuarto con el viejo – que ya no enxerga más – torno a borrar-me todo el rostro com el rouge y el batón. Quedo-me horas passadas frente a el espelho, borrando-me, tintando-me, de brincos y balangandãs, laráfia peruca, la boca ecandalosa, enquanto hesito ô no comprar perfume nuevo pois ninguna certeza me garante que el olfato del viejo tenga decrecido. Las águas, los cheios, las colônias paraguayas, casi todas, el viejo cheirava y quanto más así lo hacia, más promiscuo y devotado a el sexo, el sexo del viejo, viejo si, más non tan viejo como hoy, sin hoy sin, que ya no sea más possível. Contento-me, así, con el desodorante coty y el viejo sigue dormindo, de boca abierta a los ronos por los nasales, olvidado de todo o que sea esto acá inundado de esponjas, bases, colores, carmines. La máscara de la marafona, esto rostro que veo en el espelho, es una cara así cerca de los quadros cubistas ô de los radicales abstrato – la viva mancha de una face que se mira e ya no se comprende.

Se el niño me visse deste modo e feito, correria esbaforido como se acabasse topar uno pânico espantallo. (MP, 2005, p. 33)

A ma(t)rafona del Balneário coloca em xeque as possibilidades de figuratividade de seu próprio corpo, na medida em que se enfeita para desfazer sua imagem. Com bijuterias, peruca e maquiagem, ela elabora uma configuração corporal em que qualquer identidade de si se dissolve em um amontoado de cores artificialmente dispostas, como um quadro cubista ou abstrato. Na cena descrita, ela evidencia não estar interessada em satisfazer o velho, visto que este é cego e não pode vê-la. Isso se confirma quando ignora a própria preferência do homem pelos aromas e decide usar apenas um desodorante. A marafona parece vestir sua máscara de matrafona justamente para esquecer de sua própria imagem, para não se reconhecer, para se fazer incompreensível e para se tornar diferente de si mesma.

Ao narrar seus primeiros contatos com o mascate El-Rachid, as imagens de uma posição de ma(t)rafona ressurgem. Ela assinala como, na ocasião, o sírio escandalizou-se com o “rouge marafo” de sua cara maquiada, com suas mãos – masculinas demais, talvez – e seus trejeitos afetados:

Antes de todo, su cerrado ar en sério. Al principio nada quizo de mim, ecandalizado, por cierto, com mis manos y ademanos, com el carmin de mis lábios y lo rouge marafo de mi cara, los sobracenhos riscados en lápiz – dos perfectas cimitarras. De todo, lo que más me gusta – se pudiera gustar-me alguna cosa em mi – san los sobracenhos hecho dos lunas menguantes. Yasiopotá. (NM, 2018, pp. 80-81)

Ramón Gómez de la Serna escreve para a edição número 13, de fevereiro de 1922, da revista *Buen Humor* um texto dedicado às *destrozonas*, figuras, no momento de sua escrita, típicas do carnaval madrileno, fantasiadas com máscaras e trajes de trapos:

La destrozona es la gran arbitrariedad del Carnaval, su risa desbocada, su aborto. Frente al lujo y la pretensión de las lujosas máscaras que pasan, orgullosas de vanidad más que de humorismo, las destrozonas oponen la verdad del Carnaval, su disparate, su espartismo.

[...]

Todos los pingos ocultos, todos los viejos trapajos – tan llenos de humor – se dedican a la jovial algazarra del sacudimiento, en medio de la calle y de la luz. Es el gran día para las faldas viejas y corambrosas, y para las pobres colchas que viven en cuartos sin ventilación y sin luz, poseyendo una alegría que es lo único que consuela las pobres enfermedades y los desgraciados sueños de los que tienen que arrojarse seriamente en ellas, después de un terrible día de trabajo.

¿Cómo no ven las madres de las destrozonas que sus hijos las ridiculizan, las ponen en solfa, tienen el gusto de imitar *su estilo*? Como su padre no tiene verdadero

carácter, imitan a la madre y la ponen el cetro de la escoba y el *pay-pay* del soplillo. (Serna, 1922, p. 9. Grifo do original)

Essas destrozonas descritas por Gómez de la Serna constituem uma imagem que funciona como uma dobra entre as bonecas de pano e as matrafonas carnavalescas: figuras femininas travestidas com os trajes e o corpo compostos de trapos. A marafona del Balneário aparece como uma destrozona, na medida em que percorre o mundo, coberta de trapos, falando por trapos, simulando sua vida, sua imagem e seu corpo, enquanto diverte com suas canções marafas, suas “lorôtas bufas, sueños, fantasmagorías, assessinios, olores y pociones, osssessivas [sic] noches de humo y alcoôl” (NM, 2018, p. 74).

Se a marafona é uma figura carnavalesca, burlesca, nômade e instável como seu nome, o que poderia ser dito, então, a propósito do adjetivo «marafon/marafa» que ela constantemente emprega?

Conforme apontamos, Silveira Bueno (Marafa..., 1963), em seu *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*, sugere que «marafona» corresponde ao aumentativo de «marafa». Contudo, para o *Aurélio*, essa relação é invertida, com «marafa» correspondendo a uma regressão de «marafona» e significando “Vida desregrada, licenciosa, libertina” (Marafa[1]..., 1999). Tal acepção é compartilhada pelo *Grande dicionário da língua portuguesa: histórico e geográfico* (Marafa..., 1972) e pelo *Houaiss* (Marafa[2]..., 2001)<sup>35</sup>, embora nenhum dos dois aponte para uma relação de derivação regressiva com o substantivo «marafona». O *Houaiss* considera, ainda, a existência de um vínculo de sinonímia entre os dois vocábulos.

Porém, o termo «marafa»<sup>36</sup> carrega traços de outras linhagens. O *Houaiss* (Marafa[1]..., 2001) indica uma relação com o vocábulo «malafa», para o qual apresenta as seguintes definições:

aguardente de cana pura ou misturada com ervas, servida ao público e/ou aos encantados nos rituais nos candomblés de caboclo, [também] tomada pelos exus etc.  
2. [informal] Aguardente em geral; cachaça. [Etimologia. Forma dialetal] brasileira de *maluvo*; segundo Cacciatore, [provavelmente] cruzado com o [plural quimbundo] *malafu*. [sinônimos/variações] malafo, malavo, marafa, marafo; ver também. Sinonímia de *cachaça*. (Malafa..., 2001. Grifos do original)

Tal relação entre «marafa» e «malafa» também é evidenciada, entre os dicionários de língua portuguesa, no *Aurélio* (Marafa[2]..., 1999). Este indica que «malafa» remonta a uma

35 No *Houaiss*, o termo também é apresentado como regionalismo do Rio de Janeiro.

36 Assim como no caso de «marafona», o termo «marafa» não figura nas páginas de materiais de estudo de língua espanhola nem de variantes da língua guarani.

língua banta – como o quimbundo – e designa, “no candomblé de caboclo e em cultos por ele influenciados, [uma] bebida alcoólica que se serve aos assistentes e Exus tomam” (Malafa..., 1999). O *Grande dicionário da língua portuguesa: histórico e geográfico* é mais restrito nesse sentido apenas apontando o vocábulo «marafó» como um gíria brasileira para “aguardente, cachaça” (Marafó..., 1972).

Já a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, de Nei Lopes, caracteriza «marafa» como uma variante de «marafó», que, por sua vez é uma variante de «malavo», significando, especialmente em terreiros de umbanda cariocas, cachaça (Marafa..., 2004; Marafó..., 2004). Essa pesquisa define, ainda, «malafa» de maneira aproximada ao *Aurélio* e ao *Houaiss*: “bebida alcoólica distribuída aos assistentes nos candomblés-de-caboclo” (Malafa..., 2004).

Nessas definições, «marafa», «marafó», «malavo» e «malafa» são apresentados como substantivos. Isso fica evidente nos exemplos fornecidos pelo *Aurélio*: “ser da marafa; viver na marafa” (Marafa[1]..., 1999), nos quais o substantivo é tomado como sinônimo de “vida libertina” ou “vida desregrada”. Porém, para a marafona, «marafó/marafa» não é substantivo, e sim um adjetivo, o que se evidencia em ocorrências como: “Derruimentos de la vida, mi vida marafa e marobêra”; “Es um silêncio masticado por los perros baldios, vida cachorra de mis noches marafas” (NM, 2018, pp. 74, 83); “E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa” (MP, 2005, p. 11).

Desse modo, há um movimento semântico prismático nos usos desse adjetivo pela marafona del Balneário. Por um lado, este surge como uma derivação de «marafona» em seus sentidos mobilizados nas canções marafas, isto é, entre a prostituta e a boneca de trapos, o exílio e o burlesco, o fingimento e a artificialidade, ser mulher e passar-se por mulher. Por outro lado, há traços que remetem aos significados encontrados nos estudos antropológicos, etimológicos e lexicográficos, seja pelas definições da marafona de suas próprias narrativas – suas novêlas marafas – como “histórias trôpegas” (NM, 2018, p. 39), seja pela multiplicidade ontológica produzida pelo contato com a língua e a cosmologia guarani<sup>37</sup>.

O substantivo «marafona», em suas diversas potencialidades semânticas, restringe-se a uma certa tipologia de entes antropomórficos, mesmo quando esse antropomorfismo se encontra subvertido, como no caso das bonecas de trapo. Essa limitação não acontece com a

---

37 Lembremos que o candomblé de caboclo se caracteriza pela incorporação de inúmeros espíritos de cosmologias ameríndias ao culto dos Orixás.

forma adjetiva «marafo/marafa», uma vez que esta pode ser predicativo de uma série diversa de entes. Isso fica evidente na medida em que as canções marafas podem ser tão marafas quanto as novêlas, as noches e a vida. Assim sendo, «marafo/marafa» aponta para um modo singular de existência agenciado pela marafona. Não se trata, pois, de definir o que é ou não é marafo, mas de refletir sobre o que se passa com um determinado ente ao vir a ser marafo, ao devir marafo.

Pensemos primeiro em duas construções fundamentais para este trabalho: novêlas marafas e canções marafas. Os textos inclusos nessas categorias são amontoados de trapos linguísticos enovelados, repletos de recortes heterogêneos em que os tempos e os espaços se confundem, assim como os afetos, os desejos e os corpos. Nesse caso, «marafa» circunscreve uma forma singular de produção literária que faz do jogo com os detritos seu imperativo. Não são textos marafos apenas por serem escritos pela marafona, mas também por funcionarem em uma dinâmica que remete constantemente aos seus modos de existência como boneca de pano, prostituta exilada, matrafona e destrozona. Por conseguinte, é possível, ainda, apontar que o portuñarí marafo utilizado nessas novêlas e canções é próprio da marafona, possui certos níveis de artificialidade explícita e não necessariamente condiz com as variantes encontradas empiricamente nas fronteiras nacionais.

Em diversos momentos, a adjetivação surge para caracterizar o corpo da marafona, em uma perspectiva fragmentada ou retalhada: “mis uñas marafas tan pantera” (MP, 2005, p. 50); “Pura fantasia de mi cabeza marafa” (NM, 2018, p. 57); “En neste momento turbinado y turbilhonado [mi corazón] es apenas um corazón latindo às ecâncaras, descarado y lacrimoso, mi marafo corazón pidiendo a los derruimientos del día ni que sea un miligrama de ternura, atención ô lo que sea el amor” (NM, 2018, p. 104). Cada trapo de seu corpo adquire uma vibração ou intensidade própria, um sabor particular – retomando o termo de Eugeni D’ors (1928) –, de modo que não parece haver um organismo os ordenando. Suas unhas marafas não são *de pantera*, e sim são *tão pantera*, como se estas, independentemente do restante do corpo, seguissem seus próprios graus de devir-animal. Com o coração, acontece movimento semelhante: ele late como um cão e, por meio da prosopopeia, suplica “descarado y lacrimoso”. A cabeça surge de modo ambivalente como metonímia de um pensamento ébrio ou enganador – produtor de fantasias – e como parte constituinte desse corpo retalhado, a

cabeça solta da boneca exilada. Um corpo marafo não forma totalidades, senão um conjunto de trapos cosidos<sup>38</sup>.

Outra potente formulação poética mobilizada pela marafona surge quando rememora sua infância no “fundo del fondo del fondo de mi país marafo” (NM, 2018, p. 152). A referência a esse país marafo sugere uma determinada nacionalidade, que, contudo, não corresponde a um Estado determinado, como Brasil ou Paraguai. Trata-se de uma nacionalidade marafa que não se estabelece por critérios civis ou jurídicos. Em vez disso, constrói-se por meio de sua relação afetiva e erótica com determinados espaços geográficos, “caminos calcinados [...] aquellas paragens” (NM, 2018, p. 152).

Nesse sentido, a marafona assemelha-se a outro personagem de Wilson Bueno: o tio Roseno – que a cada momento se mostra diferente de si mesmo, ao ser mencionado com variados nomes, como Roseéno, Ros, Roseveno, Roselno, Rosano, Rosenuñez e Rosenií’irû –, de *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000b), o qual vive percorrendo constantemente as fronteiras entre Brasil e Paraguai. Por conta dessa vida em trânsito e errância, o tio *Rosemundo* possui origens múltiplas, por mais que seu local de nascimento seja identificável:

Muita gente até hoje pergunta onde é que nasceu o tio se sabedor destrincha e arenga paraguaya e cioso cavalga dentro o guarani feito fosse a sua pátria, e temos que Rosemundo como que nasceu em todos os lugares — foi menino marceneiro pelo itararé afora, atravessador de balsa nos remansos do Piquiri, guia de cego em Marília, amansador de cavalo xucro ao sopé de Amambaí e, desde rapaz, o mais falado capador de galo do San del Guairá, a fama correndo além de Pedro Juan Caballero, sendo de berço, contudo, nativo do Pinhal e tendo a margem paranaense do Paranapanema na palma da mão igual a última morada. (Bueno, 2000b, pp. 47-48)

Na novêla “Viejito, Viejita – Uye’i”, a marafona narra a história fantástica de um casal que recebe visitas dos fantasmas de seus filhos mortos. O espaço em que a narrativa se desenvolve é designado pela marafona como “el largo país de la frontêra” (NM, 2018, p. 186), isto é, um país que é todo fronteira e, portanto, é impróprio, indefinido, tal qual a origem do tio Roseno. Através das referências encontradas nas canções marafas, poderíamos traçar um

---

38 Corpos marafos podem ser observados em alguns projetos de hiperficção de Shelley Jackson. Em *Patchwork girl* (1995), narra-se a crônica de uma versão feminina do monstro de *Frankenstein*, de Mary Shelley. Dispostas em forma de hipertexto na tela do computador, as partes do corpo dessa *patchwork girl* narram duplamente a sua própria história e a história da mulher a quem cada membro pertenceu em vida. Já em *my body — a Wunderkammer* (1997), o hipertexto desdobra-se sobre o corpo de uma narradora cujos membros carregam afetos específicos e próprios, sem, contudo, formar um todo encerrado e organizado, dispondo, no lugar, um feixe de relações entre as partes.

mapa imaginário desse grande país marafo, que desafia o espaço físico através de afetos e desejos: Amambaí, Assunción, Cuiabá, Campo Grande, Eldorado del Paraná, Dorados, Pontaporã, Balneário de Guaratuba, Aquidauana, Porto Soledade e, até mesmo, os States, nos quais sonha em viver, em suas fantasias<sup>39</sup>.

Gilles Deleuze, em um curto ensaio intitulado “O que as crianças dizem”, destaca a necessidade de pensar as relações dos deslocamentos espaciais e geográficos com a atividade psíquica, assinalando que “a libido não tem metamorfoses, mas trajetórias histórico-mundiais [... e] o inconsciente já não lida com pessoas e objetos, mas com trajetos e devires” (Deleuze, 2011, pp. 85, 86). Suas proposições baseiam-se em mapas extensos – relacionados aos trajetos espaciais – e mapas intensos – relacionados aos afetos, aos desejos e aos devires –, cuja sobreposição produz uma sorte de atividade cartográfica do inconsciente constituinte da “imagem do corpo, imagem sempre remanejável ou transformável em função das constelações afetivas que a determinam” (Deleuze, 2011, p. 87). Para o filósofo, a arte consegue agenciar esses diferentes mapas, cruzando trajetos e devires e tornando “sensível sua presença mútua” (Deleuze, 2011, p. 90).

Seguindo por esse percurso de pensamento, torna-se possível pensar que o mapa traçado pela marafona de seu país marafo atravessa o mapa de seu corpo marafo. Os retalhos de seus trajetos costuram-se ao seu corpo esfarrapado, assim como ocorre com o tio Rosemundo, cujo nome incorpora uma geo-grafia. Vir a ser marafo compreende adquirir o potencial de relacionar-se ativamente com fragmentos de outros corpos, espaços, seres, tempos, afetando-os e sendo afetado por eles.

---

39 “Sueño con dulces moradas, aristocráticos perros de la raza dálmata corriendo por las pradarias de una gran mansión en los States, miragens, caminos a descubierto del delirio. Por que, por que no puede alguien llegar a la felicidad por estas sendas in technicolor?” (MP, 2005, pp. 42-43).

## DES/ELUCIDÁRIO

“A murta tem razões que o mármore desconhece”  
Eduardo Viveiros de Castro, *A inconstância da alma selvagem*

Depois de sua nota de início, a marafona começa sua canção em *Mar Paraguayo* com “Ñe’ê”<sup>40</sup> e prossegue abrindo um novo parágrafo: “Yo soy la marafona del balneário” (MP, 1992, p. 15). Essa anúncio particular e fragmentária se dota de alta tensão, por meio do confronto entre a palavra guarani que abre o texto e o sintagma que a segue. Isso provoca uma espiral, um turbilhão, correspondente a um desdobrar de leituras que, se, por um lado, se iteram umas às outras, por outro, se adensam e ganham complexidade.

O elucidário ao fim de *Mar Paraguayo*, bem como os das *Novêlas marafas*, associa o termo “ñe’ê” à palavra falada, à voz, ao discurso, à narração, ao início de uma elocução. Lembremos que uma marafona é – mesmo que não só – uma boneca de trapos sem rosto, portanto sem órgãos sensoriais, incapaz de ouvir, ver ou falar. Nesse caso, o guarani abala o portunhol (como junção entre espanhol e português, as línguas nacionais), porque ele abre o espaço para a voz anteriormente silenciada. Somente com a construção de uma outra língua, estrangeira e marafa, a marafona pode falar sobre o que vivenciou ou sobre o que fabulou.

Todavia, para os povos guarani, “ñe’ê” faz parte, ainda, de seu léxico sagrado e religioso, não se limitando à definição fornecida por Bueno a partir de seus dicionários da variante urbana paraguaia. O etnólogo León Cadogan, em sua tradução e análise do *Ayvu Rapyta*, conjunto de cantos sagrados dos Mbyá-Guarani, aponta alguns desdobramentos dessa palavra – grafada em sua transcrição do canto como «ñe’eng» e traduzida para o espanhol como «palabra-alma», embora em suas definições também aponte a grafia possível de «ñ’ê»:

---

40 A grafia dessa palavra varia de acordo com as edições de *Mar Paraguayo*. Na edição brasileira (Iluminuras, 1992) e na edição mexicana (bonobos, 2006) aparece grafada como «ñe’ê»; já na argentina (tsé-tsé, 2005), varia entre «ñe’e» e «ñe’ê». Em *Novêlas Marafas*, em contrapartida, usa-se «ñe’ê». O poeta Cristino Bogado (KuruPicho, 2006) em postagem na qual tenta apontar intercorrências no guarani da marafona/de Wilson Bueno insiste na forma «ñe’ê» como correta. Porém, como o guarani possui inúmeros dialetos e variantes, distribuídos por diversas regiões da América do Sul e por quatro grupos – Kayowa, Chiripa/Nhandeva, Mbyá, Chiriguano (Litaiff, 2018) –, não existe uma norma fixada para a grafia dessa palavra, que constantemente varia de autor para autor, conforme verificaremos ainda nesta seção. No fim, optou-se por adotar a forma «ñe’ê» ao longo deste trabalho, uma vez que ela predomina nas edições mais consultadas, aqui, dos livros de Wilson Bueno.

em guarani comum *ñ'é* significa linguagem humana, aplicando-se também ao cantar das aves, chirriar de alguns insetos, etc. Em mbyá aplica-se ao ruído de insetos, aves e animais; [...]. Tem outro significado, não obstante, v. g., a de “porção divina da alma” ou “palavra-alma” [...]. *Ñe'eng* é o espírito que enviam os deuses para que se encarne na criatura próxima a seu nascimento [...]. Tanto os animais quanto as plantas têm alma: *ñe'eng* (Cadogan, 1959, p. 25)<sup>41</sup>

Mesmo partindo dos estudos de Cadogan, o antropólogo francês Pierre Clastres opta por referenciar-se à “*ñe'ë*”<sup>42</sup> como “palavra-habitante” em vez de “palavra-alma”. Sobre tal conceito, escreve:

Parcela da *avyu*, esse termo [*ñe'ë*] significa palavra, mas também, em nossa linguagem, alma, espírito. *Ñe'ë* é o que constitui um humano como pessoa, o que, saído dos deuses, vem habitar o corpo destinado a ser sua moradia. No termo do encadeamento genealógico encontramos: o indivíduo, determinado enquanto tal por *ñe'ë*, princípio de individualização que fixa ao mesmo tempo a pertença da pessoa à comunidade dos que são reunidos pela *avyu* (Clastres, 1990, p. 31)

*Avyu* corresponde à linguagem humana em sua dimensão comum, i. e., a língua enquanto elemento da comunidade. Já a *ñe'ë* se constitui como o “tom” de cada palavra em sua manifestação individual, segundo Kaka Werá Jecupé (1998, p. 13). Entre *avyu* e *ñe'ë*, há uma fronteira que, em um duplo movimento, une e separa as duas. Uma vez que a primeira se relaciona à comunidade e a segunda, ao indivíduo, pode-se afirmar que sua relação fronteira também rege a relação entre indivíduo e comunidade, entre corpo e mundo. A cosmologia guarani, dessa forma, aponta para o caráter *contíguo e descontínuo* do par *avyu-ñe'ë*, no qual uma, simultaneamente, participa e se diferencia da outra.

Essa possibilidade de a palavra fazer o corpo fica muito evidente em um episódio de uma das versões, recolhida por Cadogan, do Mito dos Irmãos<sup>43</sup>, no qual o irmão mais novo, Lua ou Jacy, é devorado pelo espírito maléfico Charia e pela companheira deste. Diante disso, o irmão mais velho, Sol ou Kuaray, vê-se impelido a ressuscitá-lo: “Tendo recolhido os ossos, levou-os e recompôs o corpo do caçula. Fez com que uma palavra viesse habitá-lo e, com o caldo do milho, fez-lhe um cérebro” (Clastres, 1990, p. 69). Em direção semelhante à

41 Tradução nossa. No original: “en guarani común *ñ'é* significa lenguaje humano, aplicándose también al cantar de las aves, chirriar de algunos insectos, etc. En mbyá aplicase al ruido de insectos, aves y animales; [...] Tiene otro significado, sin embargo, v. g., la de ‘porción divina del alma’ o ‘palabra-alma’ [...]. *Ñe'eng* es el espíritu que envían los dioses para que se encarne en la criatura próxima a nacer. Tanto los animales como los árboles tiene alma: *ñe'eng*”.

42 Grafia adotada, ao menos na edição brasileira, em *A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani* (1990).

43 Importantes narrativas míticas que abordam as “aventuras vividas pelos irmãos Kuaray e Jacy, durante a criação de Yvy Pya'u, a Terra Nova, como missão requerida por seu pai” (Litaiff, 2018, p. 53). Trata-se de parte relevante do imaginário de vários povos Guarani. Aldo Litaiff destaca: “durante quase 30 anos de pesquisa entre quase todas as comunidades guarani do litoral brasileiro, registrei várias versões do ‘Ciclo dos Irmãos’, constatando que realmente este foi o mito mais evocado entre os Guarani. Entretanto, grande parte dos indivíduos dessas comunidades conhecem apenas alguns fragmentos do mito” (Litaiff, 2018, p. 52).

proposta por esse episódio da narrativa mítica, Hélène Clastres (1978), em *Terra sem Mal*, observa, pertinentemente, como na cosmologia guarani a palavra está diretamente relacionada à sustentação do corpo, à sua possibilidade de viver no mundo:

Ñe'ë (= palavra, voz, eloquência) significa também alma: ao mesmo tempo o que anima e o que, no homem, é divino e imorredouro. Duas significações que o mito acautela-se em não separar, pois esclarece que Nhamandu *ergueu-se* e concebeu a linguagem. A palavra, a alma, é justamente o que mantém de pé, ereto, como está manifesto na ideia de que a palavra circula no esqueleto. A ligação entre palavra, ser animado e verticalidade também é visível em várias expressões em cuja composição entre o radical *e* (= dizer) [sic]. Assim é que os espíritos invocados pelo xamã, quando tenta restituir a vida a um moribundo, são chamados de *eepya*: os que restituem o dizer (Clastres, 1978, p. 88. Grifo do original)

Ñe'ë é uma condição de existência, porque, somente a partir de seu habitar, um corpo vem a ser um corpo-no-mundo. Por essa razão, não representa uma exclusividade humana, senão pode ser propriedade de tudo que possui um corpo<sup>44</sup>. Assim, surge uma dimensão de imanência na ontologia guarani, já que um corpo só se constitui enquanto tal conforme é habitado por uma palavra-alma. Esta, por sua vez, só se diferencia da *avyu* no momento que passa a habitar um corpo<sup>45</sup>. O indivíduo, aqui, não se configura em uma hierarquia ou em uma separação entre alma e corpo, mas em uma bipolaridade entre essas duas instâncias. A existência, nessa perspectiva, faz-se na fronteira entre a palavra e o corpo.

Por conseguinte, quando a marafona diz “Ñe'ë”, ao princípio de *Mar Paraguayo*, ela anuncia simultaneamente a emergência de sua voz, o início de sua elocução, de seu tom diferencial – a sua partilha-separação da *avyu* – e a formação do seu corpo, possível somente a partir da palavra. Portanto, o idioma guarani não só abre a possibilidade de a marafona ter uma voz, como também, por essa via, permite que ela exista, visto que sua existência se faz *na* linguagem e *pela* linguagem.

Diego E. D. Portillo (2018) é um dos poucos pesquisadores das literaturas de Wilson Bueno a debruçar-se sobre a cosmologia e a ontologia guarani para compor sua leitura de *Mar Paraguayo*, valendo-se de alguns estudos etnográficos – sobretudo os mencionados trabalhos de León Cadogan, Pierre Clastres e Hélène Clastres. Porém, se, por um lado, o autor

---

44 Isso é assinalado por Cadogan (1959, p. 25). Hélène Clastres (1978, p. 94) aponta que há espíritos de outra natureza que podem possuir um corpo. Isso acontece, por exemplo, na *tupicha*, a transformação em jaguar, quando a ñe'ë se perde e o corpo é possuído pelo espírito da carne crua.

45 Tanto é que, depois da morte do corpo, a alma do defunto deixa de ser ñe'ë, passando a ser designada como *angue* (Cadogan, 1959, p. 25).

considera que os termos guarani vibram para além do elucidário disponibilizado ao fim do livro, por outro, sua leitura acaba por cair em uma armadilha, ao ler a mitologia guarani em consonância à judaico-cristã.

Embora sua leitura advogue uma noção de equivocidade provocada por um “embate entre fundamentos da cosmovisão guarani e de conceitos da constituição de mundo ocidental” (Portillo, 2018, p. 96), sua postura teórica e crítica caminha na direção contrária. São muitos os momentos de sua dissertação de mestrado nos quais traça equivalências entre a cosmologia guarani e o imaginário religioso judaico-cristão. Ele equivale o estado de *aguyje* – ponto de perfeição espiritual pelo qual um indivíduo está preparado para começar seu ingresso de corpo e alma na *Yvy Mara Ey*<sup>46</sup> (a Terra sem Mal) – com o Paraíso originário<sup>47</sup>; lê a relação da palavra-alma com a linguagem como correspondente à queda do Paraíso<sup>48</sup>; designa a Terra sem Mal como “morada celestial” (Portillo, 2018, p. 111), sem se atentar para a carga da expressão<sup>49</sup>; refere-se a *añaretã* como “mundo dos mortos” (Portillo, 2018, p. 116), por o equivaler ao inferno cristão – contudo “*añaretã*” se traduz como a aldeia dos *aña*, espíritos malignos, ancestrais dos jaguares<sup>50</sup> e inimigos míticos dos guarani (Litaiff, 2018, pp. 45-46, 62, 81), não diretamente relacionados aos mortos. Em lugar de deixar a ontologia guarani atravessar radicalmente o pensamento ocidental, promovendo tensões e abalos, Portillo termina por pintá-lo com cores cristãs. Ainda em seu movimento de equivalências, a seguinte afirmação categórica surge:

Curiosamente, após os primeiros guaranis habitarem a terra – segundo a crença deles –, os cantos míticos registram o início de um grande ciclo de migrações em busca da localização geográfica dessa Terra [sem Mal] perfeita que fora perdida por uma intervenção divina. Depois de um tempo indeterminado de insucessos, há uma mudança no estatuto da natureza desse paraíso, que deixa de ser possível enquanto referencial espacial, e, dessa forma, eles perceberam que somente através de uma espécie de *salvação* moral é que ascenderiam à Terra Sem Mal, um lugar, agora, que só existe no além (Portillo, 2019, p. 112. Grifo do original)

---

46 Nos textos de Wilson Bueno, esse termo aparece grafado como «*Îvîmarae'y*».

47 “*aguyje* – que é o *equivalente* guarani do Paraíso, estado de completude em que os humanos e os deuses conviviam antes que fossem condenados a deixar a Terra Sem Mal” (Portillo, 2018, p. 96. Grifo nosso). A equivalência é também imprecisa, porque iguala uma condição, um estado a um espaço – terreno ou não.

48 “[a *Marafona* toma] o texto como meio de sua ascensão ao paraíso, estado em que sua palavra-alma irá conviver plenamente unida com a Linguagem” (Portillo, 2018, p. 99).

49 Alguns relatos dos guarani (Litaiff, 2018, p. 165) apontam para a possibilidade de que a Terra sem Mal seja o céu que circunda a terra, contudo, assumir essa versão categoricamente acarreta a exclusão das versões que a localizam a leste ou a oeste.

50 Roberto Karai, da aldeia guarani de Boa Esperança, no Espírito Santo, indica que os jaguares descendem dos *aña* (apud Litaiff, 2018, p. 62). Essa afirmação é reforçada por Aurora Carvalho, filha de Tchejary Tatatchi, líder da mesma aldeia.

A Terra sem Mal (Yvy Mara Ey ou Yvy Dju)<sup>51</sup> configura-se como um dos elementos mais importantes da cosmologia guarani, tendo forte influência em toda sua organização religiosa, histórica e comunitária. Trata-se de uma terra geograficamente localizada, ora apontada como estando a leste, ora, a oeste – em algumas versões, ainda, no céu, circundando todo o planeta<sup>52</sup> –, um “lugar privilegiado, indestrutível, em que a terra produz por si mesma os seus frutos e não há morte” (Clastres, 1978, p. 30). Durante séculos, movimentos migratórios dos guarani ocorreram por conta da busca por esse espaço, geralmente sendo conduzidos pelos chamados carai, xamãs nômades dotados de um estatuto especial entre diferentes aldeias (Clastres, 1978, pp. 34-84).

Por mais que Portillo afirme categoricamente que a busca pela Terra sem Mal em sua faceta geográfica desapareceu entre os Guarani, inúmeros relatos coletados pela etnografia contemporânea apontam no sentido contrário. O antropólogo Aldo Litaiff (2018) recolheu testemunhos de membros de diferentes aldeias nos quais se reitera a existência geográfica da Terra sem Mal, geralmente apontada como existindo no oceano ou próxima a ele. Exemplos de relatos desse tipo são os de Augusto da Silva Karai Tataendy<sup>53</sup>, cacique da comunidade Guarani de Imaruí, no estado de Santa Catarina, e de João da Silva Vera Mirim<sup>54</sup>, cacique da aldeia de Sapucaia, no estado do Rio de Janeiro. Nas versões em que sua localização é assinalada como sendo o céu, como na de Aurora Carvalho, da aldeia de Boa Esperança, no Espírito Santo, frisa-se que, assim, ela consegue envolver toda a terra<sup>55</sup> – em uma relação de contiguidade.

A afirmação sobre uma suposta mudança no estatuto da natureza da Terra sem Mal pode ter origem nas interpretações de Pierre Clastres e Hélène Clastres que refletem sobre o fim das migrações entre os Guarani. O primeiro afirma que

por não poder doravante realizar o sonho de atingir *yvy mara ey*, a Terra Sem Mal, através da migração religiosa, os índios atuais esperam que os deuses lhes falem, que

---

51 A poeta e tradutora Josely Vianna Baptista, responsável pela tradução de alguns cantos míticos dos Mbyá-Guarani, aponta que o termo Yvy Mara Ey, caso traduzido de maneira literal, seria algo como “terra que não se estraga”, “terra que não se acaba”, “terra que não se corrompe” (Baptista, 2011, p. 93).

52 Cf. Notas 49 e 55.

53 “Yvy Dju, que não dá pra ver, mas fica aqui mesmo neste mundo, perto de Paraguaçu [mar, oceano]. Lá, não se morre mais, vivemos eternamente” (Augusto da Silva Karai Tataendy apud Litaiff, 2018, p. 44).

54 “Yvy Mara Ey, uma ilha no meio do mar, onde só se pode chegar de barco” (João da Silva Vera Mirim apud Litaiff, 2018, p. 45).

55 “Mas você se esqueceu que a Terra é como uma laranja [redonda], então Yvy Mara Ey está em volta de tudo!” (Aurora Carvalho apud Litaiff, 2018, p. 165).

os deuses lhes anunciem a vinda dos tempos das coisas não-mortais, da completeza acabada, desse estado de perfeição no e através do qual os homens transcendem sua condição. Se eles não se colocam mais em marcha, permanecem à escuta dos deuses e sem repouso fazem ouvir as Belas Palavras que interrogam os divinos (Clastres, 1990, p. 12)

A outra, por sua vez, escreve:

Lendo-se as inúmeras e enfadonhas narrativas de “conversões”, pelo menos uma coisa ressalta: dentre os temas de pregação dos missionários, apenas um encontrou eco imediato junto aos índios – a promessa de uma vida sem fim depois da morte. Ao inverso do que acontecera com os europeus, acreditaram reconhecer nesse ponto seu próprio mito da Terra sem Mal. Dessa maneira compreende-se que tenham visto nos missionários autênticos *carais* (lembramos que foi com esse título que os honraram), mais poderosos ainda do que os seus – graças à superioridade técnica dos brancos – e que além disso não corriam quase nenhum risco de decepcioná-los, já que a Terra sem Mal que lhes prometiam não devia ser procurada neste mundo. Talvez esteja aí a chave do extraordinário êxito dos jesuítas entre os guaranis (Clastres, 1978, p. 51)

Nota-se que nenhum dos dois decreta categoricamente a mudança de estatuto na natureza da Yvy Mara Ey, apenas especulam sobre a questão. Hélène Clastres (1978, pp. 51, 81-85) e Litaiff (2018, pp. 159-167), em vários momentos de suas pesquisas<sup>56</sup>, referem-se ao fato de que a crença no kandire – possibilidade de tornar-se imortal, alcançar o estado de aguyje, sem passar pela prova da morte e, portanto, sem perder o corpo físico – como forma de acesso espacial à Terra sem Mal sobreviveu a transformações na organização social dos guarani ao longo da história. Há, de fato, uma série de preceitos morais e culturais – danças e cantos –, os chamados “princípios de teko”, que devem ser seguidos. Todavia, estes são vistos como formas de tornar o corpo leve, possibilitando a travessia sobre o oceano até a Yvy Mara Ey, ou seja, sem envolver uma perda da dimensão espacial.

Em “Mascate – Pi’tteguivé”, a marafona, ao ver-se apaixonada pelo sírio El-Rachid, investe na ideia radical de que seria possível rasgar o próprio espaço presente, por meio do erotismo, para abrir passagem à Terra sem Mal: “îvîmarae’y, pudera seguir el rumbo de un cielo que fue, por al menos dos ô três messes, el cielo en la tierra îvimarae’y [sic] – las manos deste Abdul, haîhupiré, haîhupiré, la caliente sonrisa, su piel de un casi cobre e el bigote elegante, aparado y negro” (NM, 2018, p. 79). Nessa perspectiva apaixonada e, portanto, impulsiva, o contato entre corpos produz uma energia tão grande que, se não torna definitiva a travessia, faz emergir a fronteira entre as duas Terras.

---

56 Importante apontar, também, que há uma distância temporal e geográfica entre as pesquisas. A de Hélène Clastres foi publicada originalmente em 1975, na França, e debruça-se sobre relatos dos cronistas no período de colonização da América e sobre os Mbyá contemporâneos a ela. Já a de Litaiff compreende quase 30 anos de pesquisas entre as décadas de 1990 e 2010, realizadas, principalmente, com grupos Mbyá e Nhandeva do litoral brasileiro.

Josely Vianna Baptista (2011, p. 94), em um curto ensaio sobre a questão, que acompanha sua tradução de três cantos sagrados dos Mbyá-Guarani, assinala como definições sobre a Terra sem Mal são ponto de disputas e controvérsias na etnografia sobre os povos Guarani. No entanto, por meio do que foi aqui exposto e da bibliografia consultada durante esta pesquisa, pode-se concluir que a cosmologia guarani lida constantemente com fronteiras. O próprio Portillo (2018, p. 106) toca essa questão ao mobilizar o conceito de confim – simultaneamente *limen* e *limes* – em seu texto. A Terra sem Mal faz fronteira com a Terra Má – esta onde vivemos –, a ñe’ê, com a avyu; a aldeia dos humanos, com a dos ãña. Isso arma um conjunto de planos simultaneamente descontínuos e contíguos. São descontínuos porque a passagem entre eles implica uma mudança de perspectiva e de natureza<sup>57</sup>; e são contíguos porque fronteiraços.

Na orelha de *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000b), Benedito Nunes caracteriza as palavras em guarani mobilizadas por Wilson Bueno em seus textos como sendo “de alta tensão”, principalmente por tratar-se de termos relacionados à “fulguração estética” e ao “prazer sexual” (Nunes, 2000, s.p.). Esses termos, entretanto, produzem uma alta tensão diferencial muito mais pungente por sua polissemia radical do que por seus significados apontados de maneira dicionarizada nos “elucidários” presentes no fim de cada texto (Figura 4). Esses elucidários surgem antes como um suplemento do que como eixos centrais indicadores de equivalências inequívocas – como seria em uma economia da tradução romântica em que «añaretã» = «inferno», «ñe’ê» = «palavra» etc.

De certa forma, a marafona, em seu portuñarí marafo, a cada emergência dos termos da língua indígena, produz um instante fronteiraço entre diferentes cosmologias, entre diferentes planos ontológicos. Cada significante guarani carrega um leque de significados

---

57 Isso aparece em algumas versões da crença na travessia para a Yvy Mara Ey: “É no momento em que os ‘eleitos’ se encontram a um passo dessa Terra sem Mal ‘que o mundo começa a mudar para eles’” (Litaiff, 2018, p. 164); ou, então, nos episódios de transformação em jaguar, através da tupicha. Essas noções de mudança de perspectiva e de natureza provêm das reflexões de Eduardo Viveiros de Castro – em diálogo com Tânia Stolze Lima – acerca do perspectivismo e do multinaturalismo entre os ameríndios (Viveiros de Castro, 2002, pp. 347-399). Ele, inclusive, em vários momentos (Viveiros de Castro, 2002, pp. 378, 379-380, 382, 384-385, 388), frisa uma descontinuidade marcante entre as diversas perspectivas que “devem ser mantidas separadas” (Viveiros de Castro, 2002, p. 378). O maior perigo desse cosmos de perspectivas descontínuas mora justamente na contiguidade que possibilita a passagem de uma para a outra (Viveiros de Castro, 2002, pp. 396-397). Em entrevista concedida a Luísa Elvira Belaude para a revista *Amazonia Peruana*, Viveiros de Castro (2008, p. 124) aponta que ainda não foi realizado um trabalho que se aprofunde nas relações entre a busca pela Terra sem Mal e a ontologia perspectivista.

contíguos e descontínuos, na medida em que, por exemplo, «añaretã» se desdobra, pelo elucidário, em inferno/infierno e, por seu uso mitológico, na aldeia dos ãña. Trata-se de uma polissemia exacerbada, porque não há apenas uma pluralidade de sentidos, mas também de ontologias. Por conseguinte, quando diz “esto inferno, añaretã, añaretãmeguá, mi inferno” (MP, 2005, p. 20), ela produz, no hiato entre os termos, para além de uma variação de regimes linguísticos, uma variação de regimes de existência. Se há uma tradução entre guarani e portunhol nos relatos da marafona, ela ocorre de forma xamânica.

Figura 4 – Elucidário em *Mar Paraguayo* (1992)

<p style="text-align: center;">elucidário</p> <p><b>ACHY:</b> a natureza necessariamente mortal, finita e má do mundo, antes da Terra Sem Mal.</p> <p><b>AGUYJE:</b> estado de graça que, segundo os guaranis, permite ascender à Terra Sem Mal, onde moram os deuses.</p> <p><b>AÑARETÃ:</b> inferno.</p> <p><b>AÑARETÃMEGUÁ:</b> infernal; coisa infernal.</p> <p><b>ANDIRÁ:</b> morcego.</p> <p><b>ANDIRAÍMEVÁ:</b> bando de morcegos; muitos deles.</p> <p><b>ARACUTÍ:</b> formiga voadora.</p> <p><b>ARARIRII:</b> sinônimo da palavra precedente — formiga voadora.</p> <p><b>AYVU:</b> a palavra humana.</p> <p><b>MBA:</b> completamente; inteiramente; totalidade; plenitude; primeira palavra da segunda letra do alfabeto guarani, a consoante <i>mb</i>.</p> <p><b>MBERÚ:</b> mosca brava.</p> <p><b>MBOI:</b> cobra.</p> <p><b>MBOICHUMBÉ:</b> cobra coral; tornar da cor do coral.</p>	<p><b>MBOIHOVI:</b> cobra verde; reverdecer; azular (esverdeadamente).</p> <p><b>MBOIRAÍHÚ:</b> fazer amor.</p> <p><b>BRINKS'I:</b> em tradução re-criada seria, na expressão do afeto da marafona: Brinksinho.</p> <p><b>BRINKS'TMI:</b> Brinksizinho.</p> <p><b>BRINKS'MICHÍ:</b> Brinksisiphinho.</p> <p><b>BRINKS'MICHÍMIRÁ'YMI:</b> Brinksisinhinhozinho.</p> <p><b>nhinhozinhoiihozinho.</b> <i>Obs.:</i> aglutinação de sufixos diminutivos ao nome próprio, Brinks, realiza em o que só pode ser visto através de um cópio, tornando a coisa diminuída, algo se) invisível; na sugestão do texto, o que não se pode ver ou o que efetivamente, no caso, <i>não existe</i>.</p> <p><b>CATERETÊ:</b> dança religiosa praticada pelos primeiros guaranis.</p> <p><b>CHIÁ:</b> ruído da água quando ferve; chiado de roda ou de peito, das vias respiratórias; o barulho do arfar.</p> <p><b>CHINÍ:</b> também expressa o barulho da água quando ferve.</p> <p><b>CHORORÓ:</b> murmúrio; sussurro; designação do ruído que a água faz quando placidamente escorre; o equivalente da expressão popular brasileira (para água), <i>chuá-chuá</i>.</p> <p><b>CUÑÁ:</b> mulher.</p> <p><b>CUÑAMBATARÁ:</b> prostituta; mulher de vida desregrada.</p>
--	---

Álvaro Faleiros (2019), em *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*, buscou elaborar uma poética do traduzir que repensasse as proposições da antropofagia através dos trabalhos da antropologia contemporânea, sobretudo aqueles de Eduardo Viveiros

de Castro, Manuela Carneiro da Cunha e Pedro Cesarino. Essa poética articula a atividade da tradução a diferentes características da ação xamânica nas ontologias ameríndias – como a polifonia, a multiposicionalidade enunciativa e o trânsito entre perspectivas. Analisando a tradução realizada por Pedro Cesarino de um canto marubo, Faleiros destaca que, ao escolher entrecruzar procedimentos da etnografia e da tradução, o tradutor acaba produzindo uma “*outra forma de reescrita*” (Faleiros, 2019, p. 142. Grifo do original), na qual o trânsito entre diferentes ontologias produz uma variação entre mundos.

A tradução operada no portuñarí marafo, na qual o texto traduz a si próprio, também se dá nesse esquema de trânsito entre mundos, não porque mobiliza um trabalho etnográfico em seu desenvolvimento, senão porque a própria presença dos termos em guarani suscita seus usos mitológicos, sagrados e conceituais. No lugar de uma equivalência entre *añaretã* e inferno e infierno; ou entre *ñe'ê* e palavra e palavra, há um desdobrar de planos diferenciais e suplementares. Em vez de apresentar uma palavra *pela* outra, a marafona apresenta uma palavra *com* a outra – duas superfícies cosidas.

Os termos em guarani, no corpo dos textos de *Mar Paraguayo* e *Novélas marafas*, irrompem entre as frases, na imensa maioria das ocorrências, de maneira pontual. Geralmente, surgem como um bloco de palavras do mesmo campo semântico e/ou com consonâncias fonéticas – aliterações, assonâncias e, principalmente, paronomásias –, ou, então, aparecem em repetição. Isso garante ao texto uma prosódia cujo ritmo é ditado por essas pontuações em guarani:

*Añaretã*. Mi edad de hoy, esta que oculto con verguenza y miedo, esta já es demais e pone todas las cosas vanas y morituras, claro que nuevo hablo, *añaretã*, hablo de que lo digo, señor, señores, señoras, lectores, rosas, rosales, claro está, que retorno referir a el infierno. Y sei que mañana serê apenas un recuerdo, passage, quien sabe solamente en la memoria erotica del niño, esto muchacho de buço y esplendor, este que ahora está mirandome con esta curiosidad de los machos desabrochados, floración de nádega e mamilo, *porãiterêi, porã porã*, y el sumo de sus espáduas, de su espada, *porenó, porenó, taiihu chororó* el sumo de su saliva ardiente, sabendo a chicle ô dropes mentol y su gusto, más que todo, su gusto de sal en los ojos estrellados, *hoví-hoví, mboihoví*, mirandome con el fragor que el sexo despierta en estos animales, dormindo vulcano que se va a explodir, *cuñambatará*, en mi ofertada rosa de ossessão, la rosa de la rosa, lo entrepernas, oh Dios, que lo consinto (MP, 2005, p. 23. Grifos nossos)

Esse parágrafo se abre pontuado pelo, já mencionado, termo muito frequente em *Mar Paraguayo*: *añaretã*. Este signo inchado cadencia essa canção marafa através de sua dobra interna. Um inferno, que em fronteira com a aldeia dos *aña*, faz-se contíguo ao espaço da

marafona, configurando-se como um perigo imanente e iminente capaz de, a qualquer momento, irromper e causar uma variação de mundo. A partir dessa ocorrência inicial, movimenta-se a voragem-vórtice arrastando outros trapos linguísticos em turbilhão. A reemergência de «añaretã» marca uma aceleração do movimento, conforme sintagmas articulados em portuñari cedem lugar a palavras em metamorfose e desdobramento: “hablo de que lo digo, señor, señores, señoras, lectores, rosas, rosales” (MP, 2005, p. 23). Quando a marafona começa a descrever o corpo de seu amante, bem como a relação erótica entre os dois, as palavras guarani, novamente, pontuam a variação na velocidade do movimento dos significantes («espáduas»/«espada»): “floración de nádega e mamilo, porãitereî, porã porã, y el sumo de sus espáduas, de su espada, porenó, porenó, taiïhu chororó” (MP, 2005, p. 23).

As irrupções do guarani produzem, pois, abalos sísmicos e variações de velocidade no rodameiro das palavras-trapo. Uma vez que a instabilidade e o desequilíbrio são princípios fundamentais de tal fluxo trapeiro, pode-se dizer que a língua indígena, com suas permutas entre planos de existência, conduz o ritmo do turbilhão. Isso se evidencia, especialmente, no momento que a dobra polissêmica de «ñanduti» – entre a teia de aranha/telaraña, o bordado paraguaio e, ainda, a lenda sobre a origem dessa prática rendeira<sup>58</sup> – guia – ou tece, ou desfia – o momento mais alucinado da escrita da marafona:

acá me siento: *ñandu*: para urdir en el croché mis rendas *ñanduti*: *ñandutimichi*: mínima florinha que se persegue con la aguja ni que sea el tempo pacientíssimo de unas dos horas: en estos pontêros, relógios-de-sal, que van manchando-se de los colores cambiantes del poente se poniendo en los otoños de agora: acá *ñandu*: canceriana mi verbo es sentir: me ver: *ñandu*: invierno más que otoño pânico otoño: *ñandu*: o que vá de secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones? (MP, 2005, p. 35. Grifos nossos)

Hélène Clastres, em seu estudo antropológico, chama a atenção para um modo singular de funcionamento da prática do canto entre os ameríndios:

ser um ótimo cantor não significava apenas, para os índios, ser capaz de modular agradáveis melodias (embora sua sensibilidade musical tenha sido ressaltada por numerosos observadores); significava, sobretudo, poder cantar muito tempo e enunciando *palavras*. O canto era um *discurso*, pontuado, entrecortado de melodias não faladas (Clastres, 1978, p. 41. Grifos do original)

A marafona refere-se a seus relatos como canções/cancións marafas (MP, 2005, p. 11). A relação com formas de canção popular, como com o bolero<sup>59</sup> – evocado pela própria contadora –, dá-se em um nível temático através do teor lírico, muitas vezes de lamúria *kitsch*,

58 Essa lenda é abordada e detalhada em “Hifologia marafa ou o teatro das superfícies”, nesta dissertação.

59 O primeiro livro de Wilson Bueno, uma reunião de versões reescritas de algumas de suas crônicas para a imprensa, chama-se justamente *Bolero's Bar* (2007 [1986]).

de seus textos embebidos de desejos e mágoas. Contudo, tendo em vista a análise de Hélène Clastres, a canção marafa é, também, uma espécie de canto xamânico, excessivo, entrecortado, de velocidades e ritmos variáveis. Essa associação se adensa quando complementada por algumas observações elaboradas por Álvaro Faleiros, a partir de estudos de Eduardo Viveiros de Castro sobre cantos ameríndios, a propósito da poética xamânica do traduzir, sobretudo, àquelas relacionadas à multiposicionalidade enunciativa. Tais observações, contudo, mais do que fornecerem uma chave de leitura pronta para ser aplicada às canções marafas, auxiliam na abertura de um caminho investigativo dotado de forças singulares que demandam elaborações próprias.

## METAMORFOSES ENUNCIADAS

*“Cabe lembrar que tudo entoa: pedra, planta, bicho, gente, céu, terra”  
Kaka Werá Jecupé, A terra dos mil povos*

Ao debruçar-se sobre a “tradução livre em prosa” produzida por Ana Cristina Cesar do poema “Le Cygne” de Charles Baudelaire, Faleiros destaca como a poeta e tradutora engendra uma prática tradutória singular na qual

[...] traduz mais do que o poema, [...] traduz a sua *poiesis*. O que está em jogo em “Le Cygne”, logo no início, é a articulação, não sem ironia, entre experiência e memória por meio de um duplo movimento – tenso – histórico (intertextual, urbano, alegórico) e pessoal. Nesse jogo de refrações entre memória e experiência, Ana C já parte de uma *experiência da memória* instaurada, que é o poema de partida, e alça sua reescrita para o espaço da *memória da experiência* (Faleiros, 2019, p. 100. Grifos do original)

O movimento tenso entre pessoal e histórico em “Le Cygne” produz-se, já no primeiro verso – “*Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve*” (Baudelaire apud Faleiros, 2019, p. 94) –, por meio do choque entre a figura mítica de Andrômaca e o tempo subjetivo instaurado pela forma no presente do indicativo “*je pense*”. Como assinalou Émile Benveniste (1995), em alguns de seus escritos sobre as relações entre subjetividade e linguagem, o “eu” e, simetricamente, o “tu” formam-se unicamente por meio da instância discursiva na qual estão inseridos, conforme apontam para um enunciador, o “eu” daquele discurso, e um indivíduo alocutado, alvo daquela enunciação, o “tu”. Dessa forma, a enunciação realiza e possibilita a subjetividade:

Qual é, portanto, a realidade à qual se refere *eu* ou *tu*? Unicamente uma “realidade de discurso”, que é coisa muito singular. *Eu* só pode definir-se em termos de “locução”, não em termos de objetos, como um signo nominal. *Eu* significa “a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*”. Instância única por definição, e válida somente na sua unicidade. Se percebo duas instâncias sucessivas de discurso contendo *eu*, proferidas pela mesma voz, nada ainda me assegura de que uma delas não seja um discurso referido, uma citação na qual *eu* seria imputável a um outro. É preciso, assim, sublinhar esse ponto: *eu* só pode ser identificado pela instância de discurso que o contém e somente por aí. Não tem valor a não ser na instância na qual é produzido (Benveniste, 1995, pp. 278-279. Grifos do original)

O linguista aponta, ainda, que uma variedade de indicadores de *deixis* obedecem a essa lógica, uma vez que constituem relações espaciais e temporais que tomam o “sujeito” como referência. Esses indicadores podem ser metonimicamente concentrados nos advérbios «aqui» e «agora», que “delimitam a instância espacial e temporal coextensiva e contemporânea da presente instância de discurso que contém *eu*” (Benveniste, 1995, p. 279. Grifo do original). Desse modo, relações de tempo articuladas com base em um tempo presente, como seu

passado (“ontem”, “mês passado”, “há dois anos” etc.) ou seu futuro (“amanhã”, “próxima semana”, “daqui a dois anos” etc.), sempre se estruturam discursivamente. Nessa perspectiva, os tempos e os aspectos verbais são articuladores discursivos fundamentais das relações temporais, pois “resultam dessa atualização e dessa dependência em face da instância de discurso, principalmente o ‘tempo’ do verbo, que é sempre relativo à instância na qual figura a forma verbal” (Benveniste, 1995, p. 282).

Apesar de não citar Benveniste em seu ensaio, a leitura realizada por Faleiros do funcionamento do poema de Baudelaire possui inúmeras zonas de contato com tais considerações do linguista. A tensão entre histórico e pessoal, entre memória e experiência, só se faz possível porque uma subjetividade e uma temporalidade são instauradas já no primeiro verso. Ana Cristina Cesar mantém esse movimento de ativação subjetiva ao traduzir o verso para “Eu penso em você, minha filha” (Cesar, 2013, p. 194).

O “Eu penso” da tradução atrela-se ao “*je pense*” do texto de partida, produzindo uma dobra na qual um enunciado é acompanhado pelo outro, como ressaltou Benveniste ao pontuar que o “eu” em uma enunciação pode ser citação de um outro discurso, de um “eu” diferente de quem o diz. Assim, em vez de reproduzir a voz do poema de Baudelaire – ação reforçada pela troca do mítico “Andrômaca” pelo íntimo “minha filha” –, a tradução instaura uma outra que a acompanha. Logo em sua primeira frase, o texto de Ana Cristina Cesar demarca duas posições enunciativas em fronteira.

Com base nesse aspecto, Faleiros aponta como essa poética tradutória carrega semelhanças com uma ação xamânica, porque consegue produzir um enunciado polifônico estruturado por diversas vozes – por exemplo, a própria voz da tradução e aquela do “Le Cygne” que coabitam o texto:

Ana C produz um agenciamento enunciativo polifônico extremamente complexo. O lugar de onde parte já é a palavra alheia, que se desloca e é retomada, fazendo variar as posições enunciativas, sem, contudo, estabilizá-las. O resultado que produz, guardadas as diferenças, se assemelham à *estrutura* do canto xamanístico. Ao sintetizá-la Viveiros de Castro atenta para o fato de que, tipicamente, o canto xamanístico envolve três posições: um morto, os “espíritos” (*Mai*) e o xamã [...].

[...]

A tradução de “O Cisne” pode ser interpretada [...] como um tipo de agenciamento enunciativo que corresponderia, como “efeito pragmático”, a um tipo [...] complexo de canto xamanístico. Na tradução, o principal enunciador (o “morto”) é, na maioria das vezes, o(s) sujeito(s) do texto de partida que transmitem citacionalmente o texto

(com seus intertextos, historicidade), cabendo ao tradutor (xamã) “cantar algo dito pelos *Mai*, citado pelo morto”. Aquilo que é cantado pode referir-se ou dirigir-se a ele xamã também, ele pode ser parte constitutiva do discurso. O exercício do xamanismo acaba “envolvendo mais que a memória de cantos: a capacidade de manifestar singularmente a palavra alheia” [... Viveiros de Castro apud]. Manifestar singularmente significa, de certa maneira, “implicar-se”. Em “O Cisne” é possível reconhecer a voz do sujeito do poema de partida “*je pense*” [...] (Faleiros, 2019, pp. 111-113. Grifos do original)

O “Eu penso em você” de Ana Cristina Cesar entrecruza múltiplas posições enunciativas dotadas de subjetividades e temporalidades próprias. Há, ao menos, quatro posições: o espaço de experiência do texto (I), o espaço de experiência do poema de partida (II) que corresponde ao espaço de memória da tradução (III), e o espaço de memória de “Le Cygne” (IV). O xamanismo reside, em suma, nessa capacidade de, através de um enunciado, produzir uma derivação de espaços subjetivos, uma variação de discursos e de mundos.

Tendo em mente essas reflexões de Faleiros, bem como as de Benveniste, voltemos à abertura da canção de *Mar Paraguay*<sup>60</sup>:

Ñe’ê.

Yo soy la marafona del balneário. A cá, en Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ante el sol, advinadora esfera cargada por el futuro como una bomba que se va a explodir en los urânios del día. Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las costas como una señora digna cerca de ser executada en la guillotina. ô, há Dios... Sin, há Dios e mis días. Que Hacer? (MP, 1992, p. 15)

Primeiramente, a palavra se encorpora<sup>61</sup> – a ñe’ê faz um corpo. Antes da enunciação, antes da constituição da subjetividade, é necessário um corpo preparado pela palavra. Só depois, a marafona pode assumir sua posição enunciativa e dizer: “Yo soy la marafona del balneário”. O enunciado, portanto, configura-se como espaço de constituição de seu corpo e de sua vida; através dele, ela existe *no* mundo, em um *aquí* e um *agora*: “A cá, em Guaratuba, vivo de suerte”. Há um certo movimento encantatório nessa passagem, conforme a palavra *ativa* o corpo da boneca de trapos. Talvez, seja esse um dos aspectos mais latentes da cosmologia guarani nos textos em portuñarí marafo: por meio da ñe’ê, a linguagem constitui-se como condição de possibilidade do corpo.

A voz que canta/conta em portuñarí marafo é múltipla. Enquanto o “Eu penso” de Ana Cristina Cesar engendra quatro posições enunciativas simultâneas ao reenunciar o “*je pense*” de Baudelaire, o “Ñe’ê/Yo soy” da marafona instaura uma única posição enunciativa.

60 Não é, contudo, a abertura do *livro* da marafona, visto que, como pontuamos, antes há a “notícia”.

61 Sigo a proposta de Viveiros de Castro de traduzir “o verbo inglês *to embody* e seus derivados, que hoje gozam de uma fenomenal popularidade no jargão antropológico [...], pelo neologismo ‘encorporar’, visto que nem ‘encarnar’ nem ‘incorporar’ são realmente adequados” (Viveiros de Castro, 2002, p. 374).

Contudo, no texto de Wilson Bueno, produz-se uma fronteira interna ao próprio enunciado, entre o guarani, que possibilita a formação do corpo da enunciativa, e o portunhol, que indica a constituição de sua subjetividade através da enunciação. Não há, pois, qualquer fixidez ou estabilidade nessa posição da marafona; pelo contrário, ela transforma-se e move-se constantemente, à medida que os trapos linguísticos circulam, gerando, mediante o contato entre as cosmologias, uma variação entre mundos.

Benveniste caracteriza a subjetividade produzida discursivamente como a “capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’” (Benveniste, 1995, p. 286). Para a marafona a possibilidade de dizer “yo” é, também, a capacidade de se propor como corpo, sua enunciação é indiscernível de sua corporalidade. Assim sendo, antes de prosseguir com a análise do agenciamento enunciativo das canções marafas, faz-se pertinente tecer algumas considerações acerca do que se considera *corpo* neste trabalho.

Em alguns dos platôs que compõem *Mil Platôs*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997, 2011) mobilizam uma concepção de corpo que não é – ou não é exclusivamente, nem principalmente – aquela do ponto vista orgânico ou biológico, determinado por sua fisiologia, mas sim – a partir do pensamento de Spinoza (2011)<sup>62</sup> – do ponto de vista de uma *Ética*, que o define por seus graus de intensidade e potência, suas velocidades e seus afetos:

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, *um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude*: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Coube a [Spinoza] ter destacado essas duas dimensões do Corpo e de ter definido o plano de Natureza como longitude e latitude puras. Latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 47. Grifo do original)

Viveiros de Castro retoma essas considerações – mesmo que não as citando diretamente – e as conjuga com aspectos do pensamento ameríndio sobre o corpo, propondo um modelo também relacional e não essencialista:

---

62 Na filosofia de Spinoza, os corpos definem-se através de sua dimensão relacional. Em sua *Ética*, aponta que “Os corpos se distinguem entre si pelo movimento e pelo repouso, pela velocidade e pela lentidão, e não pela substância” (Spinoza, 2011, p. 62). A forma singular e diferencial de um corpo determina-se, pois, por meio de seus movimentos, repousos, velocidades e lentidões, que, por sua vez, são possibilitados por um outro: “Um corpo, em movimento ou em repouso, deve ter sido determinado ao movimento ou ao repouso por um outro, o qual, por sua vez, foi também determinado ao movimento ou ao repouso por um outro, e este último, novamente, por um outro e, assim, sucessivamente, até o infinito” (Spinoza, 2011, p. 62).

O que estou chamando de *corpo*, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. [...] os corpos são o modo pelo qual a alteridade é apreendida como tal (Viveiros de Castro, 2002, p. 380. Grifo do original)

Mais do que uma instância fisiológica, o corpo, aqui, corresponde à dimensão por meio da qual a existência pode ser concebida como *existência com o e no mundo*. Assim, um dado corpo singulariza-se a partir do momento em que suas formas e intensidades se diferenciam das de outros. Segundo Viveiros de Castro, essa dimensão diferencial é fundamental nas ontologias ameríndias, porque somente por meio dela se pode estabelecer o pertencimento a uma perspectiva, a um ponto de vista, a uma natureza e a uma comunidade que compartilha desse mesmo modelo de corpo. “O corpo, sendo o lugar da perspectiva diferenciante, deve ser maximamente diferenciado para exprimi-la completamente” (Viveiros de Castro, 2002, p. 388), ou seja, ele precisa ser diferenciado para ser singularizado em uma determinada perspectiva, porque qualquer transformação corporal pode engendrar uma indesejável permuta de perspectiva, como, por exemplo, entre os Guaraní, a transformação em jaguar, a tupicha.

Nesse sentido, cabe “observar que [os] corpos ameríndios não são pensados sob o modo do *fato*, mas do *feito*” (Viveiros de Castro, 2002, p. 390). O corpo da marafona funciona de modo semelhante, visto que está em constante construção no processo de enunciação, sendo a escrita do texto, para pensarmos com Deleuze e Guattari, uma cartografia corporal. Ela diz: “Ñe’ê. Cuento y aconteço. Ñe’ê. Existo aún que sea en el humo de las almas penadas, persona, personagem, pungência y drama” (NM, 2018, p. 139), i. e., a palavra encorpora produzindo formas, afetos e afecções que, por sua vez, emergem escritos/inscritos na superfície do enunciado: “sei que escribo y esto es como grafar inpresso todo el contorno de uno corpo vivo en el muro de la calle central” (MP, 2005, pp. 26-27).

Se o enunciado da marafona é múltiplo, seu corpo também o é. Nos textos em portuñarí marafo, há uma constante variação enunciativa que produz variações em seu corpo. Faleiros aponta que seja na tradução de Ana Cristina Cesar, seja nos cantos xamanísticos, “[o] modo como se opera a mudança de posição enunciativa não é [...] sempre marcada [sic]” (Faleiros, 2019, 110). De modo semelhante, nos textos de Wilson Bueno, as metamorfoses do *corpo enunciado* não são marcadas ou apontadas, senão se realizam enunciativamente.

Um exemplo bastante pertinente desse tipo de procedimento está no conhecido conto “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, originalmente publicado na edição de março de 1961 da revista *Senhor* e republicado, em 1969, no volume *Estas Estórias*. Esse texto não narra a transformação de um ex-onceiro sertanejo em onça, mas, conforme ponderou Haroldo de Campos, “cumpre a metamorfose em ato”, pois “não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (Campos, 2010, p. 59). O enunciador parte de uma posição de mínimo distanciamento em relação às onças – “Ããã... Aqui, roda a roda, só tem eu e onça” (Guimarães Rosa, 1994, p. 831) – e vai, progressivamente, aproximando-se. Ele vincula-se em parentesco – “Onça meu parente” (Guimarães Rosa, 1994, p. 827) – e em pensamento – “Sei só o que onça sabe” (Guimarães Rosa, 1994, p. 831), até anunciar a possibilidade de metamorfosear-se: “Eu viro onça. Então eu viro onça mesmo, hã. Eu mio...” (Guimarães Rosa, 1994, p. 842).

Nesse caso, não se pode desvincular a transformação do corpo do enunciador da transformação do próprio enunciado, operada por uma escalada na intensidade do trabalho com a língua. Primeiramente, ele narra um episódio em que teria passado próximo de uma permutação perspectiva, conforme seu desejo erótico pela onça Maria-Maria se confunde com o desejo de se tornar animal:

De noite eu fiquei mexendo, sei nada não, mexendo por mexer, dormir não podia, não; que começa, que não acaba, sabia não, como é que é, não. Fiquei com a vontade... Vontade doida de virar onça, eu, eu, onça grande. Sair de onça, no escurinho da madrugada... Tava urrando calado dentro de em mim... Eu tava com as unhas... Tinha soroca sem dono, de jagaretê-pinima que eu matei; saí pra lá. Cheiro dela inda tava forte. Deitei no chão... Eh, fico frio, frio. Frio vai saindo de todo mato em roda, saindo da parte do rancho... Eu arrupei. Frio que não tem outro, frio nenhum tanto assim. Que eu podia tremer, de despedaçar... Aí eu tinha uma câimbra no corpo todo, sacudindo; dei acesso (Guimarães Rosa, 1994, p. 845)

Em seguida, a partir da construção “Eu sou onça” (Guimarães Rosa, 1994, p. 851), a metamorfose apresenta-se em plena realização, porque a posição subjetiva do enunciado passa a ser ocupada pelo corpo de onça. Ana Carolina Cernicchiaro (2013), em sua tese de doutorado *Perspectivismo literário e neotenia: “Axolotl” e outras zoobiografias*, demonstra como a mudança de perspectiva para os pensamentos ameríndios opera, enunciativamente, mediante permutações pronominais ou nominais:

Ser bicho ou ser gente é apenas uma questão de relação, de enunciação. Dizer que animais são pessoas é dizer que são capazes de intencionalidade, de socialidade, é dizer que possuem um ponto de vista, que têm a habilidade de assumir a posição enunciativa de primeira pessoa, de sujeito de fala (Cernicchiaro, 2013, p. 63)

Dizer “eu sou onça” corresponde a abrir espaço para que o enunciado remeta, agora, a uma onça que é capaz de dizer “eu” alterando, pois, o corpo do ex-onceiro para o do felino, tendo em vista que a permutação pronominal opera uma mudança perspectiva e esta, por sua vez, engendra uma mudança corporal. O enunciator não “se acredita onça, se torna onça, pensa como uma, sente como uma” (Cernicchiaro, 2013, p. 94). Esse movimento interno ao enunciado, ao fim do conto, culmina na transformação da linguagem, que se desarticula deixando de ser humana para converter-se em jaguanhenhém<sup>63</sup> (neologismo em tupi que se lê como “dizer de onça”, “enunciar de onça”). Essa desarticulação permeia todo o texto, conforme as falas do onceiro são entrecortadas por construções fonéticas desprovidas de significado como “Ããã”, “ô, ô, ô... Ói”, “eh, eh”, “Nt, m’p, aah...” (Guimarães Rosa, 1994, pp. 834, 831, 852), atingindo o ápice no parágrafo final, quando o enunciator-onça parte para atacar seu interlocutor que atira, de modo a se defender: “Hé... Aar-rrâ... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucâanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê...” (Guimarães Rosa, 1994, p. 852).

Enquanto o sobrinho do Iauaretê se metamorfoseia de um polo – humano – a o outro – onça –, a marafona, em suas canções, sofre transformações enunciativas-corporais mais instáveis e multidirecionais. A grande diferença entre os dois está no fato de que um realiza uma metamorfose que se encerra, já a outra se posiciona em uma zona de constante trânsito corporal. Ao dizer “Ñe’ẽ/Yo soy”, a marafona anuncia e enuncia o princípio de seu esforço de constituição de um corpo habitado por um vórtice de palavras-fragmento, palavras-trapo, radicalmente heterogêneas. Assim, sua voz junta os retalhos em um manto excessivo e informe ou, então, desfia esses trapos, para, a partir deles, armar um novelo que alimente seus

---

63 Para Haroldo de Campos, essa “tupinização” da linguagem no texto de Rosa provoca, progressivamente, a desarticulação da linguagem até que ela se torne jaguanhenhém: “o nheengatu [...] intervém no texto para marcar o tema da onça e, quando o texto é por ele corroído, a ponto de ser lido como um quase-tupi ou um grau de aproximação estocástica ao tupi verdadeiro, então esse tema da onça encontra também sua resolução natural, ao nível da fabulação, na metamorfose (vista por dentro, de um ponto de vista linguístico, intrínseco) do onceiro em onça” (Campos, 2010, pp. 62-63). Essa consideração possui alguns pontos de contato com aquelas a propósito do guarani como elemento rítmico no portuñarí marafo. Contudo, parece ser em *Meu tio Roseno, a cavalo* que o trabalho de Wilson Bueno com o guarani se aproxima mais daquele realizado por Guimarães Rosa com o tupi. Nesse livro – sua efetiva homenagem literária ao escritor mineiro, fato assinalado desde o título pela dupla referência ao nome do autor e ao título de seu conto –, o guarani pontua os movimentos da cavalgada do personagem central pela fronteira entre Brasil e Paraguai.

bordados espiralados. Um enunciado de retalhos produz um corpo em constantes “Transformaciones, transsexualismos, inversiones” (NM, 2018, p. 152).

Ao refletirem sobre o conceito de devir, Deleuze e Guattari (1997) lembram que, sendo os corpos constituídos por um eixo longitudinal/extensivo e outro latitudinal/intensivo, o contato entre eles produz um encontro intenso de forças a partir de formas extensas:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em via de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona (Deleuze; Guattari, 1997, p. 64. Grifos do original)

Já no livro dos dois filósofos sobre Franz Kafka (Deleuze; Guattari, 2015, p. 45), sugere-se que um processo de metamorfose consiste na passagem de estados de intensidade sobre o leque das formas. Os processos de devir e de metamorfose, na filosofia de Deleuze e Guattari, configuram-se, pois, como um trânsito intenso entre corpos extensos – do humano à onça, por exemplo<sup>64</sup>. A literatura, assim, engendra devires e promove metamorfoses porque, por meio de formas linguísticas, de uma sintaxe própria, produz intensidades capazes de causar abalos sísmicos que transformam os corpos, os enunciados, as subjetividades e os mundos: “*Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve*”; “Eu penso em você, minha filha”; “Eu sou onça”; “Ñe’ẽ./ Yo soy la marafona del balneário”.

Através de formas geradoras de intensidades, a marafona conta-se e acontece, fazendo seu corpo deslizar sobre zonas de vizinhança, fronteiras. Uma dessas metamorfoses está em sua oscilação constante entre o masculino e o feminino, sua configuração de matrafona ou destrozona, conforme apontando anteriormente. Em “Malabares – Ñmba’é che remimo’ã”, descrevendo seus desejos de infância de ser como uma estrela de cinema, ela diz:

No solo yo me gustaría vivir en una tela de cine. Qualquer niña, mitã, mitãmichí, hija de su padre u de las calles sin equinas, en todo el país del Paraguay, frontêra, tetãañaí, como yo, *la travestida mujer recién*, también le gustaría; por todos los rios, tetãañaí, frontêra; el cinemaginário, frontêra, tetãañaí, por onde andan y mueren,

---

<sup>64</sup> Sobre o devir-onça em “Meu tio o Iauaretê” há considerações na tese de Cernicchiaro (2013) e na mencionada entrevista de Viveiros de Castro (2008) concedida a Luísa Elvira Belaude, “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos”.

tetãñaí, príncipes y princesas, cisnes y hadas, gnomos y verrugôssas brujas cartilaginôssas, sin, dale frontêra! (NM, 2018, p. 138. Grifo nosso)

Essa posição de “travestida mujer recién” assinala um duplo movimento de travessia corporal, de transformação, porque, por um lado, conota o movimento de passagem do masculino ao feminino, por meio do travestismo e, por outro, suscita a puberdade. Dessa forma, o trânsito geográfico da marafona pelo Paraguai e suas fronteiras é acompanhado de trânsitos corporais de niña a mujer, assim como de mitã (menino) a niña. O termo «mitã» desdobra-se, visto que pode se referir tanto a “menino” – sentido indicado no elucidário – quanto a “bebê” ou “criança” de modo geral (Dooley, 1998).

Todavia, a mudança entre masculino e feminino em seu corpo não parece ser definitiva ou encerrada. Sua ambiguidade de gênero e, também, de sexo biológico aparece radicalizada em vários momentos, principalmente naqueles em que, através de sua enunciação, órgãos distintivos são inseridos simultaneamente em um mesmo corpo. Ao longo de *Mar Paraguayo* e *Novêlas marafas*, os padrões biológicos e fisiológicos são textualmente desarticulados, porque a marafona se propõe como uma travesti com ovários: “Cuida de su bramante tricotêo, transvistida bruja marafa” (NM, 2018, p. 56); “Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: encribindome aún que esto me custe lancetadas en el ovário y el pulsar de una vena azul cerca del corazón” (MP, 2005, p. 27); “yo soy, si, yo también soy la que enraba los menores de dicisiete años, señora!, soy yo, soy yo, la marafona de Guaratuba” (MP, 2005, p. 50); “el sexo amputado que todavia prossigue coçando” (MP, 2005, p. 58). Seu corpo é medicamente impossível, porém ficcional, textual, cartográfica e enunciativamente possível<sup>65</sup>.

Suas metamorfoses, contudo, não se limitam a essas permutas de gênero e sexo que, ainda, permanecem presas ao antropomorfismo, embora derivem de montagens paradoxais de seus modelos corporais. Enunciativamente, seu corpo, não raro, transforma-se ou aproxima-se de animais. Ela escreve “noche y dia, acossada, acavalada” (MP, 2005, p. 26), ao mesmo tempo encolhida e como um garanhão acasalando com uma égua – em proposição que combina animalidade e androginia.

Quando borda suas rendas ñandutí, a própria marafona metamorfoseia-se em ñandu: “soy su araña” (MP, 2005, p. 39). E, radicalmente, à medida que se relaciona sexualmente

---

65 Nádía Nelziza Lovera de Florentino e Antônio Roberto Esteves (2019), em artigo intitulado “Wilson Bueno e o (trans)gênero: uma leitura de *Mar Paraguayo* e *Jardim Zoológico*”, propõem uma leitura de *Mar Paraguayo* – conjuntamente a uma das descrições de animais imaginários de *Jardim Zoológico* – que visa analisar a representação de um gênero mutante, capaz de desarticular as fronteiras do binarismo masculino/feminino. Entretanto, sua argumentação debruça-se sobre a questão da figuratividade, não da enunciação.

com seu amante moço, passa de aranha a planta, de animal a vegetal: “lábio premindo lábio: araña y grêlo” (MP, 2005, p. 39). Acompanhando seus movimentos, suas linhas bordadas tornam-se texto, teias de aranha e ramos de figueira<sup>66</sup>: “ñandu: no hay mejor tela que la telaraña de las urdidadas hojas: higuêra: sombrêro: de sus urdidadas hojas de pleno acordo, ñandu, de acordo y de estremeio” (MP, 2005, p. 35).

O fluxo dos corpos e do enunciado assume tal intensidade, nessa passagem, que o rapaz também entra em metamorfose, com “sus duros muslos a cavalo” (MP, 2005, p. 39). Seus lábios, quando se encontram com os da marafona, produzem “araña y grêlo” que não só conotam os domínios do animal e do vegetal, como também correspondem a gírias para designar a vulva. Dessa forma, o encontro enunciativo dos dois corpos converte-se em uma ambígua e andrógina relação lésbica que se desenrola até sua dissolução em fenômenos climáticos, ou mesmo cósmicos: “nunca olvidar el gemido que tuvo el niño antes de que todo y tudo se transformasse: telaraña, neblina y nuvem em los rumores de la tempestade lunar” (MP, 2005, p. 40).

Essa multiplicidade instável do corpo e do enunciado da marafona reativa a imagem da boneca de trapos. Os corpinhos trapeiros das bonecas podem ser desmontados e remontados, desfiados e remodelados, ampliados e encolhidos. Esse é o caso da conhecida Emília, personagem da série de livros *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato. Logo

---

66 Um trabalho possível consistiria em elencar uma série de textos que aproveitem a figueira e seu fruto como catalisadores vegetais do erotismo. Este envolveria *Colibri* (1989 [1984]) de Severo Sarduy, no qual o figo e a figueira são recorrentes na profusão de imagens mobilizadas para narrar as aventuras eróticas, violentas e *kitsch* de um dançarino de cabaré: “Derivavam então rio abaixo, atentos às margens, esquadrinhado de cócoras, como chacais prontos para saltar, tensos. Para localizá-lo com o eco, com o ricochetear da voz em seu corpo, gritavam alto: ‘Colibri! Colibri!’ Respondiam-lhes entre os galhos das figueiras-bravas, e às vezes das margens, com as mãos abertas diante do focinho, miméticos e burlões, os macacos”; “Sombrea o teto uma árvore robusta, de galhos inchados e sem flores. Do mais baixo, como um cotilédone gigante ou uma castanha, brotava uma fruta carnosa e mole, sem dúvida leitosa e adocicada, como um figo hipertrofiado” (Sarduy, 1989 [1984], pp. 35, 87-88). Também contemplaria “Terça-feira gorda” conto de Caio Fernando Abreu, presente em seu livro *Morangos mofados* (2013 [1982]), no qual as imagens surgem tanto no encontro homoerótico quanto na violência homofóbica: “Entreaberta, a boca dele veio se aproximando da minha. Parecia um figo maduro quando a gente faz com a ponta da faca uma cruz na extremidade redonda e rasga devagar a polpa, revelando o interior rosado cheio de grãos. Você sabia, eu falei, que o figo não é uma fruta mas uma flor que abre pra dentro”; “A língua dele lambeu meu pescoço, minha língua entrou na orelha dele, depois se misturaram molhadas. Feito dois figos maduros apertados um contra o outro, as sementes vermelhas chocando-se com um ruído de dente contra dente”; “Primeiro o corpo suado dele, sambando, vindo em minha direção. Depois as Plêiades, feito uma raquete de tênis suspensa no céu lá em cima. E finalmente, a queda lenta de um figo muito maduro, até esborrachar-se contra o chão em mil pedaços sangrentos” (Abreu, 2013 [1982], pp. 56-58). Em ambos os casos, as pulsões desativam o antropomorfismo propondo outras configurações corporais e enunciativas através das imagens vegetais.

na primeira das narrativas, “Narizinho Arrebitado” (Lobato, 2014), a boneca de pano mostra seu corpo como metamórfico e em constante reconstrução: em uma briga com a barata Dona Carochinha, ela perde um dos seus olhos de linha. Contudo, não se incomoda com isso, afinal, basta colocar um novo quando tiver a oportunidade. Ao mesmo tempo que pode facilmente rasgar ou perder partes de seu corpo, ela consegue reconstruí-lo como e quando quiser, mudando sua forma, diferenciando-se de si mesma:

– Bem. Nasci, fui enchida de macela que todos entendem e fiquei no mundo feito uma boba, de olhos parados, como qualquer boneca. E feia. Dizem que fui feia que nem uma bruxa. Meus olhos Tia Nastácia os fez de linha preta. [...] Depois fui melhorando. [...] Tia Nastácia foi me consertando, e Narizinho também. (Lobato, 2017, p. 17)

De modo semelhante, a marafona, uma vez que produz seu corpo através de seu enunciado, consegue recompor-se com uma redistribuição enunciativa, discursiva e linguística. Quando diz “Ñe’ẽ./Yo soy la marafona del balneário”, ela apresenta-se como uma singular muñeca de trapos linguísticos. Nesse jogo, cada significante que ingressa no turbilhão da voragem-vórtice constitui um novo estágio da metamorfose enunciada e uma nova modificação no corpo marafo.

## HIFOLOGIA MARAFA OU O TEATRO DAS SUPERFÍCIES

*"Agora, sim,  
me enfio nessa pele de seda elástica  
e saio a correr mundo:"  
Raul Bopp, Cobra Norato*

Em *O prazer do texto*, Roland Barthes reflete a propósito da definição etimológica bastante difundida que aponta a palavra «texto» (no caso do francês, «*texte*») como advinda do latim «*textum*», forma derivada do verbo «*texere*», que poderia ser traduzido como «tecer»:

*Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia de aranha). (Barthes, 1977, pp. 82-83. Grifos do original)*

Como pontuamos, a marafona em suas canções relaciona constantemente as imagens do bordado ñandutí e de outras formas de trabalho com tecidos, como a tecelagem e o tricô<sup>67</sup>, à escrita e à enunciação, ao ponto de esse tear do texto ser condição de possibilidade de sua existência. Contudo, a existência de seu corpo caracteriza-se pela perpétua instabilidade das linhas de significantes sensualmente – para retomar outra proposição, anteriormente mencionada, de Barthes (1977, p. 79) – dispostas em seu “mosaico rendêro”: “El barbante no ata ni desata, perco-me en el punto, el punto perde-se enteramente de mi” (NM, 2018, p. 49). Esse padrão sem orientação definida soa como uma esquematização da própria trama policialesca de *Mar Paraguayo*, porque, com a ausência de uma resolução a respeito da morte

---

67 Como esta dissertação não objetiva adentrar nos aspectos técnicos de cada forma de trabalho em tecido, tomarei uma breve definição de Anni Albers (1974, pp. 38-39, tradução nossa), a fim de pontuar, ao menos, suas diferenças: “Toda tecelagem é o entrelaçamento de dois grupos distintos de fios em ângulos retos. Sempre que um tecido é formado de outra maneira, não estamos lidando com tecelagem. Quando, por exemplo, os fios se cruzam diagonalmente em relação à borda do tecido, ou partem radialmente de um centro, temos um material trançado; quando apenas um fio é usado na criação, temos um de crochê ou tricô; quando os fios se enredam ou se entrelaçam uns nos outros, temos um de renda ou de malha”. Podemos, ainda, complementar assinalando que o bordado é uma forma de intervenção visual na superfície de um tecido pronto.

do velho, a narrativa não possui um nó e um desenlace bem definidos, não ata nem desata. Novamente, estamos diante do ritmo turbilhonante da voragem-vórtice e do ñandutí.

Propor uma hifologia dos textos de *Mar Paraguayo* e *Novêlas Marafas* requer a análise de desdobramentos prismáticos dessas imagens têxteis: a marafona simultaneamente tece seu corpo e com seu corpo – procedimento indefinido, sem fim e sem começo, não ata, nem desata – no/o texto, produzindo um tecido de trapos linguísticos, que forma uma textura visual e tátil. Mesmo que na condição de metáfora ou símile, as relações entre texto e tecido carregam algum substrato deste último, de uma tradição com práticas e teorias próprias.

A propósito da arte têxtil, o antropólogo Franz Boas, em seu amplo estudo *Primitive art*, assinala que esta<sup>68</sup> realiza uma tradução do ritmo temporal para o espaço, conforme “a uniformidade da superfície resulta da regularidade do movimento. A repetição rítmica do movimento acarreta, também, a repetição rítmica do padrão” (Boas, 1955, pp. 40-41)<sup>69</sup>. Assim, essa prática corresponde a um sistema de conversão dos movimentos corporais do artista em superfícies visuais. O autor complementa: “O virtuoso que varia a monotonia de seus movimentos e aproveita sua habilidade para executar um gesto mais complexo produz, ao mesmo tempo, um ritmo mais complexo” (Boas, 1955, p. 41)<sup>70</sup>. Nessa perspectiva, o ritmo viabiliza a tradução dos gestos em superfícies visíveis.

No processo da hifologia marafa, essa tradução não opera com orientação marcada, porque, assinalando em novos termos, os ritmos do corpo da marafona, tanto extensiva quanto intensivamente, são traduzidos pela escrita/tecelagem em superfícies textuais, ao passo que estas, por sua vez, se traduzem no corpo da boneca de trapos. Logo, o trabalho têxtil das canções marafas mostra-se enovelado, espiralado, tal que a superfície não tem começo nem fim.

A série de trabalhos *Ramona Montiel*, do artista argentino Antonio Berni, elabora, através da combinação de técnicas diversas – como pintura, gravura e colagem – e de materiais também diversos encontrados em mercados das pulgas em Paris – como trapos, dejetos e sucata –, uma série de retratos de uma personagem. Esta, habitante do bairro de Nueva Pompeya, em Buenos Aires, abandona sua carreira de costureira para se tornar prostituta (Berni, 2018).

---

68 O autor também cita outras práticas, como a cestaria.

69 Tradução nossa. No original: “evenness of surface results from regularity of movement. The rhythmic repetition of the movement leads also to rhythmic repetition of pattern”.

70 Tradução nossa. No original: “The virtuoso who varies the monotony of his movements and enjoys his ability to perform a more complex action, produces at the same time a more complex rhythm”.

Entre essas obras, há um grupo associado por semelhanças formais: *Ramona con las medias caladas* (ca. 1975) (Figura 5), *Ramona Bataclana* (1964), *Ramona en el Moulin Rouge o Ramona baila el can can* (ca. 1972) (Figura 6) e *Ramona con medias rayadas* (1976). Esse conjunto de xilocolagens exhibe, sobre uma superfície, o corpo de Ramona traçado por fragmentos de renda.

Figura 5 – *Ramona con las medias caladas*



Antonio Berni. *Ramona con medias caladas*, ca. 1975, xilocolagem, 112,8 cm × 65 cm. Coleção particular.

Fonte: Berni, 2018.

Figura 6 – *Ramona en el Moulin Rouge o Ramona baila el can can*



Antonio Berni. *Ramona en el Moulin Rouge o Ramona baila el can can*, ca. 1972, xilocolagem, 110 × 56 cm.

Coleção particular.

Fonte: Berni, 2018.

Ramona tece seu corpo em uma superfície. Contudo, a variedade de trabalhos da série demonstra a instabilidade do processo, sendo sua tentativa de dar forma ao corpo repetida múltiplas vezes. Ela junta restos de renda e outros trapos, nessa empreitada, assim como a marafona faz com os excessos das línguas. Ambas, em uma oscilação entre costureira e prostituta, compartilham desse desejo de formar seu corpo, de existir, deslizando, sensualmente, sobre uma superfície.

Em “Olor y espinhos – Che mandu’á”, a marafona, assumindo uma condição envelhecida, conta o episódio do velório do coronel Hidalgo Flores, o qual, por medo da catalepsia, determinou que seu corpo fosse velado por 48 horas. Vivendo em um prostíbulo em Eldorado del Paraná, ela narra o que se passa na cidade – o “mundo” –, enquanto tece roupas íntimas para prostitutas jovens:

se me faço entender, en nesta narración, ñe'ê, ao sabor del viento, mientras tricoteo y observo como la vida, el mundo e sobretudo los hombres pueden ser absolutamente criminales.

[...]

Tricoteo los finos barbantes que harán camisolitas-de-dormir para niñas u mismo sutiãs desavergonados huraquitos dejando entrever el pico de los seios. Cuñarecovaí. Que hermosas se quedan las ticas principalmente las más jovencitas, enteramente desnudas, cuñarecovaí, ainda más quando se visten de calcinhas e sutiãs salidas de mis manos tricotêras. (NM, 2018, pp. 46, 48)

Nesse ponto, um desejo erótico guia seu trabalho: narra tricoteando e tricoteia desejando que seus tecidos cubram os corpos das “ticas”. Se, para ela, a atividade narrativa e o tecer estão intimamente ligados, pode-se afirmar que essa pulsão erótica funciona como uma força motriz de seu trabalho com as palavras. A marafona traduz, com seus gestos trôpegos, para o corpo do texto/tecido o ritmo de seus desejos. Este, convulso e intenso, faz com que os fios se confundam e se emaranhem, enovelem: “este calor más que estúpido e que todo enovela y sufôca y nos pone arfantes, completamente arruinados por esta mixtura de incandescência y el supremo fuego del corazón” (NM, 2018, p. 64).

Todavia, há um ponto nesse desejo que conecta a marafona aos retratos de Ramona Montiel: ela deseja que seu tecido/texto cubra os corpos das meninas, toque-os, roce-os, percorra suas peles. Assim, emerge a dimensão tátil da arte têxtil. Diante da pele de renda de Ramona, observamos que há texturas em meio às cores e às formas, há uma singularidade tátil

que se manifesta sensualmente através da visão. Um corpo tecido é propenso ao toque, ao tato.

A artista têxtil modernista Anni Albers (1974), em seu livro *On Weaving*, advoga a importância do tato para os trabalhos têxteis, apontando o meio tátil – que reúne tanto a superfície de um material quanto a sua estrutura interna – como matéria por excelência da tecelagem:

Se um escultor lida principalmente com o volume, um arquiteto com o espaço, um pintor com a cor, o tecelão, então, lida primariamente com os efeitos táteis. Porém [...], as características da estrutura interna são tão parte de um tecido quanto os efeitos da superfície tátil. A estrutura de um tecido, assim como as fibras escolhidas para o trabalho, pode produzir uma superfície singular. Há uma estreita relação entre as duas. (Albers, 1974, pp. 64-65)<sup>71</sup>

Em suma, a particularidade da tecelagem está em sua dimensão erótica que a faz simultaneamente visual e tátil. Isso, porque o tecido produz dois toques: o primeiro emerge por meio da apresentação de suas formas visíveis – cores, linhas, figuras; já o segundo diz respeito à textura do próprio material, perceptível em sua superfície, e à sua dimensão concreta de objeto formado pelo jogo entre diversos fios.

Segundo a artista, cujo texto data de 1965, se, por um lado, os avanços tecnológicos e industriais que permitem a produção mecanizada em série de objetos economizam tempo e trabalho, por outro, eles passam, cada vez mais, a inibir a percepção tátil dos diversos materiais usados, tornando-a, assim, cada vez mais ociosa. O grande perigo dessa anestesia mora no fato de que o tato é uma das maneiras de conectar o corpo ao mundo, i. e., de tornar uma existência possível. Com sua obsolescência, apagam-se diversas possibilidades de criação de afetos e afecções:

Nós tocamos as coisas para entrarmos na realidade. Nós tocamos os objetos que amamos. Nós tocamos as coisas que criamos. Nossas experiências táteis são fundamentais. Se reduzimos seu alcance, como quando reduzimos a necessidade de construir coisas nós mesmos, tornamo-nos limitados. (Albers, 1974, p. 62)<sup>72</sup>

Sendo a dimensão tátil a principal especificidade das artes com tecido – não só da tecelagem –, o investimento em tais procedimentos representa uma tentativa de recuperar

---

71 Tradução nossa. No original: “If a sculptor deals mainly with volume, an architect with space, a painter with color, then a weaver deals primarily with tactile effects. But [...], qualities of the inner structure are as much part of a textile as are effects of outer tactile surface. The structure of a weaving, as well as the fibers chosen for the work, can bring about an interesting surface. There is an intricate interplay between the two.”

72 Tradução nossa. No original: “We touch things to assure ourselves of reality. We touch the objects of our love. We touch the things we form. Our tactile experiences are elemental. If we reduce their range, as we do when we reduce the necessity to form things ourselves, we grow lopsided”.

possibilidades sensíveis e relacionais do corpo. Quando Anni Albers constrói um tecido a ser exposto, ela abre uma via de ativação das potências do tato. Suas peças têxteis devem ser percebidas, também, com a pele.

Quando a marafona conecta sua escrita à prática do ñandutí ou ao tricotear de roupas íntimas para moças, ela deseja ultrapassar a metáfora, a símile: anseia que seus textos, suas canções marafas, sejam superfícies táteis. Isso adquire uma outra dimensão se nos determos para um aspecto singular do texto de *Mar Paraguayo*: sua visualidade.

Figura 7 – Trecho do episódio do ñandutí em *Mar Paraguayo*

garçadas: ladrijo y sombra: mosaico  
 rendêro: un mundo adelante de nuevo  
 nudo: la lanzada: fisgada imprevista que  
 se instala sin que prévissemos: añaretá: el  
 infierno: lo que deseo: no, Señor: lo que  
 deseo es simples: ñandutí: minúscula flo-  
 rinha a componer-se de nuestras nuevas  
 ricas artesanias: ñandutí: ñandurenimbó:  
 : el viejo, toda tarde que passa, se va a  
 morir: gases: inyecciones: pastijas de co-  
 lores diversos: el viejo se vá, más una vez,  
 morir: de lo sofá diagonal al cielo de la  
 ventana no me quiero salir: estoy sentada:  
 los cabelos casi que ocultam el trabalho  
 crochê: tiquitito arpón en el extremo  
 aguja: nudo: trança: laçada: laçada: nudo:  
 trança: la tela cumprindo-se: inútil: un  
 nada ainda: sin forma que lhe faça sutiã ô  
 canción: puede llorar, puede sufrir: no, yo  
 no la quiero verla a la sangre del viejo  
 derramada: sutiã ô canción: el crochê ape-  
 nas empeza: no lo sê como se va a morir:  
 de que profundo o demolirá el momento  
 terminal: ñandu: se de engasgo puesto que  
 la tarde lhe confisque el aire: sea senão un  
 suspiro: queda de presión en el abismo:  
 sangre de aorta interrumpida: la cicatriz  
 de los dias: muerto hemorrágico: septice-  
 mia: ô solo somente el passarito cansaço  
 del corazón: no lo sê que se tece: entrenza:  
 entrelaza: laçada y nudo: nuevos nudos:  
 otras trenzas: tela de intriga: puede que  
 sea mortalha: puede que sea calçón: ô vá:  
 ñandutí: cubrir-me el sexo más íntimo:

ninguno que pueda saber de pronto las  
 fabricaciones secretas de la araña: ñandu:  
 ñandurenimbó:

: hoy el niño me pôs a ouvir los rumores  
 de la tempestade lunar: en el mormaço de  
 la siesta, presentí nítido y casi arfante  
 que el chegaria: sombra y dibujo: ávida  
 nádega: mamilos: duros muslos a cavalo:  
 su contorno preciso: la paina castanha del  
 pêlo: muerdo: remuerdo: ñandu: ñan-  
 dutí: la aguja trabaja: crochê: caracol:  
 curva: la línea: la linha: la araña: ñandu:  
 todo el niño se acuerda en mi: y já me  
 estremece un erizar de piel y pêlo: soy yo  
 el enigma y lo alforje esfinge: hay que  
 devorarlo a el siempre imprevisto: dibu-  
 jado en la tanga su sexo ostensivo: mas  
 sobretodo los ojos verdes contra la cara de  
 risa y sol: lo tórax en los embates del  
 viento y del lamiento: a bailar en la siesta:  
 sueño: soy su araña: álgebra: pronta  
 jibóia: toda me enlambe su língua destra:  
 todo lo unto de cuspo y baba: humores:  
 suores: los miasmas: espasmos: la siesta  
 me pone abrasado el útero profundo: el  
 niño: súbita ñandu: puede que ponga su  
 língua a lenta y me percorra: de los pies al  
 cielo en luto donde vislumbro los rumores  
 de la tempestade lunar: lábio premindo  
 lábio: araña y grêlo: la dança de su boca:  
 ñandu: el arpón de la aguja avança sobre  
 la linha en trenzada línea: antes del nudo  
 los caprichos de la meada: ñandurenimbó:  
 fuerzo su cabeça contra mi boca: borro-lhe

Figura 8 – Trecho do episódio do ñandutí em *Mar Paraguayo*

batón: el borrador: borrar la linha: la si-  
 esta: mi grito: nunca olvidar el gemido que  
 tuvo el niño antes de que todo y tudo se  
 transformasse: telaraña, neblina y nuvem  
 en los rumores de la tempestade lunar: de  
 uno solo gemido mortal: mio y dele: la faca  
 en fuego de su lanza: lanzada: punto:  
 nudo: laçada: nudo: lanzada: punto: ñan-  
 dutí: ñandu: la tela va aborrindo: las luces  
 se pierden en el azul más nocturno: telara-  
 ña: ñandu: el niño mañana puede que  
 retorne: puede que sea aún otra vez y  
 nuevamente solo la proyección oblíqua de la  
 marafona que apena: ñandu: espreita:  
 esto niño que marcha por las piedras de la  
 calçada sin sequer saber que sobrexisto:  
 acá en el entardecer: sueño de sueño  
 hecho la rubra capitulación de uno ente  
 que solo puede verlo: a el que imponente  
 marcha: dirección del mar: su gusto de  
 concha y sal: teço y teço y teço telaraña  
 ñandutí: renda: rendados: rendêra imagi-  
 nación fabril: higuêra hora: iguana: ñan-  
 durenimbó: en la siesta: hoy en estos  
 martes sufocados: miércoles medrados:  
 après-midi: el fauno: tuvo a el niño a den-  
 tadas y mordidas: yo lo tuvo en mi ventre  
 entrañado: ñandu: telaraña: ñandutí: solo  
 el no lo sabe: y sigue en el mar su gusto y  
 sêmen: ni el sexo há de tampar estos  
 traçados: evaporable véu: ñandutí: trans-  
 parência y luces: ñandu: ñandurenimbó:

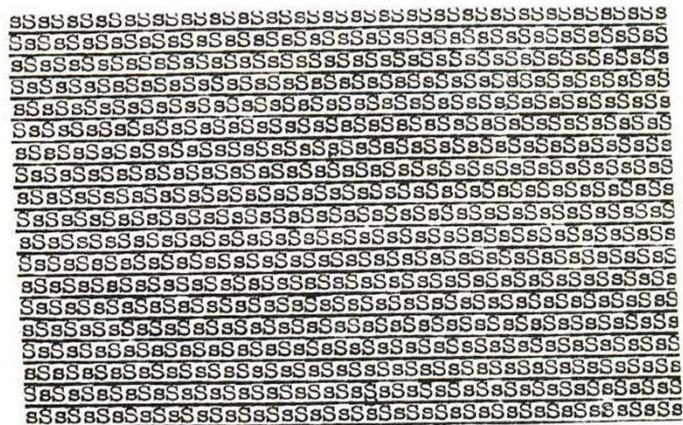
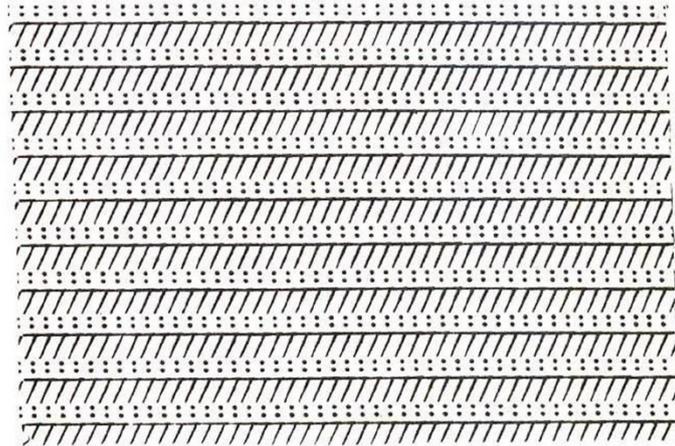
Fonte: MP, 1992, p. 48.

Ao longo do episódio do ñandutí (Figuras 7 e 8), o texto assume uma composição gráfica singular, embora continue seguindo o sentido convencional da prosa. Os parágrafos longos condensam-se em blocos, sendo abertos, fechados e entremeados por sinais de dois-pontos<sup>73</sup>. Estes se tornam a pontuação predominante, cadenciando o ritmo do texto. Lembremos que a prática rendeira da marafona, nesse momento, é entrecortada por imagens eróticas e mortais de suas relações tanto com seu amante moço quanto com o velho, como se utilizasse uma linha esticada entre Eros e Tânatos em seu trabalho: “ñandu: mil alguna vez solitária ñandutí: la aguja como un oscuro deseo de sangre y muerte: el viejo a cada segundo más viejo: el niño: como pueden ser tan verdes, hovi, mboihovi: los ojos del niño co su miríade de puntos verdes haciendo la pigmentación: hovi hovi hovi:” (MP, 2005, p. 36). Dessa

73 Esse recurso dos dois-pontos também surge em um trecho de “Malabares – Ñamba’é che remimo’ã” (NM, 2018, pp. 159-161). Contudo, a edição de *Novelas marafas* da editora La Flauta Mágica, publicada postumamente, infelizmente, não apresenta os cuidados visuais que verificamos nas edições de *Mar Paraguayo* (MP, 1992; MP, 2005; MP, 2006).

forma, os ritmos do desejo marafo são tecidos na página, marcados pela disposição visual dos sinais de pontuação, não apenas por meio do proliferar dos signos linguísticos. A feliz homonímia entre os pontos da escrita e da costura intensifica-se com esse processo de tradução rítmica do corpo para a superfície visual.

Figura 9 – Estudos, realizados por Anni Albers, de efeitos têxteis com tipografia



Fonte: Albers, 1974, p. 118.

A percepção de uma relação entre sinais gráficos e tecidos não é exclusiva de Wilson Bueno nesse trecho de *Mar Paraguayo*. Anni Albers realizou uma série de estudos em que emulava efeitos têxteis em um papel com os sinais tipográficos de uma máquina de escrever (Figura 9). Em um desses, aproveita justamente fileiras de dois-pontos que são intercaladas com fileiras de barras em ligadura. Os exercícios buscam demonstrar como efeitos táteis podem ser visualmente criados. Isso, porque, conforme destacamos, Albers (1974, pp. 62-65)

– em um tom quase greenberguiano – busca defender que a especificidade tátil da tecelagem se dá não somente por seu efeito visual, como também por sua estrutura interna – as técnicas de sua composição, os modos de organização dos fios e as propriedades dos materiais. Diante disso, torna-se possível dizer que a marafona se vale de um artifício visual de produção de texturas para *simular* a tatilidade de seus textos.

Não é possível afirmar que Wilson Bueno conhecesse esses estudos ou os argumentos de Anni Albers, porém ele, certamente, não era alheio às potencialidades do visual. De 1987 a 1997, Bueno foi editor do periódico literário *Nicolau*, que se destacava, para além da literatura produzida em suas páginas, pela ousadia de seus projetos gráficos coordenados, na maior parte das edições, por Luiz Antonio Guinski. Essa convivência do autor com o trabalho das imagens é destacada por Susana Scramim, em seu ensaio “Wilson Bueno e a ‘síntesis misteriosa’”, ao discutir os procedimentos de montagem presentes em seus livros *Manual de zoofilia* (1991) e *Jardim Zoológico* (1999):

Essa visualidade do trabalho de Wilson Bueno pode ser lida também à luz de uma convivência do autor com a forte prática de trato com as imagens da literatura produzida no Paraná, que vai da intensa atividade dos poetas simbolistas até as interessantes revistas ali editadas, nas quais a visualidade contribui e constitui as próprias revistas. Entre essas revistas encontramos *Joaquim*, editada pelo escritor Dalton Trevisan na década de 40, a revista *Nicolau*, editada pelo próprio Wilson Bueno na década de 80, no fim da década de 90 a revista *Medusa*, editada pelo poeta Ricardo Corona, assim como a revista *Coyote*, editada desde 2002, pelo poeta Rodrigo Garcia Lopes, e a revista *Oroboros*, editada por Ricardo Corona e pela artista Eliana Borges desde 2004 (Scramim, 2007, p. 136)

Na grande maioria das páginas do *Nicolau*, as relações entre texto e imagem não se limitavam à ilustração ou ao diálogo. O trabalho de diagramação operava de maneira a entrelaçar em um mesmo plano significante as matérias verbais e imagéticas. À guisa de ilustração, no primeiro trecho de *Mar Paraguayo* (Figura 10), publicado na edição número 6, em dezembro de 1987, uma onda imagética – a ilustração é de Cláudio Seto – desprende-se do meio de um parágrafo, quebrando o sintagma, entre “su risa de” e “rubra florada”, e derrama-se no centro da página. Nesse caso, texto e ilustração entrelaçam-se compondo uma mesma superfície visual. Embora no episódio do ñandutí não existam elementos imagéticos para além dos tipográficos, o processo dá-se de forma semelhante, com o texto sendo levado também para um plano significante visual. E, não satisfeita apenas com a visualidade, a marafona deseja mais: ela quer a tatilidade.

Figura 10 – “Mar Paraguayo” na edição de número 6 do *Nicolau*, ilustração de Cláudio Seto

# MAR PARAGUAYO

Wilson Bueno

A partir da língua falada neste Brasil de longas lânguidas praias e do castelhano — no caso específico o espanhol com sabor paraguaio — surge uma terceira ‘língua’, situada num vértice textual onde as gramáticas perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo: *Mar paraguayo* é um fragmento — primeira pedra — de uma ‘novela em progresso’, já com mais de 100 páginas. Ao mar.

Yo soy la marafona del balneario. A cá, em Guaratuba, vivo de suerte. Ah, mi felicidad es un cristal ao sol, adivinadora esfera carregada por el futuro como una bomba que se vá a explodir en los uránios del día. Mi mar. La mer. Merde la vie que yo llevo en las costas como una senhora digna perto de ser executada en la guillotina. O, há Dios... Sin, há Dios e mis días. Que hacer?

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

Ahora, en neste momento, yo no sé que hablar com su cara dura, rojos los oídos soterrados, estos que eran mis ojos.

No, no lo maté porque sua vida se entranhava en la mia. No, fue la suerte, já lo disse. Mi suerte de adivinadora de la esfera, bólide e cristal: antes de todo yo já lo via más muerto que la muerte.

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país — esta hacienda guarani, guarânia y soledad. La primera vez que me acerqué del mar, o que havia eran solo el mirar en el ver — cargado de olas e azules. Además, trazia dentro em mim toda una outra canción — trancada en el ascensor, desespero, suicidados desesperos, y la agrura.

No tuve medo del gran abismo de água e espuma. Lo miré duramente aunque todo en mi era apenas una alegría de niña al sol, yo que a este tiempo já volvia, com terror e manchas blancas por los pelos, já volvia el Cabo de la Buena Esperanza.

Mi cuerpo que engordó por non salir de esta sala obscura onde traço el destino, melhor el dele, o deste hombre que mis manos acabaran de assassinar suavemente — con una disposición de cisne e sable.

Fue simples: solamente lo tomé desprevenido e con una, una sola bordoadá brasileña en la nuca lo jugué al piso del baño — estranhamente mudo y en abrupta soledad. Ninguna gota de sangre para me poner en apuros, no, ninguna.

Prossigo la arte de la sortista, casa térrea com mangueras en el jardín e sombreros por los quintales, sin hablar del sol, del rude sol manhañas, tardes e noches — el espantoso verano de Guaratuba quando se é noviembre e el mundo se pone de barracas e chicos por las playas coloridas pela tarde — esta pequena grande artista de las tintas del cielo.

A la noche tengo mi trabajo: no que me enamore, no, non es esto, lo que digo es todo un labirinto de arañas que van teciendo en las quinas de la casa, mientras me perco frente al televisor assistindo a la novela de Sonia Braga



— sus ancas que me ponen en arrepios toda la vez que aparecen en el video como se fuera la derradera disposición de una vida, mi vida, la vida — de viés.

Yo sé que muerto está, que muerto el viejo vivirá para siempre acorrentado a mi pecho, lo nodoso recuerdo de sus manos tembladas por mis pernas e la manera de su língua sutil a explotar-me con gusto, gozo y orgasmo.

Yo, a cada vez, sonaba más y más con Braga, esta Sonia de mi vida marafa, aquellos profundos negros ver-se, ver. Ah, aqui en el balneario de Guaratuba ninguno que hable mi idioma que no sea el demorado silencio de las siestas calcinadas por el estio, com cigarras agónicas de cantar e passaritos en las copas del flamboyant todo de risa con el verano, su risa de

rubra florada, cerca de lo ibisco que me dije que já es tarde, que já es mucho tarde para morir.

Que idéia, que idéia la mia — já me esquecia, toda olvidada, de la única companhia que me hace decir, sin error: esto es concreto como el largo tronco de la manguera, tan concreto como el ibisco: mi perro, mi tiquito perro que atende por el ruido de Brinks e es tan pequetito, tan juguete-de-pelos, tan colita acima como se fuera una coma móbile.

Su rostro: no, non su rostro de muerto en el piso del baño, lo rosto de que falo es lo de Sonia Braga e por ele fué que comenzé a urdir esta estranha matança, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone en cuestión es la muerte. Mi mar? Mi mar soy yo.

Wilson Bueno é autor de *Boleiro & Bar* (Círculo Edições, 1986)

Difícilmente poderíamos tratar da visualidade do texto literário, na contemporaneidade, sem passar por Stéphane Mallarmé e seu *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, datado de 1897. No caso das canções marafas, no entanto, ignorar tal obra corresponderia a deixar de lado uma referência ativamente citada. Em *Mar Paraguayo*, encontramos uma menção a um outro conhecido texto de Mallarmé, a écloga “L'après-midi d'un faune” (1876)<sup>74</sup>: “en la siesta: hoy en estos martes sufocados: miércoles medrados: après-midi: el fauno: tuvo a el niño a dentadas y mordidas: yo lo tuvo em mi ventre entrañado:” (MP, 2005, p. 40). Esse trecho, integrante do episódio do ñandutí, estabelece um vínculo íntimo com as imagens do poema: a marafona – enunciativamente híbrida e em metamorfose, conforme assinalamos – relaciona-se com o rapaz em seus sonhos durante a sesta, de modo semelhante ao fauno – também híbrido – que, entre o sonho e a vigília, relaciona-se com as ninfas.

Em outro momento, cita-se o próprio *Un coup de dés...*: “juego-de-jugar: como los dioses en el principio, en el tupã-karai, antes del des-principio de todo, los dioses y su lance de dados, su macabro inventar, oguera-jera” (MP, 2005, p. 29). Essa passagem, curiosamente, marca uma diferença entre os textos de Mallarmé e de Wilson Bueno. Conforme aponta Sérgio Medeiros, o poeta francês abre lugar para um espaço sem Deus: “o universo de Mallarmé é sem Deus, o qual foi substituído pelo Acaso, que acolhe a contradição e o paradoxo” (Medeiros, 2017, p. 10). Já o universo da marafona segue por outra via; há, sem dúvidas, o Acaso, porém, este deriva de uma intrincada teia tecida entre uma multiplicidade de deuses, de cosmologias, de ontologias. Em um “juego-de-jugar”, Tupã, Karay, Deus, añas, Jesus e o capeta lançam os dados – o espaço, vazio para Mallarmé, é repleto para a marafona.

A diferença visual mais notável entre o episódio do ñandutí e *Un coup de dés...* dá-se justamente em uma contraposição entre vazio e plenitude. Enquanto Mallarmé jogava com os signos sobre os brancos da página, a marafona tece excessos tipográficos. Em um primeiro momento, isso poderia bastar para delimitar um distanciamento formal entre os dois trabalhos, nem seria uma pretensão desta pesquisa afirmar que os problemas formais impostos a/propostos por Wilson Bueno e Mallarmé são os mesmos. Contudo, parece existir uma afinidade procedimental entre *Un coup de dés...* e *Mar Paraguayo*.

---

74 Cf. MALLARMÉ, Stéphane. **L'après-midi d'un faune**: églogue – avec frontispice, fleurons et cul-de-lampe. Paris: Alphonse Derenne, 1876. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625643g/f11.planchecontact>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

Ao propor uma nova tradução para o português de *Un coup de dés...*, Álvaro Faleiros (2017) contrapõe-se a algumas escolhas de Haroldo de Campos em sua tradução de 1974, publicada no volume *Mallarmé* (1991). Esses pontos de divergência surgem desde o conhecido prefácio do poema:

A tradução do prefácio é [...] uma indicação dos princípios adotados pelo tradutor na relação que estabelece com o texto. Um exemplo é a tradução da expressão *mise en scène* – presente na importante sentença em que se fala das “subdivisões prismáticas da Ideia [...] que] dura seu concurso”, “dans quelque mise en scène spirituelle exacte” é traduzida por “nalguma cenografia espiritual exata”, por Haroldo de Campos; enquanto, na tradução aqui apresentada, optei por “em alguma encenação espiritual exata”.

[...]

Dá-se, pois, na primeira tradução, destaque à “arte e à técnica” de se construir cenário. Na segunda, destaca-se o “ato ou feito”, gesto que é montagem e espetáculo, talvez sinfonia e ópera. Trata-se, neste caso, de estar em cena e não de constituir cenário (Faleiros, 2017, p. 40-41)

Cada uma dessas escolhas tradutórias a respeito do termo «*mise en scène*» evidencia uma chave de leitura do texto – aquilo que Faleiros trata como os “princípios adotados” –, uma mola conceitual que propulsiona uma determinada perspectiva teórica não apenas sobre tradução, mas também sobre literatura. Por um lado, ao adotar o termo «cenografia», Haroldo de Campos insere *Un coup de dés...* no campo do paideuma da Poesia Concreta, com base em uma ideia de construção visual, de projeto arquitetônico, de “racionalismo construtivo” (Campos, 1991, p. 190). Por outro lado, em um texto de seu livro *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir* (2019) no qual apresenta uma tentativa de tradução do “Canto da castanheira” do povo Araweté, Álvaro Faleiros reflete acerca das possibilidades de “encenar, no espaço da página, a complexidade enunciativa e performativa do canto xamanístico” (Faleiros, 2019, p. 67), evocando, como referencial teórico, o poeta francês e incluindo-o, como parte fundamental, em uma outra tradição: “Digo ‘encenar no espaço da página’ pois, pelo menos desde de Mallarmé, se produziu uma consciência e explorou-se a possibilidade de uma performatividade cênica na escrita, para qual, por exemplo, os brancos e os tipos gráficos são significantes” (Faleiros, 2019, p. 67).

Os três termos – «*mise en scène*», «cenografia» e «encenação» – pertencem ao campo semântico relativo às artes cênicas, seja teatro, seja cinema, nas quais as técnicas cenográficas arquitetam um espaço visual em que transcorre a ação, i. e., a encenação. Nesse contexto,

tanto a cenografia quanto a encenação correspondem a artifícios que possibilitam a atividade cênica, a construção visual e performativa de uma *scène*. Assim sendo, ao designar uma prática, a opção de Faleiros parece, de fato, mais abrangente. No entanto, pode-se afirmar que as duas opções de tradução designam técnicas que juntas constituem a *mise en scène*, o que ajudaria a compreender o porquê de a expressão ser corriqueiramente utilizada por falantes do português.

Esse trabalho de construção de uma cena configura o procedimento que conecta *Un coup de dés...* ao episódio do ñandutí – poderíamos, ainda, incluir nesse grupo os exercícios tipográficos de Anni Albers na condição de poemas visuais<sup>75</sup>.

Na composição de seu “L'après-midi d'un faune”, Mallarmé já perseguia a ideia do teatro. O poema originalmente foi concebido, em 1865 – portanto 32 anos antes de *Un coup de dés...* –, como peça dramática, intitulada *Monologue d'un faune*, conforme destaca Décio Pignatari (1991) em ensaio que acompanha sua tradução do texto para o português. Como foi julgado inadequado para a performance teatral, sua forma mudou sem que se perdesse, contudo, o desejo pela *mise en scène*. Mallarmé considerava seu trabalho “absolutamente cênico, não possível no teatro, mas exigindo o teatro” (Mallarmé apud Pignatari, 1991, p. 107).

*Un coup de dés...*, as canções marafas e os estudos de Albers realizam um teatro através de um singular trabalho com as superfícies visuais e significantes dos textos, explorando o espaço cenográfico da página com a encenação dos elementos tipográficos. Nesse caso, a *mise en scène* extrapola o campo da exigência, tornando-se uma solução formal.

Desse modo, a marafona encontra um artifício formal que a permite emular o desejo de tornar seu texto um tecido, um objeto erótico e tátil. Não por acaso, como comentamos, a imagem da voragem-vórtice, da oгуera-jera, aproxima-se da figura dos pequenos bordados do ñandutí. A mesma voz que tece seu corpo na página, que apresenta canções por escrito e que se metamorfoseia enunciativamente convida seus leitores a tocá-la, ou melhor, a simular esse toque, esse contato íntimo, tomando seu texto como um turbilhão bordado na página.

A constituição de um contato erótico e íntimo através de um texto-tecido corresponde a uma das linhas de força do trabalho de José Leonilson, que, em alguns de seus bordados,

---

75 A própria artista movimenta uma ideia de performance cênica em seu livro sobre a tecelagem, afirmando que os trabalhos têxteis “demandam ser apreciados e valorizados por [...] sua intrigante performance de uma peça de superfícies” (Albers, 1974, p. 63). Tradução nossa. No original: “It asks to be enjoyed and valued for no other reason than its intriguing performance of a play of surfaces”.

elaborou uma poética dos encontros e dos afetos<sup>76</sup>. Em *El desierto* (1991) (Figura 11) – obra em portunhol, diga-se de passagem –, por exemplo, o artista abre um espaço íntimo de aridez que se constitui visual, textual e tatilmente. Assim, o trabalho torna-se um meio de experimentação afetiva, mesmo que esta seja elaborada artificialmente, i. e., por intermédio de um artifício. A quebra entre “El desierto” e “o que é verdade para certos rapazes” lança o observador em uma queda, deslizando pela superfície árida do feltro acinzentado cosido e bordado.

Figura 11 – *El desierto*



José Leonilson. *El desierto*, 1991, bordado sobre feltro, 62 cm × 37 cm. Coleção Marta e Paulo Kuczynski.

Fonte: Leonilson, 2012, p. 119.

<sup>76</sup> Há diversos outros artistas e poetas, de várias nacionalidades, que também elaboraram ou elaboram uma poética afetiva dos tecidos, como Julia Panadés, Gego, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Faith Wilding, Cecilia Vicuña, Liz Collins e Eva Hesse.

De modo aproximado, a marafona elabora, no episódio do ñandutí, um espaço de experimentação erótica, conforme monta uma peça na qual oferece seu corpo a nosso toque. Ela convida-nos a participar de seu texto e, assim, de suas relações com o velho e com o moço, de suas metamorfoses, de seus trânsitos ontológicos, de suas bebedeiras. Todavia, como em *El desierto*, aceitar o convite para participar dessa peça consiste em dispor-se a pagar, com todo o corpo, o preço necessário. Isso, porque não só de afetos de alegria se fazem essas experimentações: há a violência e a lamentação, a morte do velho e o abandono do amante jovem, a delicadeza do bordado e a aridez da cor do feltro, a graça e a gravidade, o voo e a queda. Tocar um texto compreende participar de uma canção oscilante que é “Unos días, tango; outros, puro bolero-canción” (MP, 2005, p. 26). Convidando-nos, a marafona assinala: “Ah, así de esto modo, es mucho difícil vivir. Ah, tecové, tecovembiki, tecovepá” (MP, 2005, p. 17), ressaltando, páginas/linhas/cancões depois: “Todavía aquí estoy, e acá es el mundo possible” (MP, 2005, p. 42).

Se retomarmos as reflexões levantadas anteriormente – através das leituras filosóficas de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997; 2011) sobre Spinoza (2011) e dos estudos antropológicos de Eduardo Viveiros de Castro (2002) –, nas quais concebemos o “corpo como feixe de afecções e capacidades” (Viveiros de Castro, 2002, p. 380) constituído sob um conjunto de formas extensas e afetos intensos, torna-se possível imaginar uma nova dimensão para esses trabalhos de Leonilson e de Wilson Bueno. Ambos propõem, por meio de formas – textuais, visuais e têxteis em Leonilson; textuais, visuais e cênicas em Bueno –, um campo afetivo, de modo que suas obras se apresentam, em certa medida, como corpos que desejam tocar a pele do observador/leitor.

Um possível desdobramento radical desse desejo está no *poemanto* (Figura 12) de Ricardo Aleixo. Trata-se de um manto negro sobre o qual está escrito, em letras brancas, trechos retirados de seu poema “Para uma eventual conversa sobre poesia com o fiscal de rendas”, publicado em seu livro *Trívio* (2001). Esse objeto poético acompanha várias das performances realizadas por Aleixo, as quais conjugam trabalhos vocais baseados em seus poemas com uma série de movimentos corporais e gestuais.

Figura 12 – Ricardo Aleixo com seu *poemanto*



Fotografia: Fábio Seixo.

Fonte: Ribeiro; Seixo, 2017.

Em seu poema-ensaio sobre o *poemanto*<sup>77</sup>, o poeta chama suas performances de corpografias, ou seja, escritas *com e do* corpo<sup>78</sup>, operando um regime da escrita e do signo que não se contenta em representar, mas busca realizar-se de forma ativa no mundo:

Não é, contudo, com cautela  
ou modéstia, ou ambos  
os sentimentos juntos,  
que prefiro dar à presentificação  
do meu corpo em cena  
a denominação de corpografia.  
É, antes, pra frisar que, ainda aí,  
é uma forma de escrita o que almejo  
(Aleixo, 2018, p. 117)

77 Cf. ALEIXO, Ricardo. “O *poemanto*: ensaio para escrever (com) o corpo”. In: \_\_\_\_\_. **Pesado demais para a ventania: antologia poética**. São Paulo: Todavia, 2018, pp. 112-122.

78 “Movendo-me ali,/ na exiguidade espacial/ das efêmeras formas escultóricas/ produzidas pelas corpografias/ que improviso,” (Aleixo, 2018, p. 112).

Assim, ao *escrever* um poema que é um tecido com o qual se relaciona e com o qual outros podem se relacionar, formando, então, uma nova escrita, Ricardo Aleixo leva ao extremo concreto a ideia da marafona de possibilitar que o corpo toque o texto. O poeta destaca que essa dinâmica relacional aproxima seu trabalho aos *Parangolés* de Hélio Oiticica, aos quais é constantemente associado: “[...] sem um corpo que os vista/ e evolua com eles, não constituem,/ em si, obras de arte” (Aleixo, 2018, p. 116). Há, portanto, um texto que só pode realizar-se no contato corporal:

Só por aí se pode tentar  
 “ler adequadamente”  
 o poemanto: em seu deslizar  
 (no limiar da legibilidade)  
 entre outras imagens/corpos  
 que se inter-relacionam na cena  
 (Aleixo, 2018, p. 118)

Podemos aproximar a noção de corpografia proposta por Aleixo à hifologia sugerida por Barthes, caso consideremos que ambas concebem o texto como um tecido que não desvela sentidos ocultos ou suprassensíveis, senão se apresenta como um corpo disposto ao toque, ao tato, a um embate erótico, sensual e afetivo. A diferença reside no fato de que o poeta radicaliza, na medida em que confere a esse tecido uma existência material concreta, não apenas restrita à materialidade do texto.

Já a marafona, por seus meios trapeiros e artificiais, teatraliza essa operação, oferecendo o seu corpo textual ao toque, de modo simulado e *fake*. Arma-se uma espécie de *role-playing* no qual ela e o leitor assumem papéis instáveis na metamorfose enunciativa, dificultando a distinção entre quem toca e quem é tocado ou, até mesmo, a identificação de a quem pertence cada um dos corpos nessa *mise en scène*.

O poema-ensaio sobre o poemanto encerra-se com a seguinte estrofe:

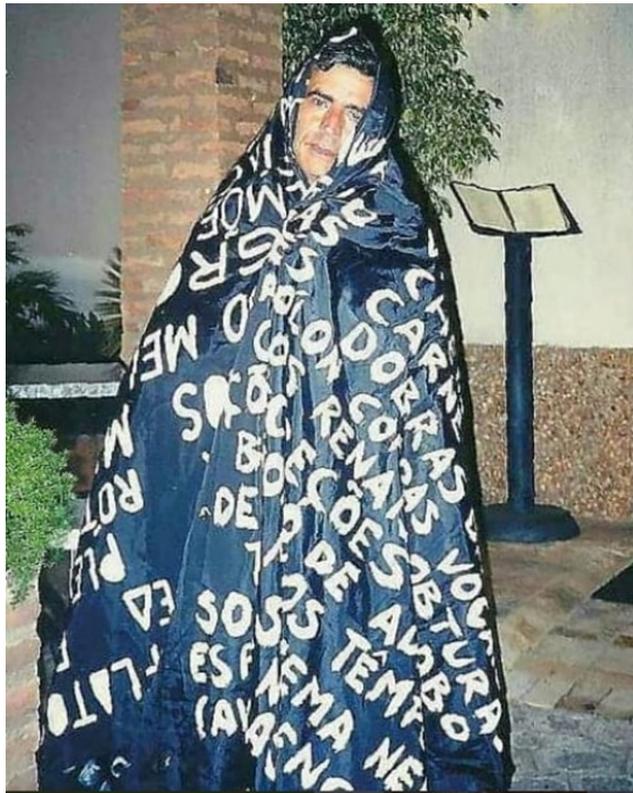
O poemanto não é  
 um mapa genômico:  
 um mapa genômico  
 pode ser um poemanto  
 (Aleixo, 2018, p. 122)

Desse modo, Aleixo assinala que o poemanto não desenha um corpo pré-determinado, apenas se relaciona com outros corpos – essa relação é sua condição de existência –, e, também, que qualquer corpo pode devir poemanto, ou seja, pode abrir-se em um processo de contato, relacionar-se com outros, formar alianças produtoras de novos corpos dotados de novas potencialidades. Nesse sentido, o poemanto é um trabalho simultaneamente poético e

ético, porque aponta para uma forma de viver e se relacionar com o outro em uma dinâmica de corpos em constante composição.

Um dos corpos que participaram desse jogo de afetos possibilitado pelo poemanto foi o de Wilson Bueno (Figura 13). Em janeiro de 2003, ele e Ricardo Aleixo participaram do evento Vida & Arte, organizado pelo jornal *O Povo*, em Fortaleza (Bueno, 2003). Essa foi a única vez que os dois se encontraram pessoalmente<sup>79</sup>. Na foto em que está envolto – ou “madonizado”, em expressão empregada por Aleixo – pelo poemanto, Bueno exibe um olhar tenro e, suspenso no tempo, parece funcionar em uma velocidade muito diferente daquela percebida nas canções marafas, com seus vórtices e turbilhões. Essa diferença ocorre porque o contato erótico e afetivo entre corpos opera em velocidades e movimentos sempre variáveis e nunca unívocos. Por conta disso, não são redutíveis a decifrações ou desvelamentos, operando através de encontros múltiplos, muitas vezes intensos e instáveis.

Figura 13 – Wilson Bueno “madonizado” pelo *poemanto* de Ricardo Aleixo, Fortaleza, janeiro de 2003



Fonte: Instagram pessoal.

---

<sup>79</sup> O próprio Ricardo Aleixo compartilhou comigo essa informação em uma troca de mensagens na rede social Instagram.

\*

O mito guarani que narra a origem dos bordados ñandutí se articula como um imbricado e complexo campo de afetos e paixões. Existem inúmeras versões da lenda, variantes sobre uma mesma estrutura. Uma delas conta que dois bravos guerreiros Guarani, Yasyñemoñare e Ñandugasú, disputavam o amor de uma mesma moça, Samimbi. Em uma noite, enquanto suplicava aos deuses pela correspondência de seu amor, Yasyñemoñare viu, no alto de uma árvore, uma bela renda prateada que resolveu pegar para presentear sua amada. Passando pelo local, Ñandugasú viu seu rival atrás de um presente tão bonito e enfureceu-se. A fúria levou-o a disparar uma flecha em Yasyñemoñare. Quando o vencedor foi, por sua vez, pegar o tecido, este, na verdade, se tratava de uma teia de aranha que se desfez em suas mãos. O remorso pelo assassinato que cometera dominou, então, Ñandugasú. Sua mãe, ao ver o filho tão triste, ciente do que acontecera naquela noite, resolveu presentear-lo com um tecido como o que ele vira na árvore. Desse modo, a anciã pôs-se a estudar o trabalho das aranhas, para reproduzir suas teias. O bordado, portanto, apresenta-se como um objeto afetivo, utilizado por uma mãe para consolar seu filho que cometeu um assassinato movido pelo amor e pelos ciúmes.

A marafona também engendra um processo de ñandutí pautado nos afetos e nos desejos, de um modo tão íntimo que não pode diferenciar suas rendas de seu corpo e de sua existência. Outro ponto de contato entre ela e a mãe de Ñandugasú está no fato de que ambas estabelecem alianças com as aranhas para converter as linhas de força afetivas em linhas de bordar. O próprio termo «ñandutí», ao designar tanto o bordado quanto as teias de aranha, concentra uma aproximação entre artifício e animalidade, bem como o termo «*hyphos*» utilizado por Barthes (1977) na construção do neologismo «hifologia».

Em parte das línguas acã, faladas por inúmeros povos situados especialmente no Golfo da Guiné, a palavra para designar as aranhas é «ananse». Segundo a mitologia de alguns desses povos e, também, de parte de populações caribenhas – por conta dos processos de escravização e colonização –, Kwaku Ananse, a aranha, é uma figura central, que, valendo-se de uma série de artimanhas – ao modo *trickster* –, conseguiu tomar para si as histórias de Nyankonpon, o Deus-Céu. Dessa maneira, o conjunto de lendas da tradição oral acã-axante é designado «Anansesem», termo que poderia ser traduzido como «as lendas de Ananse» ou «as lendas da aranha» (Rattray, 1930). Trata-se de uma outra dimensão do cruzamento entre animalidade e artifício provocado pela imagem da aranha, sendo o ato de narrar associado ao tear do aracnídeo.

Tal relação também aparece nas canções marafas. Em *Mar Paraguayo*, por exemplo, desde o início do monólogo da marafona, as aranhas percorrem os fios do seu texto/enunciado de trapos, conduzindo sua narração:

A la noche tengo mi trabajo: no que me enamore, no, no es esto, lo que digo es todo um labirinto de aranhas que van teciendo en las quinas de la casa, mientras me perco frente al televisor assistindo a la novela de Sônia Braga – sus ancas que me ponen en arrepios toda la vez que aparecen en el video como se fuera la derradera disposición de una vida, mi vida, la vida – de viés. (MP, 2005, p. 13)

Dessa forma, as canções marafas são fruto de artifícios polivalentes, os quais se apresentam como um labirinto de aranhas que tecem um enunciado atravessado pelos desejos por uma atriz em plena *mise en scène*, ou seja, uma imagem artificial. Uma máquina aracnídea borda o texto movida por desejos intensos capazes de desfazer o sentido e dobrar a linguagem, abrindo um vazio de fala – para retomar mais uma vez Barthes (2007) – e permitindo que os significantes vibrem sensualmente em uma aliteração: “una vida, mi vida, la vida – de viés”.

Há outra configuração mítica que mobiliza as imagens das aranhas, dessa vez cruzando-as tanto com o trabalho têxtil quanto com o ato de narrar. Trata-se de uma narrativa alegórica canônica para o romantismo alemão, inserida por Novalis em seu romance *Heinrich von Ofterdingen* e publicada separadamente no Brasil sob o título de *A flor azul* (2017). Esta conta a história da pequena Fábula, ou Poesia, em busca de seu irmão Eros, ou Amor. Em um ponto de sua jornada, a menina é interpolada pelas Moiras, ou Parcas, que tecem o destino dos deuses e dos humanos. Para vencê-las, ela recebe a ajuda de tarântulas que a acompanham em um cortejo dançante. Primeiramente, as aranhas atacam:

As parcas levaram um susto danado e uma delas foi ao encontro da menina, tesoura em punho, querendo picá-la em pedaços. Sem querer, pisou numa Tarântula e essa lhe picou ardentemente o pé. As outras velhas foram socorrer a irmã e se tornaram igualmente vítimas das picadas doloridas. Desse modo não conseguiram agarrar a Pequena Fábula e ficaram zanzando tresloucadas em todos os sentidos. (Novalis, 2017, p. 48)

Depois, as Tarântulas ajudam Fábula a seduzir e ludibriar as Moiras, tecendo-lhes vestidos belos e leves:

As Tarântulas tinham trabalhado com diligência, só faltava prender as Flores aos vestidos, o que sem demora se puseram a fazer com apuro e destreza. Fábula cuidou de manter as pontas dos fios tecidos que ainda pendiam.

A menina levou os figurinos às exaustas bailarinas que, pingando suor, tinham se estatelado no chão e descansavam por alguns momentos do exercício extraordinário. Com jeito delicado, ela desnudou as formosas magricelas que não pouparam injúrias à pequena serva, e vestiu-lhes com os novos vestidos de dança fabricados com primor e que lhes assentaram perfeitamente. Enquanto o fazia, Fábula elogiava a beleza e o caráter dócil das damas, e as velhas rabugentas demonstravam-se de fato contentes com os elogios e a elegância das fantasias. Nesse ínterim elas tinham se restabelecido e retomado o entusiasmo pela dança, por isso começaram a girar eufóricas, prometendo com hipocrisia vida longa e recompensas para a serva. (Novalis, 2017, pp. 49-50)

Por fim, os vestidos eram teias, armadilhas muito bem trançadas, e as aranhas, famintas, devoram as “suas companheiras de ofício” – as tecelãs do destino:

As Tarântulas estavam impacientes com o brutal vaivém que as agitava, porque as pontas dos vestidos ainda pendiam de suas patinhas, e com saltos malucos da frenética coreografia das velhas, as aranhas eram arrastadas para lá e para cá. No final das contas as Tarântulas foram puxadas até o outro cômodo e pularam para cima das dançarinas, que assustadas procuraram as tesouras para se defenderem, mas Fábula em segredo as escondera. Sendo assim, as irmãs sucumbiram aos ataques das companheiras de ofício, que esfomeadas e ávidas por um manjar tão saboroso, num piscar de olhos devoraram tudo e até chuparam os tutanos. (Novalis, 2017, p. 50)

Desse modo, as tarântulas, com seu tear, ajudam a poesia a vencer o destino e, inclusive, devoram-no. Trata-se de um episódio com potencial alegórico bastante significativo. Para se livrar das Moiras, foi necessário que Fábula as enganasse, assim como Kwaku Ananse, no mito acã-axante, enganou alguns animais para os capturar e os trocar pelas histórias do Nyankonpon. Não podemos esquecer que, em *Mar Paraguayo*, a todo momento, a marafona vale-se de vários dos artifícios para enganar o leitor e, principalmente, desviar sua atenção do corpo morto do velho sobre o sofá, enquanto jura: “hablo honesto y fundo: yo no maté el viejo” (MP, 2005, p. 11). Com a ajuda de aranhas, encenando a textura do texto e costurando tecidos de trapos, ela busca tomar para si o poder de narrar.

Essa insistência da marafona em preparar uma *mise en scène* – escrita e tecida – com a finalidade de controlar a ficcionalização aproxima as canções marafas da novela *Colibri* (1989[1984]) de Severo Sarduy. Nesse texto, narra-se a fuga do dançarino Colibri do cabaré em que trabalha e a subsequente busca por ele, empreendida pela Gerente do estabelecimento. Em um cenário *kitsch* e por meio de uma prosa repleta de imagens caleidoscópicas, Sarduy produziu um sofisticado jogo, no qual as próprias personagens disputam o poder de falsear a narrativa. Cenas narradas de forma distanciada, com frequência, revelam-se versões parciais e adulteradas. Em determinado ponto, por exemplo, a Gerente assassina o amante japonês de Colibri e uma de suas subordinadas, a travesti apelidada Gigantinho, que fornicava com ele:

Da bolsa, mordendo os lábios, com uma mão lânguida e parkisonada, asa de cisne agonizante, tirou um revólver com cabo de nácar incrustado de florzinhas moçárabes.

O sangue – declamou, desfalecente lívida – é a última escrita.

Apertou, sem vacilar, o gatilho. E esvaziou a maquininha nacarada no corpo comum dos fornicadores. (Sarduy, 1989[1984], p. 76)

Porém, na sequência, essa narração é apresentada como parcial e falsa, elaborada por “cleptomaníacos do relato – autores putativos dos capítulos anteriores” (Sarduy, 1989[1984], p. 118), quando o japonês retorna para junto de Colibri:

Despertou sossegado; não sozinho. Junto a ele, olhando-o dormir, virando-se, sim, como um guardião zeloso, ou um leal cãozinho sem sono, encontrava-se... Adivinhem quem: o Japonesão.

[...]

– Como? Mas a Gerente não o havia crivado de balas e deixado como bêbado naquele depósito imundo da capital?

Isso foi o que ela contou, furtando, por sua vez, o *plot* surpreendente destas aventuras – ladrão que rouba ladrão... (Sarduy, 1989[1984], p. 118)

Em uma disputa de narrativas falseadas, acontecimentos e fatos não são fixos e estáveis, senão se apresentam como simulações, *mises en scène* de uma estrutura que se enovela. A síntese desse movimento está em um sermão *fake* proferido por Gigantinho enquanto disfarçado de freira: “Deus é simulação. Quem fingir mais é seu escolhido” (Sarduy, 1989[1984], p. 60). A marafona pareceria perverter essa lição da travesti de *Colibri* – caso um sermão *fake* já não fosse pervertido por si –, porque seu jogo de fingimento, sua tentativa de desviar a atenção do corpo morto do velho, não busca uma salvação divina, mas uma absolvição na Terra Má, “Nesto mundo achy” (MP, 2005, p. 29).

Todavia, em *Mar Paraguayo*, a falsificação dos relatos pela marafona é tão intensa, enovelada, turbilhonante e espiralada que ela oscila constantemente entre se afirmar culpada e se afirmar inocente. Nesse caso, não há versão falsa ou verdadeira, senão um contínuo processo de falseamento sempre inacabado por alguém que pode ter sido “el autor – o actor – da morte del viejo” (MP, 2005, p. 19). Por vezes, confessa – embora lance uma frase com uma fagulha de dúvida no meio da confissão:

Mi cuerpo que engordô por non salir de esta sala oscura onde traço el destino, melhor el deste, o deste hombre que mis manos acabaran de assensinar suavemente – con una disposición de cisne y sabre. Ô era el que acabava de morir?

Fue simples: solamente lo tomê desprevenido e con una, una sola distracción y el malo que era ser su atendente y obrigatória esclava, lo juguê al sofá con terror y susto – estranhamente mudo y en abrupta soledad. Ninguna gota de sangre para me poner en apuros, no, ninguna. (MP, 2005, p. 13)

Em outras ocasiões, nega enfaticamente:

Si, havia sangre de la vena aorta por todos los poros del viejo. Ainda que yo, quando me satisfazia de lojas y jóias, de regalos y reparos, yo costumbrava devolver-lhe en cuspo todo o que su língua ávida me ofertava en saliva con um indecifable saber a sêmen. Tripudiava e no se constituía aún esto traste que siempre espetê que morisse y no muere y por quien yo, pela enêsima vez, yo los digo y atesto: no fue yo que matê a el viejo. (MP, 2005, p. 30)

O bordar constante da marafona e suas aranhas dá mostras de ter produzido um tecido monstruoso e informe, no qual tudo se confunde e se aglutina, inclusive suas próprias artífices. Isso, porque, como apontamos, o tecido não é só o relato da marafona, mas também é seu corpo em produção. Dessa maneira, retomando mais uma das imagens de Barthes (1977), estende-se uma grande teia em que as aranhas estão tão capturadas e condenadas quanto suas presas. O fluxo intenso de afetos e desejos não permitiu que o texto/tecido se fixasse em uma narrativa determinada, sendo a própria marafona devorada por seu bordar. A voragem-vórtice da linguagem tudo arrasta, com uma onda talvez cenográfica, encenada.

Nos últimos parágrafos de *Mar Paraguayo*, essa convulsão se manifesta na posição “final” da marafona sobre a morte do velho:

Su rostro: non, non su rostro de muerto en el piso del baño, el súbito muerto que arrastê hasta el sofá de la sala, por lo puro juego (ô jugo?) de uno descargo de consciência, puesto que el viejo ya no era más, el rostro era de Braga tan constantemente en mi sueño marafo que por el, si, por el ya me venian deseos abruptos de mortandad y crímens. Por el viejo, juro al pie de Dios, yo jamais faria nada, nada haveria de hacerlo, puesto que el viejo era apena la muerte que se va acontecer dentro de instantes e ya no necessita necessariamente más de nuestras manos. (MP, 2005, p. 60)

Esse último relato é repleto de contradições. A marafona oscila entre confessar que matou o velho e dizer que sua morte foi natural, que jamais o mataria, como no restante do livro. Porém, há um ponto tensor no meio do parágrafo, mediando essa *mise en scène* entre a réu confessa e a acusada injustamente: a imagem fantasmagórica de Sônia Braga<sup>80</sup>. Esta surge

---

80 Em *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), filme dirigido por Hector Babenco e adaptado do romance homônimo de Manuel Puig, Sônia Braga assume diversos papéis que vão de personagens de filmes, a figuras oníricas e a desejos eróticos. Nunca ocupando o presente diegético, a imagem da atriz torna-se uma

como um elemento perturbador que acelera o intenso fluxo de desejos da marafona e enovela a linha esticada entre Eros e Tânatos, entre o rapaz e o velho.

A paráfrase do trecho seria extremamente convulsa e confusa, contudo arrisco: ela arrastou o cadáver do banheiro para o sofá, mas o rosto que via no corpo não era do velho, era de Sônia Braga. Ela jamais faria mal ao velho; por mais que o odiasse, não havia necessidade, pois era idoso e debilitado, morreria naturalmente em breve. No entanto, a Sônia Braga ou por Sônia Braga faria, porque seus desejos por esta eram tão intensos que despertavam ânsias mortais e criminosas.

Desse modo, não há solução definitiva ou verdadeira para o crime, assim, o turbilhão reinicia seu movimento: “Por el, por el rosto de Braga fue que comenzê a urdir esta etranha matança, perfecta como nunca se es perfecto quando lo que se pone en cuestión es la muerte” (MP, 2005, p. 60).

Em sua hifologia marafa, a marafona constrói um tecido informe, por meio de movimentos errantes e uma série de artimanhas e fingimentos que se devoram, sem nunca conseguir tomar as rédeas da narrativa. Quando julga ter chegado ao fim, a tecelã depara-se com o primeiro fio e percebe que está solto.

## CISNE Y SABRE: DEVANEO MARAFO, DEVANEA CENTAURA

*“Galopam livres, vão e vêm, os peitos cheios  
De ar, o cabelo solto ao léu das auras mansas”  
Francisca Júlia, “Dança de centauras”*

Não só de aranhas se fazem as canções marafas. Muitos outros animais se proliferam pelo corpo textualmente tecido da marafona e participam de suas metamorfoses enunciativas. Se, por um lado, as aranhas tecem as narrativas, as intrigas e os acontecimentos, simulando e dissimulando, por outro, os escorpiões mostram-se figuras fundamentais para a escrita. Desde a “Notícia” que suplementa *Mar Paraguayo*, essa base está apontada: “Queriendo-me talvez acabe aspirando [...] a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión” (MP, 2005, p. 11).

Valendo-se de agulhas e linhas para construir seus bordados, ela produz uma “secreta identidad entre estos dos cosas absolutamente distintas: arañas y escorpiones” (MP, 2005, p. 35). Assim, na acoplagem com os equipamentos de bordar, forma-se uma máquina de escrever aracnídea movida por aranhas e escorpiões, por meio da qual a marafona gira seus trapos e produz seu enunciado e seu corpo. Porém, esse movimento subentende um risco, um perigo mortal, o afeto essencial que mora na cauda do escorpião e que ela acaba desejando incorporar a seus fios.

Em seu projeto intitulado *Manual de zoofilia* (1988-2010<sup>81</sup>)<sup>82</sup>, Wilson Bueno elaborou um conjunto de prosas poéticas, em que compõe imagens de relações eróticas, constituídas a partir de signos genéricos referentes a animais, como “Elefantes”, “Gatos” e “Cavalos”, desdobrando-se até “Chuvas”, “Leitores”, “Crianças” e “Anjos”. Esse trabalho compreende duas edições em livro, uma da editora Noa Noa, em 1991, e outra da editora da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Porém, esses textos se espalharam por revistas e jornais –

---

81 Uma vez que encaro os trabalhos integrantes do *Manual de zoofilia* como parte de um projeto, não me limito a abordar apenas as edições em livro (Bueno, 1991, 1997). Isso, porque as prosas poéticas antecedem e extrapolam tanto a edição de 1991 quanto a reedição de 1997. A primeira aparição desses textos se deu na edição número 17 do *Nicolau*, referente a novembro de 1988. Para uma abordagem mais detalhada desse projeto, Cf. PEREIRA, Guilherme Conde Moura. “Zoo de signos”: quando a linguagem devanea animal. **Dobra**, Lisboa, n. 6. No prelo.

82 Wilson Bueno incluía *Manual de zoofilia* no grupo de seus trabalhos que denominava “trilogia zoofílica”, juntamente de *Cachorros do céu* (2005a) e *Jardim Zoológico* (1999). Sobre *Cachorros do céu*, Cf. PEREIRA, Guilherme Conde Moura. “A realidade é outra coisa”: contratempos de burros. In: BERNDT, Charles V.; SCHMITZ, Erik D.; BORGES, Luiza de Aguiar et al. (Org.). **De Todos os Museus, o Fogo**: ensaios de literatura. 1. ed., 2019, pp. 320-332. Sobre *Jardim Zoológico*, há a dissertação de mestrado de Eduardo Jorge de Oliveira, *Manuais de Zoologia: os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno* (2009), bem como os ensaios “De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns”, de Maria Esther Maciel (2006), e “Wilson Bueno e a ‘Síntesis misteriosa’”, de Susana Scramim (2007).

como *Nicolau*<sup>83</sup>, *Germina*<sup>84</sup>, *Zunái*<sup>85</sup>, *Rascunho*<sup>86</sup>, *Trópico*<sup>87</sup>, *Linguarudos*<sup>88</sup>, *Idéias*<sup>89</sup> e *Estado do Paraná*<sup>90</sup> – e arquivos inéditos<sup>91</sup>.

Entre os animais<sup>92</sup> que figuram no *Manual de zoofilia*, estão, justamente, “Aranhas” e “Escorpiões”. No caso do primeiro texto, arma-se a imagem de uma relação amorosa que oscila entre um cuidadoso voyeurismo e um violento desentendimento:

Tarde da noite as vigio, cuidadosamente, com a paciência de um voyeur taxidermista.

[...]

Imagino, daqui, como é que bate nelas o coração, e sofro por saber que, prontas ao bote, são como serpentes – o mesmo e rancoroso veneno que você destila, pelo canto do lábio, quando me joga na calçada. (Bueno, 1997b, p. 47)

Os “Escorpiões” são aproximados das aranhas e realizam uma oscilação semelhante entre a íntima vigília da alma e o perigo mortal de seu veneno – o afeto (rancor?) que habita sua cauda:

83 BUENO, Wilson. Manual de zoofilia. **Nicolau**, Curitiba, n. 17, p. 23, nov. de 1988.

84 BUENO, Wilson. Manual de zoofilia. **Germina**: revista de literatura e arte. Disponível em: <<http://www.germinaliteratura.com.br/wb.htm>>. Acesso em 27 jul. de 2020.

85 BUENO, Wilson. Três contos de Wilson Bueno. **ZUNÁI**: revista de poesia & debates, 2003-2005. Disponível em: <[http://www.revistazunai.com/contos/wilson\\_bueno\\_3\\_contos.htm](http://www.revistazunai.com/contos/wilson_bueno_3_contos.htm)>. Acesso em 27 de jul. de 2020.

86 BUENO, Wilson. Do Manual de Zoofilia. **Rascunho**, jan. de 2013. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/do-manual-de-zoofilia/>>. Acesso em 27 de jul. de 2020.

87 BUENO, Wilson. Manual de zoofilia. **Trópico**: idéias de norte a sul. 05/06/2007. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20190208030132/http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2873,1.shl>>. Acesso em 29 de jul. de 2020.

88 BUENO, Wilson. Espécimes de um novo “Manual de Zoofilia”. **Linguarudos**, Santa Catarina, n. 0, p. 13, nov./dez. 2000.

89 Sob o título de “Amor Animal”, foram publicados dois textos na edição 68 da revista e dois textos na edição 72.

90 BUENO, Wilson. “Amor Animal”. **O Estado do Paraná**, 26 nov. 2006. Almanaque.

91 A publicação na *Germina* afirma que existiriam treze textos inéditos a serem compilados em uma nova edição ampliada do *Manual de zoofilia*, o que nunca se concretizou. Dezesete textos que não estão reunidos nas primeiras edições em livro foram publicados em revistas e sites: “Leitores”, “Pelicanos”, “Pombos”, “Vaga-lumes”, “Lagartixas”, “Corais”, “Baratas”, “Guepardos”, “Caramujos”, “Chuvas”, “Hienas”, “Formigas”, “Corujas”, “Pavões”, “Ursos”, “Vespas” e “Bicos-de-Lacre”. No computador de Wilson Bueno, havia uma pasta nomeada “Amor Animal” que contava com mais um texto até hoje inédito: “Aranhas” (Bueno, 2002).

92 Julieta Yelin propõe o termo «animalias» para referir-se aos animais das literaturas de Wilson Bueno, uma vez que eles são, em sua maioria, anômalos: “Essa é a razão pela qual chamaremos de *animalias* (um jogo entre ‘animal’ e ‘anomalia’) os imaginários de animais de Bueno, destacando o modo pelo qual elas desnaturalizam, ou ‘desnormalizam’, nossa percepção do animal e nos permitem escapar às taxonomias arbitrárias que definem o lugar desse ‘outro’ no mundo da ficção. As animalias de Bueno desmantelam esse conjunto de operações organizadoras para expor o animal como anomalia que atravessa os textos e que voltam a ambos, textos e animais, inclassificáveis” (Yelin, 2012, p. 2. Grifo do original).

Espreitam nas frestas, no oco dos cantos, no úmido das pedras, vigilantes na alma dos bêbados e dos amantes.

Botam ovos como aranhas e triplicam a sombria possibilidade de que os pisemos com pés descalços – inadvertidamente.

Também como ao nosso medo, suicidam-se – com rancor, e de forma sucinta: o próprio veneno sendo a dose fatal. (Bueno, 1997b, p. 25)

Essa tênue linha esticada entre Eros e Tânatos consiste em um dos motivos basilares do projeto do *Manual de zoofilia*, apresentando-nos às manifestações de um “amor animal” – conforme indica o título de algumas das publicações desses textos (Bueno, 2006a) – que se arma como um combate, demandando um estado não de passividade, mas de ação e decisão, uma postura de composição com os ambíguos fios do desejo, como em “Panteras”: “Só não te bato na cara porque me encantas” (Bueno, 1997b, p. 45).

Porém, essa postura ativa em relação ao combate amoroso não significa optar por um dos polos. Em vez disso, corresponde a um jogo intenso com essas forças intimamente atreladas, embora aparentemente antagônicas. Em seu ensaio “Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector”, no qual se propõe a analisar um mecanismo de “intertroca” entre planos de existência nas literaturas de Clarice Lispector, Evando Nascimento destaca que a palavra “bichos (sempre no plural)” (Nascimento, 2011, p. 135) suscita a imagem de uma multipolaridade afetiva produzida em uma “travessia inevitável pelo tornar-se-animal do humano, com todo o *perigo* a que experiência [sic] remete” (Nascimento, 2011, p. 133. Grifo do original):

Bichos relevam e revelam o afeto que se encerra no peito humano, afeto positivo e negativo, nesse jogo perpétuo entre afeição e ódio, domesticação e predação, amansamento e caça que compõe a história complexa dos territórios vicinais: o humano e o não humano animal. Um amor muitas vezes travestido de desafeto pelo que justamente não se deixa domesticar (Nascimento, 2011, p. 136)

Os textos do *Manual de zoofilia* abrem espaço para um achegamento entre humano e bicho, por meio de um erotismo que produz intensamente afetos tanto positivos quanto negativos. O amor torna-se animal, nas proposições poéticas de Wilson Bueno, mais por seus modos de agenciar desejos e afetos de diferentes ordens do que por suas semelhanças formais. Movimentos múltiplos de composições e colisões afetivas surgem em “Elefantes”: “Eis que só me suavizo se te joga a nocaute com um jab de esquerda. Não nascemos um para olhar no outro de frente, ocupamos demasiado espaço e temos nos suportado aos *tapas, deslumbres, bofetadas*” (Bueno, 1997b, p. 29. Grifos nossos); e em “Lagartixas”: “Gozamos – aos trancos, aos barrancos, aos pedaços” (Bueno, 2007c, s. p.).

Silviano Santiago, em ensaio intitulado “Bestiário”, analisa de que modo “a condição animal do ser humano e a sua recíproca (a condição humana do animal)” operam como “dois dos pilares de sustentação da viga mestra do pensamento de Clarice Lispector – a reflexão dramática sobre os percalços da vida intensamente vivida e do risco apavorante da morte” (Santiago, 2006, p. 160). Nessa leitura, a ambivalência do animal traduz-se em termos de vontade e medo como os dois pontos focais da elipse do amor e, por confusão ou associação, da vida:

É preciso soltar os cavalos. Só se ama (só nos apaixona, só nos gratifica plenamente) o que assusta. Só o medo *leva* os passos da vontade em direção ao perigo e ao prazer de viver. Querer é temer. Viver é enfrentar o perigo. Como o viver, com o qual se confunde, o amor é um risco. Tão arriscado e reconfortante quanto, ultrapassado o perigo, “cair nos braços” de alguém. (Santiago, 2006, p. 175. Grifo do original)

Uma oscilação semelhantemente intensa entre prazer e risco, medo e vontade, manifesta-se no desejo da marafona pelo afeto que habita a cauda do escorpião, assim como na prosa poética que remete a esses animais em *Manual de zoofilia*, entre a vigília e a sombria possibilidade de pisar sobre seus ovos. Voltemos à afirmação da contadeira de histórias trôpegas sobre sua ânsia pelo afeto venenoso, estendendo o campo de leitura para a expressão adverbial que a interrompe e para o período subsequente: “Queriendo-me talvez acabe aspirando, *en neste zoo de signos*, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. *Isto: yo desearia alcançar tudo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silencio*” (MP, 2005, p. 11. Grifos nossos).

A marafona, nessa passagem, refere-se a seu texto como um “zoo de signos”, de modo a considerar que as palavras-trapo de suas canções não apenas remetem a animais, mas também se comportam como animais. Por e no meio desse intenso mar de bichos, ela deseja tecer com o fio de urdume afetivo que vai na *cola* do escorpião. Ora, sendo seu texto trançado em portuñari, aspira-se tanto ao que está colado, junto e aproximado quanto ao que está na cauda. Somente nessa proximidade arriscada é possível “alcançar tudo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silencio”. Nessa urdidura essencial, perigosa e amedrontadora, a marafona caminha como uma equilibrista, e, ao olhar para qualquer direção nesse zoo de signos, conclui: “No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem” (MP, 2005, p. 11).

Ainda na “Notícia”, há um pequeno adendo em que a marafona trata de sua relação com o rapaz: “Y después há el niño con sus duros muslos cavalo – la fuerza inventada del

hombre en sus ombros y en la carne obsessiva del sexo con que obsessivo me busca y caça: yo, su presa y caçador” (MP, 2005, p. 11). A frase final desse pequeno parágrafo, que, na diagramação, está encolhido no canto da página, funciona como uma fórmula poética que condensa a ambivalência proposta por Silviano Santiago. Ser simultaneamente presa e caçador corresponde a jogar constantemente entre o medo e a vontade.

Em outro momento, ao abordar a morte do velho, a marafona produz uma variação, ou melhor, um adensamento dessa fórmula, afirmando que o assassinou “con una disposición de cisne y sable” (MP, 2005, p. 13). Em uma primeira aproximação, pode-se apontar que o cisne é uma delicada presa, e o sable, uma arma caçadora e assassina. Contudo, cada um desses significantes parece suscitar referentes por si ambíguos, pois o sable pode ser um objeto decorativo, e o cisne, um predador sexual – Zeus metamorfoseado para seduzir ou estuprar Leda, a depender da versão do mito. A aproximação entre os dois signos dá-se, portanto, em dois níveis. Sob a perspectiva da significância, há um jogo fonético, uma aliteração, com a consoante fricativa dental desvozeada /s/; do ponto de vista da significação, há um jogo predicativo que gera duas símeles diferenciadas por uma inversão sintática: “o cisne é como um sable: delicado e mortal”/”o sable é como um cisne: delicado e mortal”.

O mais extenso texto do *Manual de zoofilia* é dedicado a essas aves, e, na cola delas, desenha-se um turbilhão de amores e ódios, medos e vontades, vida e morte, presas e caçadores:

ainda que alheios ao vôo, não vos surpreenda que se lancem ao desafio do ar com o luxo de falcões assassinos. Terríveis os longos pescoços distendidos, dizem que terríveis, furando o céu – com ódio sumamente rapina.

No mais do tempo, recolher deles a alvura, certa delicadeza de cão, o brilho da inocência no fundo dos olhos fixos, o cativo desenho com que deslizam pela superfície do lago; e o bico torturado.

[...]

É assim que te arranco o batom da boca – com as costas da mão que pesada esplende contra o teu lábio, trinca? uma flor, a lágrima. E o jeito como você me fura o braço com uma dentada. Só não te cuspo na cara porque me extasias. Amar-te o fino e o solferino, enquanto você baba no chão o primeiro rancor da manhã que – carregada a noite nas costas – é só o luto ao sol de castigadas estrelas. Sangro? (Bueno, 1997b, p. 9)

O amor-cisne carrega inocência no olhar, entretanto pode voar movido por um “ódio sumamente rapina” e dotado de seu “bico torturado”. Trata-se de uma imagem de alta heterogeneidade que pulsa em inocência, delicadeza, dor e fúria. Diante desta, só resta uma

precisa e concisa questão sobre a maneira como o corpo é afetado ao entrar nesse vórtice erótico e animal: “Sangro?”.

Jacques Derrida (2002, p. 22), em *O animal que logo sou (a seguir)* – texto de aula proferida em 1997, durante um colóquio dedicado a seu pensamento –, pontua que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia”. Na passagem que contém essa afirmação, o filósofo refere-se a um texto seu, escrito diante do questionamento “*Che cos’è la poesia?*” – proposto pela revista italiana *Poesia* –, no qual sugere uma imagem animal para a poesia: um pequeno ouriço, “*absolutamente* um e outro, absolvido de fora e de dentro, nem um nem outro, o animal que se lança na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola *junto de si*” (Derrida, 2006, p. 113. Grifos do original). Em suma, o animal liga-se à poesia por aquilo que nele há de vontade e risco: sua aventura de atravessar a estrada na iminência de ser esmagado.

Todavia, Derrida prossegue sua reflexão sugerindo que esse pequeno ouriço-poema, para além de sua fragilidade, também expõe o nosso corpo a um risco, ao confrontar-nos com sua ambivalente vontade diante do perigo, abrindo-se *como uma* ferida e abrindo *uma* ferida:

[O ouriço] se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente). Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também. (Derrida, 2006, p. 115)

Diante de um texto poético percorrido por potências animais, como os do *Manual de zoofilia* ou as canções marafas, lançamos, então, um questionamento: “Sangro?”, como uma forma de medir seus graus de intensidade e perceber de que forma esse zoo de signos repleto de bichos-palavra ou *animots* – para pensar ainda com Derrida (2002) – atinge nosso corpo. A marafona decide arriscar-se nessa aventura da poesia. Equilibrando-se na linha do dorso do escorpião, ela entrega-se a um vórtice de risco e vida, de medo e vontade. Assim, animais passam a fazer parte de seu corpo. Adentrando seus tecidos e enunciados, eles violentam-na, mas também permitem que tenha voz e, portanto, exista:

E ahora yo gostaria de lhes recontar uno só y cabeludo segredo: toda me esfuerzo para erguer-me con las manchas y gran exercitos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos con el guarani que viene a mim, hormiga, tahii, tahiiquaicurú, hormigas, chilreantes, tahii, tahiiquaicurúm aririi, aracutí, pucú. Las hormigas de Dios enciendiendo-se en nestos crepúsculos de vierbos y sustantivos, en nesta enredada telaraña [...] No, el guarani es inofensivo e me garfo com ele, toda mordida de tahiis tahiiguaicurú, sílfides,

aracutí, aririi, pucú. Hormigas aladas que me escolhem el canto da boca para penetrarme, insistentes, sua alas, la dança nupcial del abismo, sus revoedos al derredor de las fossas nasales, sus entrantes agonias, ah, el guarani amolece-me los huessos: tahiiguaicurú, airii, aracati, pucú, pucú. (MP, 2005, pp. 27-28)

De seu modo marcadamente paradoxal, a marafona tenta diminuir o risco que o guarani metamorfoseado – por meio de símile – em formiga representa para seu corpo, designando-o inofensivo. Contudo, progressivamente, essa afirmação se desarma, as formigas, *escritas em guarani* – “tahiiguaicurú, airii, aracati, pucú, pucú” –, começam a tomar de assalto o texto, sua “enredada telaraña” e, portanto, seu corpo, entrando pelo canto da boca, pelo nariz, e roendo seus ossos. Trata-se de um perigo necessário, uma vez que, como demonstramos, o guarani é essencial para que ela tenha voz e exista.

A fórmula poética do zoo de signos é basilar para compreender o papel dos animais nas canções marafas, porque, como no trecho supracitado, a marafona olha para a linguagem como alguém olha para um animal indomável ou um enxame de formigas voadoras. Mais do que isso, nesse universo marafo, a comparação cede lugar a um movimento de junção da linguagem com o animal, uma cumplicidade.

Versando a propósito de algumas considerações de Georges Bataille acerca da animalidade, Maria Esther Maciel, em “Poéticas do animal”, destaca:

[Bataille] sugere que, se a poesia nos leva ao não sabido, ela pode nos levar também, pela via da mentira (ou falácia) poética, ao mundo incógnito da animalidade. Mas a mentira, nesse caso, concebida não como uma mera afirmação contrária ao que se chama de verdade para induzir ao erro, mas como uma espécie de conhecimento, um saber alternativo (e plausível) sobre o que escapa à representação, à apropriação figurativa. [...]

[...] o que é supostamente comunicado no encontro com o animal e a animalidade através do fingimento poético (no sentido dado à expressão por Fernando Pessoa) seria, assim, um conhecimento que se aloja na ordem dos sentidos (ou das sensações) e que desafia a nossa capacidade de circunscrevê-lo em categorias do pensamento. (Maciel, 2011, pp. 87-88)

Se articularmos essas proposições com as de Derrida, podemos afirmar que o animal, ao adentrar a poesia e emprestar-lhe suas potencialidades, produz uma ferida no seio da linguagem. Porém, essa linguagem ferida da poesia, “mordida” pelo sem sentido, também abre uma ferida em seu leitor humano, confrontando-o com um saber alternativo e indomável de bicho ou besta. O poeta francês Christian Prigent pensa, a partir de Arthur Rimbaud, a relação entre literatura e animalidade em chave semelhante: “a poesia é uma questão colocada à humanidade do homem, [...] as linguagens que geram troca e poder tapam essa questão, [...] sob a língua se move a *besta*” (Prigent, 2017, p. 87. Grifo do original).

Alexandre Nodari, em seu ensaio “Filozoofia”, propõe que a literatura, por meio do estranhamento, desarticula a fala humana, propiciando um achegamento a outras formas de existência, como a animal:

A literatura não é uma forma de humanização; antes ela nos abre à possibilidade de *voci-ferar*, adquirir a voz e o corpo, a fala e a perspectiva de uma fera [...].

Segundo uma conhecida recomendação de Aristóteles, a poesia, para ser elevada, deve fazer uso de metáforas, isto é, desvios semânticos, bem como de estrangeirismos, de barbarismos. Isto é, ela deve estranhar a linguagem, produzir um estranhamento na linguagem demasiado humana da comunicação e da designação, desarticulando sintática e semanticamente a linguagem articulada, desviando seu sentido [...]. Assim, se a literatura faz tudo falar, se ela tudo anima, tornando tudo humano, é apenas sob o risco e o preço da fala humana, da fala e do humano, se desfamiliarizarem e se tornarem algo outro. (Nodari, 2017, p. 24)

Nesse sentido, formalmente, as feridas do animal na linguagem produzem-se por meio de movimentos de estranhamento da língua, da fala e da escrita, fazendo com que estas escapem do domínio humano. Uma fera indomável rói o corpo do texto poético como cupins destroem documentos e certidões empilhados em armários, conforme a linguagem se desfamiliariza tanto no plano da significância quanto no da significação: “Cisne y sabre”.

O trabalho com o significante «ñandu» serve como ilustração dessa incapacidade de domar a linguagem quando a besta emerge. O elucidário de Wilson Bueno apresenta seus significados da seguinte maneira: “ÑANDU: aranha; também o verbo sentir e o substantivo *sentimento*” (MP, 1992, p. 77. Grifo do original). Somente com essas definições, o termo já demonstra seu potencial polissêmico, entretanto uma acepção ficou de fora: «ñandu» também se refere ao pássaro ema, integrando o nome de Guirá Ñandu, uma importante constelação da cosmologia guarani cujo desenho remete a essa ave (Baptista, 2011); esse significado, inclusive, está dicionarizado pela Real Academia Española<sup>93</sup>. No cotidiano, a pragmática ajuda a abrandar os efeitos dessa polissemia – sem desconsiderar, claro, que o mal-entendido é inerente a toda comunicação humana –, mas, no texto poético, tais efeitos são desejáveis e se tornam peça fundamental da composição.

Em *Mar Paraguayo*, em um primeiro momento, a polissemia parece abrandada pela constante referência aos bordados ñandutí, bem como aos significantes em português e espanhol «aranha» e «araña». Porém, essa parcial estabilidade desmorona quando as

---

93 “ñandú: Del guar. *ñandú*. 1. m. Ave corredora americana, muy veloz, que habita las grandes llanuras, se alimenta de plantas e insectos y anida, como el avestruz, en depresiones del terreno” (Ñandú, 2020).

metamorfoses enunciativas da marafona subitamente passam pelo avestruz: “: si, los escorpiones del corazón: ñandu: acesos te pegan, te pegan de todo – el bote ñandu ocurriendo mortal: sobrevivimos entanto: mismo pescoço-avestruz, ñandugasú: enfiado en la arena: ñandu: ñanduti: telaraña.” (MP, 2005, p. 36).

O termo «ñandugasú» não consta no elucidário, contudo podemos investigar seus significados possíveis sabendo que «guasú» – ou «guaxu», ou «guaçu», a depender da variante e da fonte de pesquisa linguística – é forma adjetiva para designar um tamanho grande (Dooley, 1998). Portanto, «ñandugasú» corresponde a um ñandu grande. Lembremos que nas canções marafas há um colapso do eixo paradigmático, o qual despenca sobre o sintagmático, tal que significantes se sucedem variando em sua forma, mas remetendo a um mesmo significado. Por conta de sua proximidade sintática com «pescoço-avestruz» e «enfiado en la arena» – hábito associado aos avestruzes principalmente em desenhos animados –, «ñandugasú» atrela-se ao referente avestruz, que morfologicamente (aqui, no sentido da biologia) se assemelha a uma ema em tamanho maior. De fato, para os Guarani, a palavra nomeia a ema-brasileira, o maior pássaro das Américas, também conhecido como avestruz-americano, por suas semelhanças com a ave africana.

No entanto, o significante «arena» associa-se foneticamente a «aranha» e «araña», e, precisamente a partir dele, a cadeia de significância volta a atrelar «ñandu» aos aracnídeos: “enfiado en la arena: ñandu: ñanduti: telaraña.”. Logo, «ñandugasú» metamorfoseia-se para significar, também, aranha grande. Há mais um detalhe a ser considerado: lembremos que, no mito de origem do ñandutí, Ñandugasú é o personagem que assassina seu rival na disputa amorosa e mergulha em tristeza – sente profundamente. Desse modo, «ñandugasú» também remete a um sentimento grande como o remorso por um assassinato ou o amor que leva a matar alguém. Essa perspectiva estaria em consonância com o elucidário que aponta que «ñandu» pode significar «sentimento» ou «sentir». Tal acepção se anuncia antes mesmo da aparição de «ñandugasú». No parágrafo imediatamente anterior, a marafona diz: “acá ñandu: su opacidad de sentimiento: me siento: sinto: ñandu: canceriana mi verbo es sentir: me ver: ñandu.” (MP, 2005, p. 35)

Em suma, um significante que parecia fixado – domesticado – em um significado, ao passar por uma sequência curta como “mismo pescoço-avestruz, ñandugasú: enfiado en la arena.”, torna-se selvagem, desdobra-se, passa a transitar por sons e sentidos diversos, transformando areia em aranhas e sentimentos intensos em emas e avestruzes. Não podemos esquecer que essa deriva dos signos integra as metamorfoses da marafona, as quais operam,

necessariamente, pela linguagem e, conforme demonstramos neste trecho, dependem prontamente da fonética, da polissemia e da equivocidade.

Outro movimento do zoo de signos que opera nessa direção da errância e do erro – do mal-entendido – surge no momento que um enxame de tucú ou langostas surge colado às tensões do desejo, nas comentadas dualidades entre Eros e Tânatos, vontade e medo, vida e risco (de morte):

Si, hablo del infierno, que siempre a mim me parece encarcerado hasta que todavia se amotina, y son invencible insensibilidad, el rompe las grades e se pone puerta afora, señor de los martírios y de las secas, de las grandes tempestades de langostas, tucú, langostas más bíblicas que toda la judea del mundo, tucú, esto mundo que raconto, morangú, fronteras de la muerte, e infierno, añaretã, que puede dissimularse en uns ojos verdes, hovî, mboihovî, que te comem en la cozina (MP, 2005, p. 19)

Diante de olhos verdes que também são ameaçadores como cobras (mboihovî), do rapaz ou das estrelas da televisão, o desejo da marafona pulsa como uma fúria divina e libera uma nuvem de gafanhotos (tucú) para roer seu corpo e o texto, sendo a repetição vocabular uma representação desse movimento. Porém, em espanhol, o vocábulo «langosta» designa dois animais bastante distintos, a saber: o gafanhoto e a lagosta. Nesse sentido, pode ser tanto cognato quanto falso cognato em relação ao substantivo «lagosta» do português. Há, pois, mais um signo metamórfico no zoo: próximo de «tucú», «langosta» remete ao gafanhoto, contudo, lido em portuñol, tende a aproximar-se da lagosta.

As referências ao texto bíblico sugerem que o vórtice inclina na direção dos insetos, suscitando a lembrança da oitava praga lançada por Deus sobre o Egito para libertar o povo hebreu: uma nuvem de gafanhotos. Todavia, caso mudemos de livro da *Bíblia*, passando do *Êxodo* para o *Apocalipse*, os gafanhotos sofrem uma estranha transformação: “E da fumaça vieram gafanhotos sobre a terra; e foi lhes dado poder, como o poder que tem os escorpiões da terra. [...] e o seu tormento era semelhante ao do escorpião quando fere o homem. [...] E o parecer dos gafanhotos era semelhante ao de cavalos aparelhados para a guerra” (Apocalipse, 9:3, 9:5, 9:7). Em suma, mesmo na *Bíblia*, os gafanhotos, com características de escorpiões e cavalos, não são animais estáveis, bem como as langostas da marafona, as “más bíblicas”, ou seja, as mais assustadoras e violentas quando se trata de castigá-la.

Em um mar de trapos e detritos, mais do que aos gafanhotos bíblicos, as langostas da marafona assemelham-se à Lobstora de *Multiple Maniacs* (1970), *midnight movie* de John Waters. A narrativa do filme acompanha acontecimentos da vida de Lady Divine, proprietária

do *The Cavalcade of Perversion*, uma espécie de *freak show* dedicado a exhibir obscenidades, fetiches e perversões para americanos de classe média em pleno governo de Richard Nixon. No fim de cada exibição, ela surge para assaltar os espectadores. Em uma das últimas cenas do filme, Lady Divine cai em um sofá, depois de um banho de sangue envolvendo progressivos assassinatos e, até mesmo, atos de canibalismo. Ela recita um monólogo delirante<sup>94</sup>, e, na sequência, Lobstora, uma lagosta gigante de papel machê, invade o cenário, atacando-a sexualmente (Figura 14). Assim é o desejo marafo: imaginativo, decadente e *kitsch*, um remendo de trapos de lembranças de olhares trocados e de cenas de novelas e filmes. Ele arromba o enunciado da marafona violentamente:

los astros de la televisión, imposibles pero concretamente presentes y con quien muchas veces hacemos el amor, de ojos cerrados, solitariamente en la bañera del baño ô, entonces, como esto infierno, añaretã, añaretãmeguá, mi infierno, possuir los astros y las stars y a todos los planetas del cosmo assoluto y también sobretudo su luna alvar, justo en estos ojos verdes que me recuerdan la canción tan lejos de mim, ojos verdes son traiciones, ojos azules ciúmes, ojos castaños leais. (MP, 2005, pp. 19-20)

Figura 14 – Fotograma de *Multiple Maniacs* (1970)



Fonte: Waters, 1970.

94 “Oh, Divine. You have to go out in the world in your own way now. You know it's all right. You know no one can hurt you. You have x-ray eyes now and you can breathe fire. You can stomp out shopping centers with one step of your foot. You can wipe out entire cities with one blast of your fiery breath. You're a monster now and only a monster can realize the fulfillment I'm capable of feeling. Oh, Divine. It's wonderful to feel this far gone. This far into one's own depravity! I am a maniac. A maniac that cannot be cured! Oh, Divine!” (Waters, 1970).

Em “Malabares – Ñamba’é che remimo’ã”, a marafona narra a relação amorosa que viveu durante a puberdade com o artista de circo senhor Montalbán. Em seus encontros sexuais, era comum que o homem ou se comportasse como ou se fantasiasse de animais, como coelho, leão e macaco:

Mirava el señor Montalbán a la cama y en ella saltava hecho un mono perfectísimo, mirikiná, ah esto señor Montalbán!, sacados de su mala-de-ilusionar, paje reheguá, y já de nuevo vestido de nuevo, paje reheguá, la máscara y la peluda ropa de macaco, carayá. En esta la cosa era más intempèrie, la cosa, esta, de la erección. Como la ropa de mono era casi colante y, sancto Díos, con el pelame falho justamente en las pudentas partes, a la frente y atrás, delineava toda su magrura en hueso, la protuberância peluda del barrigón estalando bajo la colante vestimenta y, claro, más abajo, ostensiva, la erección delgada y longa, y bien fêrrea, del señor Montalbán, porenosé, porenosé, vibrando sob el falho astracã del mono,. [sic] Su boquita-gerânio, yuru, yurupochí, podría que salivasse, lo rúbio baton en carne-viva. (NM, 2018, p. 137)

Nessa cena, Montálban usa uma fantasia de macaco feita com tecido barato, não de astracã, mas de “falho astracã”, em seus jogos sexuais. Nestes, o que vale é o fingimento como tal, não a perfeita imitação do macaco – o passar-se por animal –, senão a certeza de que se está diante de um artifício, um arremedo escancarado, uma *mise en scène* tosca e de recursos improvisados ou reaproveitados, retirados de sua “mala-de-ilusionar”. Sob as imagens animais do *role-play* dos dois amantes, pulsa o desejo intenso, violento e ambíguo: “a erección delgada y longa, y bien fêrrea, del señor Montalbán, porenosé, porenosé, vibrando sob el falho astracã del mono”. O homem não anseia alcançar a forma de um macaco, mas atravessá-la, como um ponto de passagem inevitável para a aventura do desejo. Nos termos da marafona, não se trata de imitar, mas de *devanear*:

Siempre en erección, que el miembro no bajava jamás, merlin, merlin, ora se ponía el señor Montalbán de côcoras e *devaneava-se* conejo, tapiti, tapitimichimiray’mi, dos orejas de pelúcia e unos dentóns de frente traspasando la boquita-en-flor, puro plástico, pura burla; ora ora se hacía león con una cabeçorra en la qual el entrava dentro hasta la cintura del cuerpo magro, una cosa assim inesquecible – las palitas canelas e aquela brutal cabeçorra a rugir, a rugir, roáaannn, roánnnnn, y con las manos em garra, a hacer la representación de arrancar-me la cara con dos patas de pantêra y a querer-me nuda y tonta y tan menina, mitácaria’î, tecombo’é. (NM, 2018, pp. 135-136. Grifo nosso)

Esse «devanear» proposto pela marafona opera como um jogo paronomásico com a palavra francesa «*devenir*» e, por conta do contexto de uso e de seu emprego sintático (“devaneava-se conejo”), com o conceito filosófico de *devenir-animal* (devir-animal). Em *Kafka – por uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari argumentam:

Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes. Os animais de Kafka não remetem jamais a uma mitologia, nem a arquétipos, mas correspondem somente a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades liberadas em que os conteúdos se franqueiam de suas formas, não menos que as expressões dos significantes que as formalizava. Nada além de movimentos, vibrações, limiares, em matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, distinguem-se somente por tal ou qual limiar, por tais ou quais vibrações, por tal caminho subterrâneo no rizoma ou toca. Pois esses caminhos são intensidades subterrâneas. (Deleuze; Guattari, 2015, p. 27)

Para os dois filósofos, o animal na literatura de Franz Kafka não se relaciona ao humano por traços de semelhança ou analogia, como seria em uma dinâmica antropocêntrica de metáfora que os ligaria em um traço de sentido, de modo que se escreveria sobre o animal para, na verdade, falar do humano, ou de questões humanas. A imagem clássica dessa dinâmica perturbada por Kafka é a da fábula, uma narrativa metafórica, moralizante e representativa. Não se trata, portanto, de ligar por uma linha o animal ao humano através de suas semelhanças e fazer um representar o outro, senão de traçar uma linha transversal aos corpos, estejam eles distantes ou contíguos, criando uma zona de vizinhança em que suas diferenças de intensidade vibram e uma dinâmica de afetos emerge. Essa é a linha do devir.

Para pensar os processos de devir, Deleuze e Guattari, especialmente em *Mil Platôs*, frequentemente mobilizam uma imagem retirada de uma das cartas que o biólogo Jakob von Uexküll escreveu à sua noiva. A moça, em correspondência anterior, questionara de que maneira poderiam a vespa e a orquídea se relacionar e seguir uma mesma lei, visto que são organismos com origens e formas bastante diferentes. A fim de sanar essa dúvida, Uexküll desenvolveu uma explicação acerca dos processos de desenvolvimento embrionário e de hereditariedade dos animais, concluindo que a formação e os impulsos genéticos dos organismos tendem à adaptação, i. e., um organismo desenvolve-se de modo a se reconciliar com seu mundo circundante (*Umwelt*) – no caso da vespa e da orquídea, uma é parte do mundo circundante da outra. Ele encerra sua carta com a seguinte ponderação:

Se agora observares a partir desse ponto de vista as visitas da vespa à orquídea, já não verás nelas dois seres heterogêneos que no fundo não têm nenhuma relação um com o outro, senão notarás, em suas relações recíprocas de aparência maravilhosa, o fator criado por suas formas mutuamente complementárias. (Uexküll, 2014, p. 104)<sup>95</sup>

---

95 Tradução nossa. No original: “Si ahora observas desde este punto de vista las visitas del abejorro a las bocas de dragón, ya no verás en ellos dos seres heterogéneos que en el fondo nada tienen que ver el uno con el

Uma linha de fuga traça-se, no encontro entre os corpos heterogêneos da vespa e da orquídea, marcada por seus afetos e suas formas, não de um ao outro, senão *entre* os dois, *no meio* dos dois. Uma desterritorializa-se na outra, mas também reterritorializa-se, visto que os componentes de seu próprio corpo – afetos, velocidades, lentidões<sup>96</sup> – também integram esses fluxos. A vespa captura fragmentos de código da orquídea e vice-versa, produzindo uma zona de vizinhança em que uma faz os graus de potência da outra variarem. Assim, forma-se um bloco de devir do qual não deriva uma vespa-orquídea, mas uma vespa em devir-orquídea e uma orquídea em devir-vespa.

não mais imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe. Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 26)

Na condição de um processo de desejo, o devir distancia-se de imitações e identificações, produzindo zonas de vizinhança e trânsito a partir de determinadas formas, embora nunca se fixando nelas.

Se encarado como um jogo com o conceito de devir, o devanear proposto pela marafona carrega determinados estratos dele. Em comum, há o fato de ambos os processos ocorrerem desejante e afetivamente entre corpos, seja entre os corpos que se encontram *em cena* – o da marafona e o do senhor Montalbán, por exemplo –, seja entre um corpo e aquele do qual ele se aproxima intensivamente – do coelho, do leão, da pantera. Além disso, outro ponto de aproximação está no fato de que tanto o devanear quanto o devir não operam em dinâmicas representativas ou imitativas – centradas na identidade, nas características e nas formas –, senão compõem metamorfoses, variações de intensidade, aproximações – “puro plástico, pura burla” (NM, 2018, p. 136).

A especificidade do devanear em relação ao devir está precisamente na materialização de seu jogo: o devanear-animal é um processo necessariamente linguístico, visto que poético e literário. Ele depende da materialidade das línguas tanto quanto do desejo e do corpo,

---

otro, sino que divisarás en sus relaciones recíprocas de apariencia maravillosa el factor creado por sus formas mutuamente complementarias”.

96 Cf. Nota 62.

principalmente porque, para a marafona, corpo e enunciado, desejo e texto são instâncias indissociáveis e intrincadas. Em suma, o devanear-animal consiste no devir-animal das línguas.

Voltemos ao trecho em que o termo está proposto. Conforme a marafona descreve os devaneios e devires do senhor Montalbán, há um processo de metamorfose da linguagem, o qual compreende: os movimentos de repetição em diferença, conforme comentado anteriormente – “conejo, tapiti, tapitimichimiray’mi” (NM, 2018, p. 136); a formação de um significante monstruoso como «inesquecible», que, embora formado no encontro entre português e espanhol, não pertence especificamente a nenhum dos dois idiomas; e, principalmente, a repetição seguida de desterritorialização da linguagem na forma obtusa de uma onomatopeia – “a rugir, a rugir, roáaannn, roánnnnn” (NM, 2018, p. 136).

Em sua leitura das obras de Kafka, Deleuze e Guattari também consideram a possibilidade de um devir-animal da linguagem:

O animal não fala “como” um homem, mas extrai da linguagem tonalidades sem significação; as palavras mesmas não são “como” animais, mas trepam por sua conta, latem e pululam, sendo cães propriamente linguísticos, insetos ou camundongos. Fazer vibrar sequências, abrir a palavra sobre intensidades interiores inauditas, em suma, um *uso intensivo* assignificante da língua. (Deleuze; Guattari, 2015, p. 45. Grifo do original)

Entretanto, os dois filósofos descartam o papel intensivo dos jogos de palavras, ou seja, não consideram que estes sejam pontos necessários para a produção de metamorfoses ou devires. No caso das canções marafas, como observamos, paronomásias e outras figuras fônicas são fundamentais para o movimento da voragem-vórtice e, conseqüentemente, para atingir algo como “intensidades percorridas pelos sons ou [...] palavras desterritorializadas seguindo sua linha de fuga” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 45).

Conduzidas por um desejo ambíguo de presa e caçador, as palavras-trapo atingem estados intensos de devanear-animal. Quando, no episódio do ñandutí, a marafona emula um tecido na superfície visual do texto, as palavras emaranharam-se como<sup>97</sup> aranhas (ou emas?), à medida que se ligam umas às outras em uma teia em constante expansão:

ñandu: ñandutimichí: laaaaçada trezada: más rápida que uno solo bater del corazón:  
correr de dedos y laços y nós: nosotros: ñanduti: telaraña casi evaporable:

---

97 Quando Deleuze e Guattari assinalam que “as palavras mesmas não são ‘como’ animais”, eles pretendem reforçar que, mais do que se comportarem como animais, as palavras tornam-se animais, metamorfoseiam-se em animais. Também nesse sentido caminha a argumentação deste trabalho, porém o advérbio «como» se faz fundamental para a argumentação, pois corresponde ao princípio comparativo que possibilita ilustrar a animalização das palavras.

ñandurenimbó: mismo que el fio fio y fio entardeceres modestos nunca que chegue al cerne profundo: ñanduti: tan leves su laço y nudo y todo y tudo: (MP, 2005, p. 36)

A materialidade do texto transforma-se de diversas maneiras com a variação de intensidades, velocidades e lentidões do devanear-animal. Há a repetição de um grafema, gerando o prolongamento de um fonema vocálico e, conseqüentemente, possibilitando que o próprio significante se movimente em um longo arco: “laaaaçada” – como o mergulho de uma ave ou o salto de uma aranha.

Na seqüência, o significante «nós» sofre metamorfose, já que seu significado varia de acordo com os termos que o antecedem e o sucedem. Por um lado (literalmente), trata-se do substantivo «nó» flexionado no plural, por conta de sua proximidade com uma palavra de mesmo campo semântico: “laços y nós”. Por outro lado, o espanhol modifica a acepção do termo em português, pois força que ele se torne o pronome pessoal do caso reto «nós», por ser sucedido pelo pronome de língua espanhola «nosotros»: “nós: nosotros:”.

Depois, na repetição “fio fio y fio”, os significantes eclodem como aranhas nascendo de seus ovos e pululando pelo texto-teia-tecido. Em “laço y nudo y todo y tudo”, a proliferação da preposição “y” produz um jogo de predação ou cópula entre as palavras: «nudo» digere «todo» e torna-se «tudo»; ou «nudo» copula com «todo» e pare «tudo». Nesse zoo de signos, todo animal é presa e caçador, uma palavra come a outra e é comida por uma terceira. Essa predação se estende aos diferentes idiomas que se devoram uns aos outros, em um misto de “voracidad felina” (MP, 2005, p. 46) e sorvedouro, “perdem a linha dura e cedem à voragem-vórtice do duplo” (MP, 1987, 25).

Os desejos da marafona movem esse turbilhão: caçar e ser caçada, devorar e ser devorada, temer e querer. O medo e a vontade são os imperativos categóricos do pensamento marafo em sua medida animal: medo dos olhos verdes/vontade dos olhos verdes; medo das cobras verdes/vontade das cobras verdes. Assim, os trapos giram, as línguas metamorfoseiam-se, as ontologias variam, os enunciados tecem-se, os corpos erguem-se.

Um significativo integrante do zoo de signos é Brinks, o cachorro da marafona. Em determinado ponto de *Mar Paraguayo*, a marafona trava, com ele, um longo diálogo, tornando-o alocutário e posicionando-o como o “tu” de seu enunciado – para pensarmos com as proposições de Benveniste (1995): “Brinks: solo por ti mi pecho arfante se pone estremecido, só por ti y su cola mobile y titiquitita, coma argolada y casi sempre feliz.

Brinks'i” (MP, 2005, p. 48). Radicalmente, essa posição surge mesmo quando ela afirma a inexistência do bicho:

Donde estás? Donde estuvo se tu no es más que la sombra en dibujo de la noche que va me pegando absolutamente sola, Brinksmichîmîrá'yimi, sin nuca haver tenido a vos, tiquitititíssimo, nadie non es, ni vos, ni la tarde, e yo, yo estoy asi tan sola: Brinksmichîmîrá'ytotekemi. (MP, 2005, pp. 52-53)

Porém, a partir do momento que se torna sujeito interlocutor, Brinks passa a existir, porque, nas canções marafas, apenas por meio do enunciado da marafona os entes ganham corpo. Sua condição é bastante específica: trata-se de um cão-linguagem, um cachorro-signo. Isso se adensa com a instabilidade de seu possível referente, constantemente modificado pelas descrições heterogêneas e imprecisas da marafona, como se fosse construído de trapos que vão desde objetos a partes do corpo de diversas raças de cachorro e de outros animais<sup>98</sup>: “focinho de aguja, ollitos de botón y vidro”; “ojitos enternecidos de jabuticaba [...] talquito Bulldog”; “animalito, pelucito-raposa [...] tigrilo, mi fera assassina, mi diminuto foxito-terriê” (MP, 2005, pp. 49, 51, 52). Portanto, do mesmo modo que o corpo da marafona, com suas metamorfoses, seria impossível para a medicina ou a anatomia, o de Brinks seria para a zoologia. No entanto, essa impossibilidade é a força motriz de uma zoologia fantástica, uma zoologia marafa, que produz seres textuais, bichos de linguagem.

Para além dessa oscilação do referente, há um descompasso entre este e o significante. Durante seu diálogo com Brinks, a marafona adiciona sufixos diminutivos do guarani a seu nome, tornando-o Brinks'i, Brinks'imi, Brinks'michî, Brinks'michîmîrá'yimi, até Brinksmichîmîrá'ytotekemi. O “Elucidário” pontua sobre esta última forma:

*BRINKS'MICHÎMÎRÁTOTEKEMI*: Brinkssisinhinhoziinhoziinhoziinho. *Obs.:* tamanha aglutinação de sufixos diminutivos acoplados ao nome próprio, Brinks, realiza em guarani o que só pode ser visto através de um microscópio, tornando a

---

98 Esse procedimento de construção de um animal com partes de diversos outros se assemelha ao procedimento adotado por Wilson Bueno em seu bestário *Jardim Zoológico* (1999). Nesse trabalho, o autor cataloga uma série de animais fantásticos produzidos de modo impuro por uma montagem de detritos de diferentes culturas e mitologias, conforme aponta Maria Esther Maciel, em “De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns”: “no caso do escritor paranaense Wilson Bueno, especialmente no livro *Jardim Zoológico*, o caráter fantástico é mais ostensivo, uma vez que seus bichos são um compósito de elementos mitológicos, lendas indígenas, referências culturais brasileiras e hispano-americanas. Híbridos, fronteirços, os bichos de Bueno são marcados pelos cruzamentos transnacionais advindos do contato entre os países do continente sul-americano. Além disso, são dotados de uma espécie de saber poético sobre a vida humana e sobre o próprio território que habitam, amalgamando características animais, humanas e divinas. Do híbrido Ivitú, por exemplo, ‘um pequeno deus de quatro patas’, capaz de ‘mitigar, dos índios, a dor da saudade’, 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’ [...] os animais de Bueno reatualizam, sob uma perspectiva transcultural, tanto os bestiários europeus do século XVI quanto as coleções zoológicas de Borges e as lendas indígenas brasileiras” (Maciel, 2006, p. 53).

coisa diminuída, algo (quase) invisível; na sugestão do texto, o que não se pode ver ou o que efetivamente, no caso, *não existe*. (MP, 1992, p. 75. Grifos do original)

Desse modo, forma-se um processo heterológico, quanto maior é o significante, menor é o referente. Se confrontarmos esse fato com o apontamento do “Elucidário” de *Mar Paraguayo* e as sugestões da própria marafona sobre a inexistência de Brinks, percebemos o seguinte: quanto mais se nega a existência do referente, mais se afirma a existência do signo, maior é sua presença no enunciado. Assim como ocorre com a marafona, a linguagem é condição de possibilidade de existência de seu cão.

Em *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000b), Wilson Bueno também traça movimentos de devaneio-animal. Conforme a narrativa da viagem do tio Roseno e seu cavalo Brioso/Zaino<sup>99</sup> avança, o ritmo da prosa oscila, tal que, em diversos momentos, parece acompanhar a cavalgada:

A guerra dói no coração do lembrador, sua rajada de balas. Ñe’ê. Andradazil. Andradazil. Andradazil. A guerra. Há a guerra, não há? É o que mais pergunta e insistente não se responde, nosso tio, marcha briosa do Zaino, ao quarto entrecéu dessa fábula tropeira, cercania de Almirantes, três léguas além do Ivaí. Daqui a pouco, outro ritmo, outro trote, outro meneio, além que Andradazil, Andradazil, Andradazil, abismos e escarpas, o desfiladeiro rumo ao Pinhal, o Itaivaté, aquele tempo antes que tudo se perdesse na solidão. A guerra é a maior miséria. O Pinhal. O Ivaí. O Guairá. (Bueno, 2000b, pp. 50-51)

Nesse trecho, o caráter paratático remete ao trote do cavalo, cujo ritmo oscila: ora é repetitivo, como quando o nome de Andradazil, filha de tio Roseno e razão de sua viagem, surge; ora é variável, como na menção a diferentes localidades (“O Pinhal. O Ivaí. O Guairá”); ora alterna entre um termo repetido e uma variação, como em “outro ritmo, outro trote, outro meneio” e “A guerra. Há a guerra, não há?”. Já a velocidade do galope varia de acordo com a pontuação utilizada, sendo que os pontos marcam a desaceleração, e as vírgulas, a aceleração. Esse princípio fica claro na contraposição entre “Andradazil. Andradazil. Andradazil. A guerra” e “Andradazil, Andradazil, Andradazil, abismos e escarpas”.

Esse processo de devaneio-animal, no qual a escrita recebe fragmentos de código do cavalo, estende-se para o próprio corpo de tio Roseno. Este parece viver em um constante processo de devir-cavalo ou, mais precisamente, devir-centauro, de modo que seu corpo e o de sua montaria se confundem e se tornam indistinguíveis: “Roseante, o cavaleiro, parece

---

99 Os dois adjetivos oscilam nas grafias com iniciais minúsculas e maiúsculas. Ora brioso é adjetivo, e Zaino, nome próprio do cavalo; ora zaino é adjetivo e Brioso, nome próprio.

sente do cavalo o sangue fluir. Pelo lado de dentro das coxas, que encostam à barrigueira, chega a lhe adivinhar o suor ainda não vertido, e também seus humores, ao todo do corpo enganchado nele feito a ostra e a entranha” (Bueno, 2000b, p. 23).

Nas canções marafas, o cavalo corresponde a uma imagem privilegiada, mobilizada pela marafona principalmente para referir-se aos homens que deseja ou ao sexo: “De que monstruosidades y sinistro fascínio es un niño de duros muslos cavalo”; “sombra y dibujo: ávida nádega: mamilos: duros muslos a cavalo: su contorno preciso”; “En la primera hora, antes que me dissesse a que vinha, antes mismo de saber su nombre, edad ô sobrenome, el adentrô a la casa, con su bermuda florada, la camisa amarilla atada en sua cintura de joven caballo” (MP, 2005, pp. 21, 39, 46); “Tus ojos, tu graça masculina de muslos cavalos. Porenosé. Tieguiporã. Porãporenosé”; “Mismo Mohamed Faissal Munir, mismo esto gran cavalo”; “enlos pêlos de su espalda de oso alguna vez cavalguê, murcha, delirada, llamandole, cavalo, camelo” (NM, 2018, pp. 75, 102, 112). Constantemente associado às coxas e pernas na condição de adjetivo – “muslos cavalo” –, o cavalo aponta para uma certa disposição corporal constantemente atrelada ao desejo da marafona, como se fosse uma imagem dos corpos que adentram o seu campo erótico. Nesses textos, também há uma cavalgada desenhada ritmicamente, empregando recursos muito próximos aos de *Meu tio Roseno, a cavalo*, com a adição de algumas figuras fônicas (“cavalêra, cavayú”; “puns y punes”):

Embora flaco, solo el sabía el galope y las trinchas de los menêos corporales. Ai que me muero de me morir! Con esto senhor Montalbán, cabajito de montar, cavayú, cavayú, de quatro en el quarto, querendome su amazona y cavalêra, cavayú, soltando puns y punes que alcançavan, merlin, merlin, dissolverlos em gasses de multiplicante color. Toryjá, toryjá. (NM, 2018, p. 139)

Nos fragmentos supracitados, o cavalo surge conectado a traços de masculinidade e virilidade<sup>100</sup>, sendo o homem o jovem cavalo, ou o grande cavalo, ou o cavalinho de montar e

---

100 Em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, a imagem do cavalo também desliza pelo texto como indicativo de uma virilidade, não apenas sob o signo do desejo, mas também da ira de um filho que se revolta contra seu pai: “eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!), e que fora de mim eu não reconhecia qualquer ciência, e que era tudo só uma questão de perspectiva, e o que valia era o meu e só o meu ponto de vista, e que era um requinte de saciados testar a virtude da paciência com a fome de terceiros, e dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras, tirando não obstante o nível, atento ao prumo, erguendo um outro equilíbrio, e pondo força, subindo sempre em altura, retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho” (Nassar, 1989, pp. 109-110).

a marafona sua amazona. Entretanto, em determinado ponto, lembremos<sup>101</sup>, a marafona afirma que escreve “noche y día, acossada, acavalada” (MP, 2005, p. 26). Como apontamos, essa proposição sugere uma androginia animal, porque remete ao próprio ato de acavalar: sobrepor elementos ou cruzar um garanhão com uma égua. Sendo a marafona uma especialista em perverter as línguas, sua proposição dá um nó nas acepções: escrever acavalada, para ela, é escrever sobrepondo o garanhão à égua, não submetendo esta àquele, senão fundindo as duas imagens, a masculina e a feminina.

A musicista Maria Beraldo, em sua canção *Cavala* (2018) – presente em álbum homônimo –, apropria-se do termo «cavala» para subvertê-lo. Como gíria, esse vocábulo é utilizado de maneira misógina por homens como sinônimo de «gostosa». Contudo, inserida em um álbum que contém faixas de forte teor lésbico, como *Gatas sapatatas*<sup>102</sup> e *Amor verdade*<sup>103</sup>, a palavra torna-se potência afirmativa de uma sexualidade feminina, produzida – ou experienciada – linguisticamente e poeticamente por movimentos fonéticos:

uma CAVALA  
ela CAVALARia  
ela tão lisa

ela CAVALA  
uma cavalgaria  
sua tão lisa coisa tão lisa

eu morreria de você me dar  
morreria  
teu cheiro encarnar na cavalaria

uma CAVALA  
ruiva cavalaria  
ela tão linda

ela CAVALA  
uma selvageria (Beraldo, 2017)<sup>104</sup>

Quando afirma uma escrita acavalada, a marafona aproxima-se e diferencia-se do termo «cavala» conforme proposto por Maria Beraldo. Aproxima-se, pois busca uma potência

---

101 Cf. “Metamorfoses enunciadas”, nesta dissertação.

102 “gatas sapatatas mães de bebê/ tão sensual com seu *sling*” (Beraldo, 2018).

103 “pai, gosto muito dos homens, sim/ de tê-los ao alcance da boca, sim/ mas no calor da manhã quem me fez delirar foi uma mulher/ como é minha mãe” (Beraldo, 2018).

104 Essa oscilação entre caixa-alta e caixa-baixa é utilizada pela própria artista na letra fornecida na descrição do videoclipe da música no YouTube (Beraldo, 2017).

erótica feminina que cavalgue na linguagem. Diferencia-se, pois incorpora a virilidade à imagem, engendrando uma androginia. A marafona torna-se cavala quando cavalga seus amantes cavalos e confunde-se com eles, tal qual ocorre com tio Roseno e sua montaria, de “una manera que se no fuisse animal, yo la chamaria deslumbradora” (NM, 2018, p. 156). Nas canções marafas, acavalar-se consiste em extrair do significante «cavala» o que nele há de andrógino e animal – a flexão feminina do cavalo.

Uma vez que a marafona coincide com seus textos, suas canções e seus enunciados, ao costurar esse zoo de signos a seu tecido, ela passa a incorporar<sup>105</sup> os animais, a torná-los parte integrante de seu corpo. Nesse sentido, o devanear-animal mostra-se também uma forma de devir-centaura<sup>106</sup>, porque, por meio de sua escrita acavalada, a marafona acopla-se aos animais, hibridiza-se com eles, compartilhando intensidades. A imagem da centaura parece, para as canções marafas, mais apropriada do que outras, por exemplo, a do lobisomem – que figura nas páginas tanto de *Meu tio Roseno, a cavalo* quanto de *Manual de zoofilia*. Isso, porque enquanto esta compreende uma noção de transformação cíclica, aquela suscita a imagem de um estado de hibridização constante, de acoplagem entre humano e animal. Enquanto Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero (2000, p. 43), em *O livro dos seres imaginários*, conjecturam que o centauro “foi uma imagem deliberada e não uma confusão ignorante”, o devaneio-centauro da marafona é uma confusão deliberada do desejo “con una disposición de cisne y sable”.

---

105 Cf. Nota 61.

106 Tanto Silviano Santiago (2006) quanto Evando Nascimento (2011) mobilizam a imagem do centauro em suas análises da ficção de Clarice Lispector. O primeiro pondera: “os caminhos do texto ficcional clariciano se bifurcam. No entanto, seus narradores e personagens são *unos* nos jogos de cumplicidade, semelhantes ao ser humano que, ao se bifurcar em cima dum cavalo, transforma a si e a ele em centauro” (Santiago, 2006, p. 163). Esse ensaio de Santiago, intitulado “Bestiário”, também oferece profícuas reflexões a propósito das relações entre animalidade e gênero (*gender*) na ficção clariciano.

## A ARQUEOLOGIA DA CASA DE BONECAS: OS CORPOS EXPERIMENTAIS VINGAM-SE DA ESTABILIDADE

*“Cansaço não sentia, apenas era-lhe às vezes incômodo que não pudesse andar de cabeça para baixo”*  
Georg Büchner, Lenz

A biografia de Wilson Bueno elaborada por Luiz Manfredini (2018) apresenta detalhes de uma carta do escritor datada de 10 de outubro de 1978 e endereçada a seu amigo Benjamin Santos. Na correspondência – escrita, em Curitiba, pouco tempo depois de ter retornado do Rio de Janeiro, onde viveu por alguns anos –, o autor “diz que realiza sua primeira incursão na literatura infantil, uma história de amor entre um brinquedo e um ser humano” (Manfredini, 2018, p. 83). Por fim, Bueno pontua: “Não sei no que vai dar, mas estou escrevendo, sem me preocupar muito com os resultados” (Bueno apud Manfredini, 2018, p. 83).

Não há indícios de que Bueno tenha prosseguido com o projeto da forma apresentada na carta, visto que suas únicas obras especificamente infantis publicadas são *Os chuvosos* (2007 [1999]) e *O Gato Peludo e o Rato-de-Sobretudo* (2011[2009]). Porém, as canções marafas apresentam uma “muñeca de trapo” (MP, 2005, p. 56) que deseja e se apaixona por diversos humanos, desde as jovens prostitutas de Eldorado del Paraná até o rapaz da praia de Guaratuba. Podemos imaginar os textos da marafona como um desenvolvimento bastardo, mutante e marafo do projeto de 1978: as aventuras eróticas de uma boneca.

Contudo, quais são as implicações de pensar a marafona na condição de uma boneca de trapos? Pensá-la como possuidora de um corpo antropomórfico e artificial? Ou artificialmente antropomórfico? Ou mais artificial do que propriamente antropomórfico, visto que há de se considerar sua faceta mutante, centaura, vegetal e animal? Ou, diante dessas variações, experimental e informe? A fim de produzir um aparato conceitual que nos permita pensar sobre essas indagações, propomos uma incursão por uma série de corpos de bonecos, bonecas, marionetes e afins da literatura e outras artes.

Entre 1791 e 1792, Francisco de Goya produziu o modelo para uma peça de tapeçaria destinada aos aposentos dos senhores infantes, filhos do rei Carlos IV, no Palácio Real d’O Pardo (Cruzada Villaamil, 1870). A pintura, intitulada *El Pelele* (Figura 15), mostra um grupo de quatro moças mantendo um boneco de pano, em uma campina às margens do rio

Mançanares. O boneco torce seu pescoço e seus membros pela gravidade, seus olhos e sua boca flutuam entre a serenidade e o desespero. As garotas divertem-se e sorriem enquanto observam aquele corpo desengonçado realizar sua dança aérea. O riso de uma delas, que abre sua boca e exhibe seus dentes amarelados, parece estender-se a algum grau de perversidade, como se não se divertisse com o voo ou com a brincadeira, mas com o desespero possível do boneco.

Figura 15 – *El Pelele*



Goya, *El Pelele*, 1791-1792, óleo sobre tela, 267 cm × 160 cm. Museo Nacional del Prado.

Fonte: Museo Nacional del Prado.

Já na chapa número 1 dos *Disparates*, o *Disparate Femenino* (ca. 1815-1819) (Figura 16), um grupo de seis mulheres, em uma terra desértica e devastada, mantêm um corpo informe que aparenta ser a aglutinação de dois bonecos, sem faces e com apenas um braço e quatro pernas distinguíveis. No esboço preparatório para essa gravura (Figura 17), o corpo manipulado é ainda mais informe, sendo uma grande massa negra com o vago rastro de algum antropomorfismo. Enquanto isso, um homem – ou um outro boneco, ou um cadáver – e um burro repousam sobre o manto. O divertimento de todo o grupo de mulheres, nesse caso, é perverso, elas riem do poder que exercem sobre aqueles corpos, controlando as forças que incidem sobre eles. Uma dessas moças devolve ao observador um olhar sensual, ao mesmo tempo que torce o pescoço, adicionando jovialidade à cena.

Figura 16 – *Disparate Femenino*



Goya, *Disparate Femenino*, 1815-1819, água-forte, água-tinta, ponta-seca sobre papel velino, 252 mm × 364 mm. Museo Nacional del Prado.

Fonte: Museo Nacional del Prado.

Figura 17 – Esboço preparatório para *Disparate Femenino*



Goya, esboço preparatório para *Disparate Femenino*, 1815-1819, aguada vermelha, giz vermelho sobre papel vergê, 235 mm × 334 mm. Museo Nacional del Prado.

Fonte: Museo Nacional del Prado.

Desse modo, tanto o sorriso de dentes à mostra, em *El Pelele*, quanto o olhar sedutor, em *Disparate Femenino*, tornam-se pontos de oscilação entre o divertimento jocoso e o riso perverso. Ramón Gómez de la Serna, em sua singular biografia do artista, destaca esse aspecto de Goya que “oscilava em sua inspiração entre temas que se completavam, vindo de um lado as cores otimistas e do outro as cores sombrias, betuminosas, sujismundas, chegando a mesclar as duas lições de sua paleta nessa completação vital que fez sua obra imortal” (Serna, 1984, p. 146)<sup>107</sup>.

Essa dança dialética, ambivalente e elíptica, produzida em torno de dois polos supostamente contraditórios, percorre a galeria de figuras de Goya. Nesse ponto entre a angústia e o divertimento, está a figura do Pelele. Este, ao mesmo tempo que olha com serenidade ao céu, lamenta a queda inevitável. Seu corpo traça a elipse da gravidade à graça.

---

<sup>107</sup> Tradução nossa. No original: “oscilaba en su inspiración entre temas que se completaban, viendo de un lado los colores optimistas y del otro los colores sombríos, bituminosos, cochambrosos, llegando a mezclar las dos lecciones de su paleta en esa vital completación que ha hecho inmortal su obra”.

Uma ética pensada em termos de um confronto entre forças distintas que vão da gravidade à graça é proposta por Simone Weil. Em sua perspectiva, a liberdade é percebida como a capacidade de se livrar da gravidade a ponto de poder realizar um movimento descendente sem a utilizar. Por conseguinte, a criação, na condição de exercício da liberdade de um corpo, “é o resultado do movimento descendente da gravidade, do movimento ascendente da graça e do movimento descendente da graça em segunda potência” (Weil, 2004, p. 10).

O Pelele de Goya pode ser imaginado como um personagem dessa ética, porque seu corpo flutua na constante tentativa de mobilizar as energias da graça, para confrontar a gravidade que o subjuga<sup>108</sup>. Por isso, sua expressão oscila. A cada vislumbre da graça, ele precisa confrontar a gravidade. O movimento do boneco não se faz, pois, apenas em extensão – de cima para baixo –, mas também em potência, na variação de suas intensidades e forças. E, justamente em potência, esse peculiar homenzinho de pano nos devolve um olhar que tem – tomando de empréstimo expressão de Gómez de la Serna – “essa coisa da aurora boreal que, se causa pânico e desconcerta, ao mesmo tempo admira” (Serna, 1984, p. 24)<sup>109</sup>. O corpo do boneco lança-nos um desafio.

A marafona del Balneário também desenha elipses ao redor de polos antagônicos, de maneira poética, em seus jogos com o significante «sin». Oscilando entre a afirmação e a negação, ela diz: “Ô, há Dios... Sin, há Dios e mis dias” (MP, 2005, p. 13). Correntemente, o vocábulo «sin» do espanhol poderia ser traduzido para o português como «sem», porém é homófono de «sim», o que, no portuñarí marafo, causa um constante estado de indecidibilidade: deve-se considerar o grafema ou o fonema? Os dois ao mesmo tempo, porque, nessas canções, a palavra vale pela vertigem da linguagem, e não pela opção por um idioma ou outro, esclarecendo dúvidas e solucionando problemas. Esse significante elíptico – que se traça sobre os pontos focais «sim» e «sem» – funciona como fórmula poética da dúvida sobre a morte do velho, quando ela diz:

---

108 O conceito de gravidade de Weil é apropriado da noção da física, pontuando movimentos da alma que agiriam de forma semelhante: “Todas as actividades naturais da alma são regidas por leis análogas às da gravidade material. [...] É fundamental esperar que as coisas se passem sempre em conformidade com a gravidade, salvo nos casos de intervenção do sobrenatural. [...] De modo geral, o que esperamos dos outros é determinado pelo efeito da gravidade em nós; o que recebemos é determinado pelo efeito da gravidade nos outros. Por vezes tudo isto coincide (por acaso), outras não” (Weil, 2004, p. 7).

109 Tradução nossa. No original: “esa cosa de la aurora boreal que, si da pánico y desconcierta, al mismo tiempo admira”.

yo, solo yo sabia, se ia mucho bien para un hombre de ochenta y cinco años y que somava mais unos quinze pelo que se estragara con mujeres, bebidas e enlutadas canciones de cabaré, el humo, el fumo, la anorexia, *sin*, lectores de mi corazón, alguien que fue el autor — o actor — da morte del viejo — esto traste que carregué con sacrificio e surda ferocidad. (MP, 2005, p. 19. Grifo nosso)

Nesse caso, simultaneamente, afirma-se que, sim, há um autor – ou ator – da morte do velho e que a morte aconteceu sem um autor – ou ator. Com suas ambivalências e ambiguidades entre afirmação e negação, culpa e inocência, a marafona lança olhares como os do Pelele, desafiando o leitor com a impossibilidade de qualquer compreensão inequívoca.

Ao debruçar-se sobre a questão do *Unheimlich*, Ernst Jentsch<sup>110</sup> evoca o exemplo da inquietação que incide sobre determinados indivíduos, quando diante de figuras como estátuas de cera, autômatos e bonecos mecânicos. Tal sensação resultaria, para Jentsch, da incerteza psíquica<sup>111</sup> de estar diante de um objeto inanimado vivo ou de um ser vivo inanimado, de algo que ao mesmo tempo se mostra vivo e não vivo; sim, vivo e sem vida.

Esse texto é mais conhecido por conta da leitura que Freud (2010) executa dele em seu ensaio acerca da mesma questão<sup>112</sup>. Freud considera o pensamento a propósito da incerteza psíquica insuficiente para a psicanálise, uma vez que se limita apenas a movimentos da consciência. O ponto-chave dessa divergência está na leitura que cada autor faz da novela “O Homem-Areia”, de E. T. A. Hoffmann (2017). Jentsch acredita que a sensação de *Unheimlich* emergente na narrativa se dá pelo fato de, por muito tempo, pairar a incerteza sobre Olímpia ser uma moça ou um autômato<sup>113</sup>. Já para Freud, a figura de Olímpia não é o ponto focal produtor do *Unheimlich* do texto, visto que essa sensação seria produzida por elementos muito mais complexos e inconscientes, marcando o retorno de uma série de impulsos infantis recalçados – como o complexo de castração, a divisão da imago paterna, o narcisismo – através, principalmente, do medo, recorrente em crianças, que o personagem

---

110 Trata-se do texto “Zur Psychologie des Unheimlichen”, publicado em dois volumes do semanário *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* (o 8.22 de 25 de agosto de 1906 e o 8.23 de 1 de setembro de 1906). Nesta pesquisa, consultou-se a tradução para o inglês realizada por Roy Sellars. Disponível em: <[http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf)>. Acesso em: 12 set. 2020.

111 Na tradução de Roy Sellars do texto de Jentsch utiliza-se o termo “psychical uncertainty”, já na tradução para o português de Paulo César de Souza do ensaio “O inquietante” de Freud (2010), emprega-se a forma “incerteza intelectual”. A expressão no texto original em alemão aparece como “psychischen Unsicherheit” (Jentsch, 1906). Optou-se, aqui, por “incerteza psíquica” para que se aproximasse da expressão utilizada por Jentsch.

112 Cf. FREUD, Sigmund. “O Inquietante (1919)”. In: FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Vol. 14. pp. 328-376.

113 “In storytelling, one of the most reliable artistic devices for producing uncanny effects easily is to leave the reader in uncertainty as to whether he has a human person or rather an automaton before him in the case of a particular character. [...] E. T. A. Hoffmann has repeatedly made use of this psychological artifice with success” (Jentsch, 2020, p. 11).

Nathanael, já adulto, sente de perder seus olhos. Seguindo por essa via, ao fim de seu ensaio, Freud aponta que a conclusão de sua reflexão

seria esta: o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem confirmadas. Por fim, não devemos deixar que o gosto por soluções escorreitas e exposições transparentes nos impeça de admitir que nem sempre podem ser claramente diferenciados os dois tipos de inquietante das vivências aqui estabelecidos. Quando refletimos que as convicções primitivas relacionam-se aos complexos infantis do modo mais íntimo, neles de fato se enraizando, não nos surpreenderemos que esses limites tendem a se apagar. (Freud, 2010, p. 371. Grifos do original)

Todavia, Freud reconhece a boneca, também, como elemento de recuperação de impulsos infantis recalcados, o que, segundo sua própria definição, produz a sensação de *Unheimlich*:

Naturalmente, no caso das bonecas não estamos longe do mundo infantil. Lembramo-nos de que, na idade em que começa a brincar, a criança não distingue claramente entre objetos vivos e inanimados, e gosta de tratar sua boneca como um ser vivo. Já ouvi mesmo, de uma paciente, que ainda aos oito anos de idade ela estava certa de que suas bonecas adquiriam vida se as olhasse de determinada forma, o mais intensamente possível. Também aqui, portanto, é fácil verificar o elemento infantil; mas, curiosamente, no caso do Homem da Areia vimos o despertar de um velho medo infantil, e no da boneca animada não se pode falar de angústia; a garota não receava a animação de suas bonecas, talvez as desejasse. A fonte do sentimento inquietante não seria, aqui, uma angústia infantil, mas um desejo infantil ou tão somente uma crença infantil. Isso parece uma contradição; possivelmente é apenas uma complexidade, que depois talvez seja útil à nossa compreensão. (Freud, 2010, pp. 349-350)

Embora diga que essa questão “depois talvez seja útil à nossa compreensão”, Freud não retoma o problema das bonecas no restante do texto. Qual seria a complexidade da sensação inquietante que surge ao nos vermos diante de uma boneca como Olímpia? Em uma primeira instância, essa sensação rompe os limites entre uma crença primitiva superada – de que qualquer coisa pode tomar vida – e um desejo infantil recalcado – por uma boneca que pode ganhar vida. Esse ponto, como citado anteriormente, Freud reconhece em suas conclusões.

Há, porém, ainda mais um fator: o desejo de que a boneca ganhe vida se confunde constantemente com um medo de que isso de fato aconteça. Esse sentimento oscilante, entre desejo e angústia, se faz a partir do limiar que o corpo da boneca apresenta, que não é outro senão o limiar de Jentsch, i.e., a incerteza de estarmos diante de algo vivo ou inanimado. Independentemente de se manifestar como desejo ou como angústia, o solo desses impulsos

permanece sendo tal limiar. Esse problema demanda que se assuma a ideia de incerteza psíquica como fator produtor de *Unheimlich*. Mesmo Freud chega a sinalizar a possibilidade de que tal noção seja em algum ponto proveitosa<sup>114</sup>.

O desafio lançado a nós pelo Pelele é o dessa incerteza psíquica. No mesmo corpo vemos um boneco inanimado, submetido à gravidade em uma brincadeira simultaneamente perversa e jocosa, e vemos, também, a força viva de sua graça de acrobata, ou, como anacronicamente pontua Gómez de la Serna (1984), de aviador. O corpo do boneco é um limiar entre o inanimado que se desloca em extensão e a vida que se desloca em intensidade, entre os movimentos da gravidade e as potências da graça, sendo, portanto, ambivalente, heterogêneo e experimental.

Um corpo incerto e ambivalente tem o potencial de lançar-se contra as tentativas de estabilização. Bastaria um movimento com a cabeça – um torcer do pescoço como o do Pelele – para que uma boneca lançasse por terra os limites entre o vivo e o inanimado. Desse modo, demonstra-se a base frágil de tal dicotomia, caso se insinue a possibilidade de uma forma de vida habitar cada corpo.

Gómez de la Serna aponta como Goya vislumbrava em movimentos aéreos – era, assim, um precursor inesperado da aviação ou, então, já um aviador – a possibilidade de um corpo vingar-se da estabilidade:

Uma das coisas que mais agradavam Goya era apresentar casos de gravitação e levitação quase impossíveis, aviadores, um cavalo que anda pela corda bamba, algumas mulheres em uma árvore, dois burros sobre alguns homens, mulheres voando na nuvem de suas saias etc.

Essa vingança contra a estabilidade que inspira Goya representa melhor do que nada um desassossego geral e uma perturbação interessante. (Serna, 1984, p. 154)<sup>115</sup>

Um ponto de estabilização – que pode ser de totalização, estandardização, normatização, moralização, juízo etc., conforme discutiremos adiante – é um centro de gravidade. O corpo experimental do Pelele de Goya busca a graça necessária para lançar-se em um elíptico voo acrobático, a fim de, num rompante, deslizar, com sua potência, sobre o

---

114 “E podemos de fato negligenciar o fator da incerteza intelectual, havendo admitido sua importância no caráter inquietante da morte?” (Freud, 2010, p. 368).

115 Tradução nossa. No original:

“Una de las cosas que más le gustaban a Goya era presentar casos de gravitación y levitación casi imposibles, aviadores, un caballo que anda por la cuerda floja, unas mujeres en un árbol, dos burros sobre unos hombres, mujeres volando en la nube de sus faldas, etc.

“Esa venganza contra la estabilidad que inspira a Goya representa mejor que nada un desasosiego general y un azogamiento interesante.”

limiar entre o vivo e o inanimado. Ele reivindica a incerteza que o mundo dos adultos por tanto recalca, mas que o mundo das crianças toma como condição de todo corpo: tudo pode ser e não ser vivo<sup>116</sup>. Gómez de la Serna pontua como Goya guardava essa singular capacidade de enxergar o mundo com os olhos impossíveis de uma criança, “com infantilidade do primeiro homem no primeiro mundo” (Serna, 1984, p. 18)<sup>117</sup>.

Georges Didi-Huberman, em seu *O que vemos, o que nos olha* (2010) – livro dedicado a uma longa reflexão teórica e crítica sobre o que se convencionou chamar, em arte, de minimalismo –, aproxima o *Unheimlich*, conforme teorizado por Freud, ao conceito de imagem aurática de Walter Benjamin. Uma das zonas de contato que traça entre os dois planos conceituais consiste no que define como “poder do olhado sobre o olhante”, isto é,

o objeto *unheimlich* está diante de nós como se nos dominasse, e por isso nos mantém em respeito diante de sua lei visual. Ele nos puxa para a obsessão. O latim diria que ele nos é *superstes*, ou seja, que é presente, testemunha e dominante ao mesmo tempo, que se dá a nós como se devesse fatalmente sobreviver a nosso olhar e a nós mesmos, nos ver morrer, de certo modo. (Didi-Huberman, 2010, p. 228)

Se pensado nesses termos, o olhar devolvido pelo Pelele lembra-nos, a todo momento, de que aquele corpo desengonçado de boneco, em suas piruetas, pode sobreviver a nós. Seu olhar ambíguo de aurora boreal recai intensamente sobre nós, desfazendo qualquer tentativa de distanciar nosso próprio corpo da morte. Na possibilidade de ser vivo e sobreviver, o boneco apresenta-nos à latência de nossa morte, assim, simultaneamente nos dá a ver possibilidades de vida e nos faz ter a dimensão do fim inevitável de toda vida – a queda. Nessa oscilação, somos manteados pelo Pelele.

Em “Olor y espinhos – Che mandu’á”, a marafona apresenta-se como envelhecida, experiente e “vivida”, morando em Eldorado del Paraná, onde presencia o enterro do Coronel Hidalgo Flores. Em *Mar Paraguayo*, também em condição envelhecida, ela encontra-se diante do cadáver de seu amante velho. Nos dois textos, assiste à morte de homens que amou, temeu e odiou. Eles, por mais que a tenham subjugado com “el desengonço de su grande caceta invariavelmente borracha” (NM, 2018, p. 64), não sobreviveram a ela.

---

116 Ernesto, personagem do curta-metragem *En rachâchant* (1982), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, demonstra uma formulação dessa inclinação infantil a uma simultaneidade radical, ao dizer que um globo “é uma bola de futebol, uma batata e a Terra”.

117 Tradução nossa. No original: “con infatibilidad de primer hombre en el primer mundo”.

Não é possível precisar qualquer idade para a marafona. Contudo, ela afirma – ou finge – sua velhice de modo bastante significativo, quando se insere entre os seres antediluvianos, como as “hormigas de Dios”: “capaz em mi, santa senhora, de decidir, con rude sentença, mi destino acá entre vos, seres ante-diluvianos” (MP, 2005, p. 27). Nessa condição de “antiquíssima señora” (MP, 2005, p. 20), adoece por conta do intenso desejo que sente pelo rapaz mais jovem. A enfermidade, no entanto, não provoca sua morte, o que termina por desenvolver um singular medo de seguir vivendo só, de viver apesar de tudo, com o grande paradoxo que isso acarreta, i. e., quanto mais se vive mais próximo se está da morte:

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 agonia, paraguas, mar de perdas y de rumores, chororó, chororó, pará de naufragados deseos sin limite ni frontera, la cal de la tierra, la sangre pissada de los días, îguasu, îpaguasú, ai que sangre pissada, tuguívaî, donde já las moscas, mberú, mberú, mberú, mberuñaró, las moscas e los besoros nocturnos del verano, ponen huevos de alvíssima blancura. (MP, 2005, p. 20)

Sua velhice extrema-se a ponto de seguir vivendo enquanto moscas e besouros colocam ovos em seu corpo, dos quais saem larvas brancas que devoram sua carne ou seus trapos de pano. Esse processo de decomposição surge como uma forma indolor e lenta de morrer, revelando a parte do medo paradoxal que corresponde à morte:

Que miedo tengo a la muerte, santo Díos! Es una cosa así no con la extinción, que me parece indolor, mas con esta permanência de cadáver ferviente de viermes, gusanos blancos y llenos de inquietud devorandole la carne pissada del corazón. E lo festin diabólico de ôtros gusanos, ura, ura, marandová, aún más pérfidos, ura y ura, se entreteciendo por las vísceras ô al fondo, santo Díos!, de las orejas. No, que no quiero verla a la muerte derramada sobre los dessatados de mi. Si hasta a el coronelíssimo Hidalgo Flores, ella no lo perdonô, mucho al contrário, o que será de mi, desprezible carcassa de una casi vieja tonta, llena de baton y braceletes, cunãrecovai (NM, 2018, pp. 52-53)

Embora revele seu medo da morte e nos lembre de que esse é o destino de todos, ela faz tudo isso enquanto tece seu corpo e propaga, textual e enunciativamente, sua existência e sua vida: “yo nasço a cada rato del rato del rato. E serê hasta no ser más possible” (MP, 2005, p. 27). A marafona sinaliza que, mesmo velha, sobreviverá e seguirá temendo a morte – posição que demanda a vida –, ao passo que seu leitor se juntará a “los muertos andando la línea del horizonte” (NM, 2018, p. 43). Assim, somos manteados, em uma colcha de retalhos, também pela marafona.

Entre 12 e 15 de dezembro de 1810, Henrich von Kleist publicou no *Berliner Abendblätter*, diário do qual foi um dos fundadores, seu texto, flutuante entre o conto e o

tratado, “Sobre o teatro de marionetes” (1993 [1810]). Neste, o narrador relata seu encontro com um certo Sr. C., primeiro bailarino da ópera da cidade de M... O diálogo entre os dois é conduzido por uma defesa, por parte do bailarino, das qualidades do teatro de marionetes que podia ser conferido pelas ruas da cidade. Em sua visão, os bonecos carregariam uma graça particular em seus movimentos, resultante de sua falta de afetação, ou seja, da falta de consciência sobre seu próprio corpo:

Vemos que, à medida que a reflexão se torna mais obscura e fraca no mundo orgânico, a graça emerge aí tanto mais brilhante e dominante. Mas assim como a intersecção de duas linhas, de um mesmo lado de um ponto, depois de passar através do infinito, encontra-se de súbito do outro lado; ou, como a imagem do espelho côncavo, após ter desaparecido no infinito, está de repente mais uma vez diante de nós, assim reaparece novamente a graça, depois que o conhecimento tenha passado como que por infinito, de tal modo que, ao mesmo tempo, surge no grau mais puro naquela estrutura corporal humana que ou não tem consciência nenhuma ou tem uma consciência infinita, isto é, no manequim, ou no Deus. (Kleist, 1993, p. 201)

O movimento gracioso da marionete, nessa perspectiva, faz-se, portanto, a partir da disjunção absoluta entre consciência e corpo, ao ponto em que não haveria mais consciência alguma. O bailarino descreve os movimentos das marionetes como um confronto entre o peso dos centros de gravidade, por meio dos quais seus membros são movidos pelo titereiro, e a graça particular da leveza de seus gestos pelo ar. Sua graça é tanta que eles parecem ignorar quase que completamente as leis da gravidade:

esses bonecos têm a vantagem de serem antigraves. Nada sabem da inércia da matéria, esta propriedade a mais antipódica à dança, porque a força que os ergue no ar é maior que a força que os mantém agrilhoados à terra. O que não daria a nossa boa G... se fosse sessenta libras mais leve, ou se um peso dessa grandeza viesse a ajudá-la em suas piruetas? Os títeres necessitam apenas do chão, como os elfos, para tocá-lo e revivificar o impulso dos membros, pelo instante de detenção (Kleist, 1993, p. 199)

Assim como o Pelele parte dos movimentos gravitacionais, aos quais é submetido pelo manteio, para criar sua própria dança acrobática e aérea, as marionetes também inventam, a partir da ação da força do titereiro, os seus inesperados e graciosos gestos. Uma força externa coloca esses corpos em movimento e, com graça, eles encontram suas variações, suas potências. Essa graça, porém, sempre conta com algum grau de incontrollabilidade.

O corpo da marafona também se expõe à ação de diversas forças: o desejo ambíguo e animal de presa e caçador, a virilidade de cavalo de seus amantes, a imposição das línguas nacionais, a ameaça que uma moça com “cuerpo-de-miss”/“cuerpo-de-ninfa” (MP, 2005, pp.

43, 44) representa à sua relação com o rapaz de 17 anos, a força do tempo sobre seu “cuerpo em decrecimo” (MP, 2005, p. 51). Ilustração disso surge quando aborda seu desejo pelo senhor Montalbán como um movimento de ventriloquia, ou seja, de falar enquanto manipula o corpo de um boneco ou, no caso, de uma boneca:

Como podía mi corazón no quedar-se aislado por las ilhas ventrílocas de su más que mágico corazón? Paje reheguá. Deseo no éra lo que éra y sentía, pero, todavía, gustava-me que el fuisse, para mi, una enleante espèce de juguete-de-armar. El señor Montalbán, por esto mis años niños, dançava en la calle su barrigón piparôte, los lábios-gerânios, la finura de las piernas, lo colête encarnado y la gran cartôla de onde sacava palomas, flores-de-abrir, blancos conejos. Mboyeroviaucareí. Ñe'ê. (NM, 2018, pp. 139-140)

Para fugir dessas forças “ventrílocas”, a marafona vale-se da linguagem para transtorná-las, produzindo e transformando seu corpo de diversas formas, em diversos sentidos<sup>118</sup>. As forças podem até tentar regulá-la e submetê-la, porém a voz que sai de sua boca e enuncia ainda é a sua, mesmo que mutável. Em uma voragem-vórtice, um turbilhão de palavras-trapo, um zoo de signos, as linhas que surgem em seu enunciado são tecidas e bordadas em outras direções, por um cortejo de aranhas e escorpiões, de modo a desarticular e rearticular seu corpo de boneca de pano.

Goya, Kleist e Wilson Bueno, com seus bonecos e bonecas, desafiam a pretensa estabilidade do corpo normativo, ao passo que propõem a aventura de corpos experimentais, ambivalentes e heterogêneos, que se constituem sobre o fatal limiar entre o vivo e o não vivo, combatendo forças impositivas com movimentos espiralados e bailarinos. Tal aventura compreende a constante (re)invenção de novas e diferentes relações entre corpos e entre estes e o mundo, o que implica sempre correr algum risco, porque entre as (im)prováveis formas de vida, a morte sempre está à espreita – e esses bonecos e bonecas, em meio aos seus saltos mortais, não cansam de nos lembrar disso.

O Sr. C., da narrativa de Kleist, aponta o momento de emergência de um gesto gracioso “como a intersecção de duas linhas [que], de um mesmo lado de um ponto, depois de passar através do infinito, encontra[m]-se de súbito do outro lado” (Kleist, 1993, p. 201), ou seja, trata-se do instante oportuno em que pontos opostos, embora extremamente próximos, se tocam, como uma marionete – sem consciência nenhuma – e Deus – com uma consciência infinita. A esse momento, ele refere-se como “o ponto em que as duas extremidades do mundo

---

118 A paronomásia («transformar»/«transtornar») é apresentada pela própria marafona: “rosas-crepons que tornavam en pombas y pombas-crepons que transtornavan, yeapímboyeré, en rosas azules de papel-seda” (NM, 2018, p. 133).

anular se interligam” (Kleist, 1993, p. 199). O movimento circular permite que um elemento seja, concomitantemente, o vizinho mais próximo e mais distante de um outro, variando de acordo com a perspectiva adotada. Para além dessa face extensiva, caso a velocidade impressa nesse movimento circular seja infinita – e é justamente em termos de infinito e absoluto que o bailarino coloca a graça –, todos os pontos de um círculo podem ocupar, em uma simultaneidade radical, todas as posições de uma única vez. Assim, o gesto de um títere pode concentrar, também, um gesto de Deus.

A pirueta do Pelele, a dança do títere e a verborragia da marafona marcam essa temporalidade singular, na qual elementos contraditórios ou distantes – de Deus ao boneco – passam a mostrar-se contemporâneos e chocam-se, como demonstramos, no caso das canções marafas, anteriormente. Wilson Bueno é um trapeiro que visualiza na marafona, essa “muñeca de trapo, trepadora” (MP, 2005, p. 56), uma forma de repensar a história dos corpos, o que significa perceber a possibilidade de corpos experimentais que desafiem a estabilidade de corpos normativos e restritos, do “cuerpo-de-miss”/“cuerpo-de-ninfa”. Assim, ele junta-se a Goya, Kleist e Hoffmann em um grupo anacrônico de colecionadores de bonecas.

Ao tratar dos trabalhos de Walter Benjamin, em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (2015), Georges Didi-Huberman aponta o projeto das *Passagens* como ilustração da oscilação entre as figuras do arqueólogo e do trapeiro<sup>119</sup>. Uma das coleções de notas e citações das *Passagens* é justamente “A boneca, o autômato” (*Puppe*) (Benjamin, 2006, pp. 733-737). Em meio a seus fragmentos, Benjamin anota que

São elas as verdadeiras fadas destas passagens – mais venais e utilizadas que as de tamanho natural – as bonecas parisienses, outrora famosas no mundo inteiro, que giravam sobre um suporte musical, segurando nos braços um pequeno cesto, do qual surgia o focinho curioso de um cordeirinho na hora do acorde em tom menor. (Benjamin, 2006, p. 733)

Com “fadas destas passagens”, Benjamin diz que as bonecas são as fadas da Paris do século XIX, o que as coloca como fadas da modernidade. Pensar a boneca como uma fada significa pensá-la em um limiar entre um corpo material e um corpo espectral que surge no aqui e agora, mas também remete ao além, ao outrora e ao porvir. Nesse sentido, se pensarmos ainda com Benjamin, torna-se possível imaginar o corpo da boneca, na condição

---

119 Cf. “Wilson Bueno, trapeiro e mascate de línguas”, nesta dissertação.

de uma fada moderna, como dotado da dinâmica específica de um movimento dialético que, em vez de sínteses, produz constelações, dobras, turbilhões e vórtices, como a marafona.

Uma cena de um conto de fadas de Friedrich W. Hackländer na qual uma garotinha se depara com uma casa de bonecas vivas foi descrita por Benjamin como dotada de uma maléfica magia que também habitava, no momento de sua escrita, grandes bonecas animadas (Benjamin, 2006, pp. 733-734). Essa maléfica magia remete à incerteza psíquica do limiar entre o já vivo e ainda não/não mais vivo disposto por um corpo ao mesmo tempo espectral e material. Não interessam às crianças brinquedos fantasmas de contos fantásticos, uma vez que toda boneca possui, por si, um encantamento próprio.

Em leitura de um texto de Charles Baudelaire intitulado “Morale du joujou” (1853), no qual o poeta observa nas crianças que manipulam suas bonecas de formas variadas até quebrá-las “uma primeira tendência metafísica” (Baudelaire apud Didi-Huberman, 2010, p. 84) e uma vontade de ver a alma das coisas, Didi-Huberman assinala que as bonecas despertam uma inclinação a um jogo de luto – entre a vida e a morte, o desejo e a perda – que terminaria na exibição final de seu caráter informe e mutável. Esse jogo funcionaria como um ritual móvel, improvisado, no qual os gestos da criança variariam de acordo com o corpo encantado a ser “investigado”:

A boneca imita, dizem. É de fato imagem em miniatura de um corpo humano – o antropomorfismo por excelência. No entanto, a boneca não é menos capaz, nas mãos e sob o olhar da criança, de *se alterar* também, de *se abrir* cruelmente, de *ser assassinada* e com isso ter acesso ao estatuto de uma imagem bem mais eficaz, bem mais essencial – sua visualidade tornando-se de repente o espedaçamento de seu aspecto visível, seu dilaceramento agressivo, sua desfiguração corporal. Imagino, com efeito, que num momento ou noutro a criança *não pode mais ver* sua boneca, como se diz, e que a maltrata até arrancar-lhe os olhos, abri-la e esvaziá-la... através do que passará a olhá-la realmente desde seu âmago informe. (Didi-Huberman, 2010, p. 83. Grifos do original)

Interessa a Didi-Huberman, na leitura desses jogos infantis, perceber como a criança empreende um jogo rítmico, portanto temporal, entre a *perda* e o *resto*. Há, contudo, nessa passagem uma sorte de maléfica magia, engendrada pela latência do limiar que aquele corpo pretensamente inanimado apresenta, que a boneca lança sobre a criança. Mesmo despedaçada, quebrada, desmembrada, esvaziada, aberta, a boneca continua pulsando como já viva e ainda não/não mais viva e, uma vez distanciada de seu caráter imitativo por conta dos jogos da criança, passa a figurar entre o antropomórfico e o informe. Abre-se, então, para uma magia ainda mais maléfica, já que demonstra à criança que em todo corpo e em toda forma há um devir do informe.

O informe, conforme conceituado por Georges Bataille em conhecido verbete para o dicionário crítico da revista *Documents*, corresponde a uma espécie de potência e de devir que habita o universo, engendrando um constante estado de diferença mútua entre as coisas. Apresenta-se, assim, como algo que não se conforma, não se estabiliza, não se satisfaz e não se fixa:

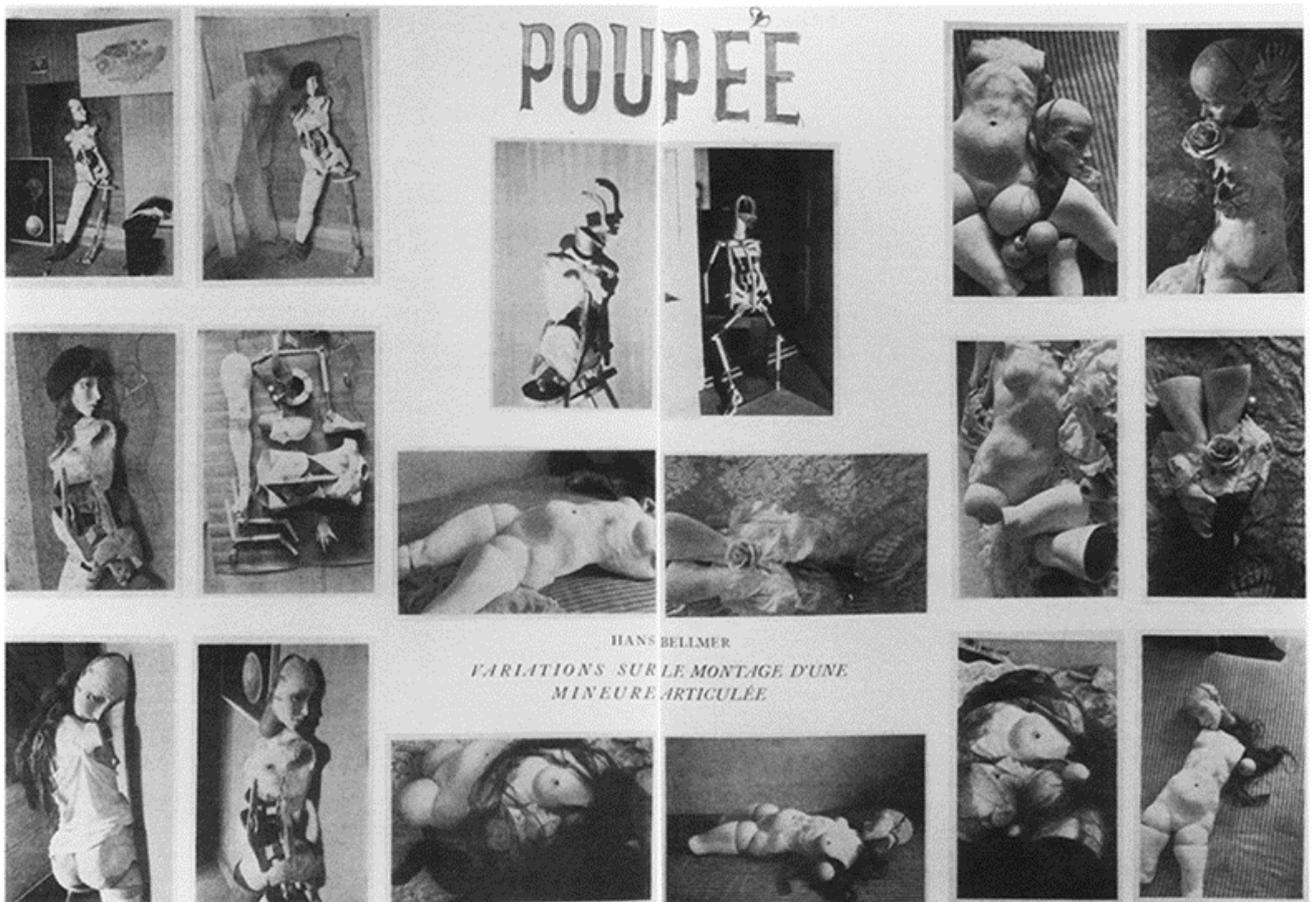
Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro. (Bataille, 2018, p. 147. Grifos do original)

Parece, em um primeiro momento, paradoxal pensar o informe como algo que exige que cada coisa tenha uma forma. Entretanto, isso vai no sentido contrário à exigência de que cada coisa *obedeça* a uma forma ideal. O conceito de informe permite uma leitura que considere os processos de *diferenciação* em detrimento de processos de *identificação*. Desse modo, noções estáveis de forma geral, ideal ou normativa são lançadas por terra, diante de formas em constante processo de formação e deformação em diferença. Isso acaba por desfazer hierarquias entre as coisas – como o arqueólogo-trapeiro desfaz as hierarquias da história –, de modo que nada faz o universo ser mais importante ou relevante do que uma aranha ou um escarro.

A boneca apresenta-se como informe porque desmonta a estrutura ideal do corpo antropomórfico. A partir desse modelo de corpo, ela passa a produzir diferenças ilimitadas, conforme é despedaçada pela criança. O antropomorfismo, então, deixa de ser uma norma e passa a configurar-se como um jogo de fabulações de um corpo em metamorfose constante, tal qual o da marafona. Em um estudo sobre a pintura de André Masson, também para a revista *Documents*, Carl Einstein vislumbra, embora não exatamente nesses termos, a potência aberta por essa disjunção entre o informe e a forma ideal, apontando que “é justamente nesta discordância entre o alucinatório e a estrutura dos objetos que repousa nossa ínfima chance de liberdade: uma possibilidade de mudar a ordem das coisas” (Einstein, 2016, p. 21) e, por conseguinte, como pretendeu Goya, segundo Gómez de la Serna, se vingar da estabilidade.

Tal capacidade de a boneca fazer devir informe o antropomórfico foi precisamente percebida por Hans Bellmer. No fim do ano de 1934, o artista alemão publicou no sexto número da revista surrealista *Minotaure* um conjunto de fotografias sob o título de “Poupée. Variations sur le montage d’une mineure articulée” (Figura 18)<sup>120</sup>. As imagens mostram uma boneca criada pelo artista em um constante processo de desmontagem e remontagem, o que produz variações do corpo ou, nos termos de Bellmer, “anagramas do corpo”. Essas fotografias fazem pulsar – vibrar intensamente – a latência informe do corpo, uma vez que exibem um constante *diferenciar-se de si* da boneca.

Figura 18 – “Poupée. Variations sur le montage d’une mineure articulée”



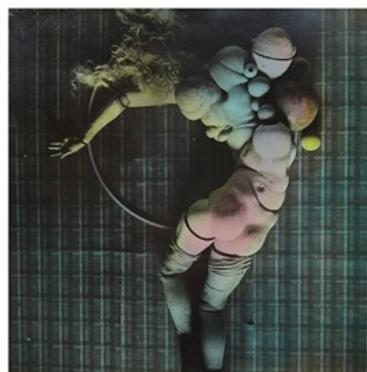
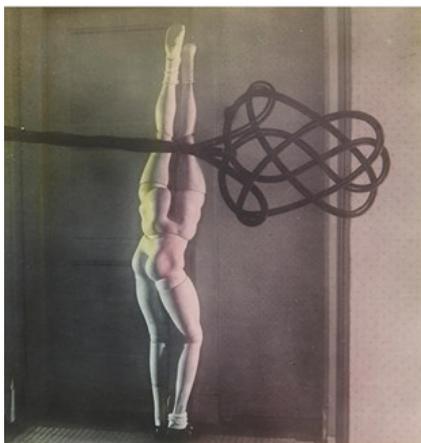
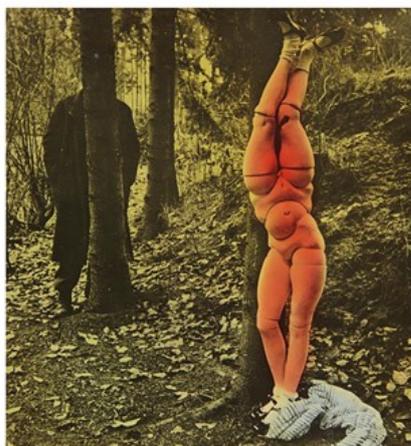
Fonte: Bellmer, 1934, pp. 30-31.

Bellmer permanece trabalhando em suas bonecas durante as décadas de 1930 e 1940. Em 1949, publica *Les jeux de la poupée*, livro que traz fotos de seus trabalhos (Figura 19) acompanhadas de poemas de Paul Éluard. A alucinação sobre o corpo da boneca, nessa obra,

<sup>120</sup> Cf. BELLMER, Hans. Poupée. Variations sur le montage d’une mineure articulée. *Minotaure*, Paris, ano 2, n. 6, pp. 30-31, 5 dez. 1934.

ganha velocidade; não se trata mais do anagrama de um corpo antropomórfico, senão de sua dobra, uma vez que as imagens passam a mostrar corpos amalgamados – como no boneco do *Disparate Femenino* –, com membros multiplicados ou faltantes, com partes infladas ou desinfladas. Nesse caso, mais do que reinventar e fabular uma forma, o artista preocupa-se em deformar. O corpo deixa de recombinar-se para desdobrar-se, eis o jogo da boneca.

Figura 19 – Fotos de Hans Bellmer para *Les jeux de la poupée*



Fonte: PHILLIPS.

Os trabalhos de Bellmer operam como um desafio ao ideário – compulsório e obsessivo – do nazifascismo que, como apontou certa vez Raul Antelo (2004, p. 24), “condena a *physis* para exaltar o físico como *Kultwerten*, ou seja, fisioculturismo. Essa é a sua arte”. A máquina fascista visa à produção de corpos a partir de uma noção de forma ideal, ou seja, corpos platônicos<sup>121</sup>. Esse modelo de corpo se apresenta na sequência inicial de *Olympia* (1938) (Figura 20), filme de Leni Riefenstahl, e pretende tocar o mito, ou melhor, fazer-se como mito, sua imagem deve ser arcaica, situando-se, assim, em um espaço a-histórico.

Figura 20 – Fotograma da sequência inicial de *Olympia*



Fonte: Riefenstahl, 1938.

Benjamin opõe às imagens arcaicas seu conceito de imagem dialética<sup>122</sup>. Justamente no âmbito das imagens dialéticas é que situamos os corpos das bonecas. Em seu devir do informe, em sua maléfica magia, em sua incerteza psíquica, em sua ambivalência, esses corpos experimentais perturbam tudo aquilo que se pretende Uno, totalizante, totalizador e

121 O Japão imperialista da Segunda Guerra, que não apenas se aliou ao nazifascismo como também empregou medidas afins, possuía um termo para isso: *kokutai* (国体), i.e., o corpo (体) nacional (国) (Greiner, 2015).

122 “[...] O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa ‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas” (Benjamin, 2006, pp. 504-505)

totalitário. Contra a *Olympia* de Riefenstahl, a Olímpia de Hoffmann; contra o “cuerpo-de-miss”/“cuerpo-de-ninfa”, o corpo de marafona; contra as unificadas línguas nacionais, a vertigem do portuñarí marafo.

A biopolítica das máquinas nazifascistas visa simultaneamente uma homogeneidade social e uma homogeneidade somática; para uma sociedade ideal, corpos ideais. No sentido contrário a essa eugenia, durante a Primeira Guerra Mundial, a dadaísta Hannah Höch deu início a um processo de fabulação de corpos heterogêneos, confeccionando algumas bonecas de trapos variados, com membros desproporcionais, cores diversas e vibrantes, as quais chamou de *Dada puppen* (Figura 21). Höch levou ao limite o jogo do trapeiro com os vestígios da história, já que percebeu que era possível compor corpos a partir deles, ou seja, compor desejos, intensidades, afetos e potências.

Figura 21 – *Dada puppen*



Hannah Höch, *Dada puppen*, 1916-1918, materiais diversos.

Fonte: ArtStack.

Não é preciso desmontar as *Dada puppen* para ver a latência informe que vibra nos seus pequenos corpos caleidoscópicos e indomáveis. Elas estão em constante formação, como se a qualquer momento pudessem adicionar novos trapos a si, sendo, portanto, sempre inacabadas. Diante delas, uma nova ambivalência surge, seus corpos parecem ao mesmo tempo tão frágeis e tão tenazes. Podem perder os olhos, mas também substituí-los por novos botões; podem perder os braços, mas também colocar novos pedaços de fita no lugar. Dessa forma, elas são radicalmente dialéticas, visto que aparecem, ao mesmo tempo, como ruína e como constelação – ruínas *saborosas*<sup>123</sup>, como os trabalhos de Goya. Ao serem agrupados para a formação de um corpo heterogêneo, esses trapos ganham força e potência, carregam a catástrofe que os relegou a essa condição de resto, mas também demonstram que novas relações ainda são possíveis e que ainda são capazes de formar constelações.

Embora os corpos heterogêneos da marafona, do Pelele e das *Dada puppen* inquietem, causem pânico, apontem para o baixo e para o informe, para os trapos velhos e encardidos, eles ainda conseguem reativar potências há muito apagadas e esquecidas sob as ruínas da história.

Esse parece ser, também, um dos apontamentos de Didi-Huberman (2011) em seu *Sobrevivência dos vaga-lumes*: “Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes. Aprendo que existem ainda, vivas, espalhadas pelo mundo, duas mil espécies conhecidas desses pequenos bichinhos” (Didi-Huberman, 2011, p. 49). Os corpos do nazifascismo sempre vão tentar ressurgir, impor-se, iluminar o mundo com sua grande luz (*luce*) da idealidade, restando àqueles trapeiros, àqueles colecionadores de bonecas, a missão de vislumbrar, nos restos que tentam apagar, as sobrevivências de outros corpos possíveis, pequenas luzes (*luciole*) informes.

Em “Fronteiras: nos entrecéus da linguagem”, artigo publicado na revista *Humboldt* do Goethe-Institut, Wilson Bueno sugere que um dos motivos de ter optado pelo Balneário de Guaratuba para situar a marafona, em *Mar Paraguayo*, seria o fato de que “ali se encontrava exilado o recém deposto ditador do Paraguai, Alfredo Stroessner” (Bueno, 2020b). No entanto, em sua dissertação, Diego E. D. Portillo destaca

que Stroessner esteve, sim, exilado nessa praia, porém somente por cerca de dois meses em 1989, até se mudar para Brasília, onde viveu até falecer 17 anos depois. Ou seja, o exílio citado como uma das inspirações iniciais para a composição da

---

123 Cf. “Wilson Bueno, trapeiro e mascate de línguas”, nesta dissertação.

obra aconteceu somente dois anos após a publicação do primeiro trecho, que já apresentava a Marafona de Guaratuba. (Portillo, 2018, p. 59)

Embora exista tal divergência quanto às datas, impedindo que o exílio do ditador paraguaio seja uma motivação para a escolha do local, não se pode ignorar o que Wilson Bueno faz: ele propõe uma leitura ousada de sua obra, estendendo a sombra – ou o holofote – do General Stroessner sobre *Mar Paraguayo*, sugerindo, nas entrelinhas, que o velho amante da marafona é seu duplo, ou um símbolo daquilo que ele representa, ou, até mesmo, o próprio. No trecho em que a marafona trata seu relato como um “juego-de-jugar”, há uma construção poética que segue por essa linha:

el viejo contemplativo pero su duro mundo generalíssimo, la fuerza mortal, sí, para ecudada estar-se en el poder del muslo ô en la sangre vomitada por las metralhas, senderos, lugos ribondis, la cara en pan, la cara en pano, la cara en pane, los ojos mortales detrás de los lenços guerrijêros (MP, 2005, p. 29)

Em meio a referências a cenas de confrontos armados, metralhadoras, poças de sangue, o velho surge como imponente – subjuga com o poder de suas coxas, ou de seus músculos, se tomarmos o equívoco de «muslo» como falso cognato –, dotado de uma força mortal e representante de um universo descrito pelo superlativo absoluto «generalíssimo». Contra essa imagem autoritária, a marafona exhibe sua cara vertiginosa e mutante em *pan*, *pano* e *pane*. E, no fim, independentemente de sua culpa ou inocência, é ela quem sobrevive.

Anteriormente, mencionamos outra boneca que se aproxima da marafona em diversos sentidos: Emília<sup>124</sup>. Esta pequena boneca de trapos “dum paninho muito ordinário” (Lobato, 2014, s. p.) possui um corpo tão radicalmente informe que chega ao ponto de desafiar uma série de crenças e teorias de seu próprio criador, Monteiro Lobato<sup>125</sup>. Enquanto

---

124 Cf. “Metamorfoses enunciadas”, nesta dissertação.

125 Aqui, baseamo-nos em uma série de escritos críticos de Monteiro Lobato reunidos nos volumes de *Críticas e outras notas* (1969) e *Ideias de Jeca Tatu* (2008). Em um curto texto intitulado “Visão geral da literatura brasileira”, o autor discute quais seriam os elementos necessários para uma literatura “autenticamente brasileira”. Ele argumenta que a maior parte dos textos escritos, no país, anteriores ao indianismo romântico tratava-se de “literatura portuguesa feita no Brasil” (Lobato, 1969, p. 5), por mais que fossem nacionalistas os seus autores, como no caso dos árcades mineiros. Segundo Lobato, os verdadeiros fundadores da literatura nacional seriam Gonçalves Dias, com seu *Y-Juca Pirama*, “a única página verdadeiramente épica da poesia brasileira” (Lobato, 1969, p. 5), e José de Alencar, com seus romances indianistas. O principal feito desses autores, a princípio, seria o trabalho com a cor local, ao mobilizarem imagens da natureza do território nacional, já que, de acordo com Lobato, do ponto de vista dos tipos e personagens, “Seus índios não são índios daqui; são gregos cobreados, romanos de tez bronzeada, ficções universais, tipos arbitrários sem validade alguma” (Lobato, 1969, p. 4). Salvar-se-iam, ainda, para esse paideuma, alguns outros autores do período, como Joaquim Manuel de Macedo, Bernardo Guimarães, Castro Alves, Casimiro de Abreu e

este buscava o ideal da alma brasileira, em um projeto pedagógico, acadêmico, evolucionista e teleológico, apontando a literatura como campo de exposição da verdade nacional (Lobato, 1969, 2008), Emília, subterraneamente, suplementava: “Verdade é uma espécie de mentira bem pregada, das que ninguém desconfia. Só isso” (Lobato, 2017, p. 12). A mentira é um artifício, um fingimento. Com o suplemento de Emília, o pensamento de Lobato convulsiona-se, a literatura passa a mostrar-se como o espaço no qual o artifício do nacional opera, no qual o nacional se mostra como fingimento.

Assim como a marafona, Emília desafia normatividades, homogeneidades e estabilidades por meio de suas palavras e ações. Mostra-se dona de “um modo desnorteante de pensar” (Lobato, 2017, p. 31) que encanta e assusta. A esse respeito, o Visconde de Sabugosa – o enciclopedista e acadêmico, criado a partir de um sabugo de milho, com quem ela forma uma dupla cômica durante as narrativas – escreve:

---

Visconde de Taunay. Machado de Assis, por sua vez, seria separado do povo, seria extra-Brasil, por conta de seu humorismo, visto que o “‘humour’ destrói e o povo necessita de construtores” (Lobato, 1969, p. 6). Já Olavo Bilac estaria, também, distante do povo, apesar de alcançar “o cimo da perfeição” (Lobato, 1969, p. 6). *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, seria, para Lobato, o primeiro grande livro da literatura brasileira, porque nele, finalmente, o escritor estaria em harmonia com a terra e a alma popular.

Ao lado de *Os Sertões*, Lobato coloca o argentino *Facundo*, de Sarmiento, apontando-os como dois grandes romances de fundação nacional. Por fim, acrescenta: “Esses dois livros dizem uma coisa só: arte é verdade” (Lobato, 1969, p. 9).

Ora, esse pequeno texto serve como via de entrada para o pensamento de Monteiro Lobato acerca da literatura. Por meio dele, percebe-se que, em primeiro lugar, o autor valorizava a literatura como representante de uma identidade nacional. Isso justifica o fato de ele enquadrar Joaquim Manuel de Macedo e Bernardo Guimarães em seu pequeno cânone, embora os considere artistas mediocres. O que salva os trabalhos desses dois escritores é justamente “seu nacionalismo e o terem escrito na língua da terra, para uso da gente da terra” (Lobato, 1969, p. 5). Em seguida, aponta que a arte e, por conseguinte, a literatura são verdade. Em suma, para Lobato, a literatura é o espaço em que o nacional se realiza como verdade. Quando, ao falar de Machado de Assis, afirma que o povo necessita de construtores, acaba por deixar implícito que a principal tarefa do escritor brasileiro é a de construir – mais no sentido de erguer do que de fabricar e inventar – uma verdade nacional, escondida na alma “da gente da terra”. Esse seria o mérito maior de Euclides da Cunha, aos seus olhos.

A tarefa de definir o que Monteiro Lobato considerava por nacional se mostra, contudo, complexa. Em primeiro lugar vê-se uma defesa ferrenha do naturalismo e da imitação. Por exemplo, critica Alencar por habilitar uma cor local que obedecia mais à sua imaginação do que à natureza e enaltece Euclides da Cunha por ter examinado a terra e “o homem ao natural”. Ao justapormos os romances valorizados como nacionais por Lobato no período de suas contribuições à *Revista do Brasil*, torna-se possível vislumbrar uma zona de contato comum. Exemplos do que o autor considerava como literatura brasileira são *Redimidos* (1918), de Silviano Pinto, *O tronco do ipê* (1871), de Alencar, *Inocência* (1872), de Taunay, *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, *A família Medeiros* (1893), de Júlia Lopes de Almeida, *Senhora de engenho* (1921), de Mário Sette, e *Mau olhado* (1919), de Veiga Miranda. Todos esses romances têm, em comum, narrativas situadas majoritariamente em espaços rurais, logo, pode-se inferir que o nacional e o âmago do brasileiro estavam ligados à vida interiorana. Caberia, então, à literatura o dever de representar esse cenário “ao natural”.

Emília é uma criaturinha incompreensível. Faz coisas de louca, e também faz coisas que até espantam a gente, de tão sensatas. Diz asneiras enormes, e também coisas tão sábias que Dona Benta fica a pensar. Tem saídas para tudo. Não se aperta, não se atrapalha. E em matéria de esperteza, não existe outra no mundo. Parece que adivinha, ou vê através dos corpos. (Lobato, 2017, p. 150)

A boneca, muda de “nascença”, começou a falar depois de o Doutor Caramujo lhe dar uma “pílula falante” (Lobato, 2014, s. p.). Quando disse suas primeiras palavras, disparou logo uma “torrente [...] que não tinha fim” (Lobato, 2017, p. 17), assim, mostrou que a linguagem – caracterizada, por ela, como “a desgraça dos homens na Terra” (Lobato, 2017, p. 28) – seria a sua principal fonte de força, com a qual brincaria com o mundo. Emília não se deixa subordinar à língua; em vez disso, joga constantemente com as palavras, criando definições poéticas como “Machado é o mudador das árvores”, ou “Árvore é uma pessoa que não fala; que vive sempre de pé no mesmo ponto; [...] que em vez de andar falando da vida alheia e se implicando com a gente [...] dão flores e frutas” ou, ainda, jogando com contradições, “Desaforo é fazer certos elogios a uma pessoa” (Lobato, 2017, pp. 26, 25, 28).

Nesse sentido, a marafona e Emília são duas bonecas que, na condição de falantes, extrapolam o caráter experimental e informe de seus corpos para jogar com a linguagem, explorando o devir-informe desta. Diante delas, as línguas nacionais são “juegos-de-jugar”. Se não há um idioma bem definido, senão a vertigem da linguagem, como para a marafona, ou uma torrente sem fim de novos sentidos e relações lógicas, como para Emília, a noção de uma literatura nacional escrita “na língua da terra”, como desejava Monteiro Lobato, mostra-se inviável.

As bonecas só se relacionam ao ideal de uma nação por meio de sua subversão. Quando o Visconde questiona Emília sobre o que ela é, esta responde: “Sou a Independência ou Morte” (Lobato, 2017, p. 150). “Independência ou Morte” representa o grito fixado na historiografia escolar tradicional como ponto inicial da formação do Brasil como nação independente. Com tal resposta, Emília assinala que ela, uma boneca de trapos casada com um porco, é o artifício do nacional. O que a boneca constrói, quando decide escrever suas memórias, é uma rapsódia brasileira, sobre a qual afirma: “Digo o que me vem à cabeça. Vou dizendo o que quero, sem dar satisfação a ninguém, por que não sou ‘boneca ensinada’...” (Lobato, 2016, s. p.). Não ser “boneca ensinada” significa não seguir mestres, não obedecer aos grandes construtores da nação, e, pelo contrário, desafιά-los por meio dos acordes

dissonantes de suas gargalhadas perversas de boneca, de sua face em pano e pane. Trata-se de uma vingança contra a estabilidade do conceito de nacional.

Em alguns dos esboços de prefácio para seu *Macunaíma*, rapsódia escrita diante da preocupação “de trabalhar e descobrir o mais [que se] possa a entidade nacional dos brasileiros” (Andrade, 2008, p. 217), Mário de Andrade (2008, p. 217) constata que “o brasileiro não tem caráter”, ou seja, o brasileiro não tem uma “entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal”. Uma das razões pelas quais Lobato valorizava o Norte do Brasil e o ambiente rural era justamente o fato de esses espaços serem “característicos” seja em sua geografia, seja em seus tipos, seja em seus caracteres, ao passo que o ambiente urbano do Rio de Janeiro ou de São Paulo era diverso e incaracterístico<sup>126</sup>.

Embora pretendesse – na verdade, ele diz que conquistou esse mérito – “conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico” (Andrade, 2017, p. 220) –, Mário de Andrade mostra que o Brasil se realiza como entidade apenas por meio da multiplicidade e da diversidade. Desse modo, na via contrária à de Lobato, ele assinala que, se há qualquer verdade sobre o brasileiro, esta repousa justamente em sua impossibilidade de consolidar-se como característico em qualquer aspecto.

Especial sintoma dessa impossibilidade surge no fato de que, para se aproximar de uma “entidade nacional” brasileira, Mário de Andrade precisa mobilizar o procedimento que, nesses esboços, denomina primeiro desregeonalização, depois, *desgeografização*:

Possui aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional e a concebe tão permanente e unida que o país aparece desgeograficado no clima na flora na fauna no homem, na lenda, na tradição histórica até quanto isso possa divertir ou concluir um dado sem repugnar pelo absurdo. (Andrade, 2008, p. 226)

Esse procedimento consistiria em criar espaços heterotópicos – de modo a aproximar ficcionalmente localidades geograficamente distantes, misturando sua fauna e sua flora – e temporalidades anacrônicas – tornando contemporâneos acontecimentos históricos, lendas e acontecimentos do início do século XX.

---

126 Cf. Especialmente as resenhas de *Silvestre Lagedo* (1919), de Plínio Cavalcanti, na qual Lobato (1969, p. 64) constata que “[o] Norte [do Brasil] é coisa bastante característica, o Rio é coisa muito diversa; os tipos, os caracteres, a personalidade, tudo se diversifica”, e de *Redimidos*, de Silviano Pinto. Afirmações nesse sentido também figuram em seu texto “A poesia de Ricardo Gonçalves”, incluso em *Ideias de Jeca Tatu* (2008).

Além disso, também os corpos são desgeograficados na narrativa. Assim como a marafona, Macunaíma sofre metamorfoses constantes, passa de criança para adulto<sup>127</sup>, transforma-se em diversos animais<sup>128</sup> e em vegetais<sup>129</sup>, muda de etnia, vira mulher<sup>130</sup>, mas também estende essa propriedade para os outros, como nas variadas vezes que transforma seu irmão Jiguê em uma máquina de telefone. Não é por acaso, portanto, que em *Mar Paraguayo* a marafona se descreva como “imensa madona macunáima” (MP, 2005, p. 56). As canções marafas expõem a vida de uma boneca em um país marafo desprovido de “comiezo, sentido, dirección u sequer honor” (NM, 2018, p. 202), ou seja, não característico.

Sob a perspectiva da marafona, de Macunaíma e da boneca Emília – mas não de seu autor –, o Brasil mostra-se um país marafo que só pode realizar-se literariamente como um artifício em plena desgeograficação por movimentos de turbilhão ou vórtice. Trata-se de uma visão da nação que a trata como *Unheimlich*<sup>131</sup>, em que uma série de elementos perturbadores irrompem na superfície do que se pretende homogêneo e familiar. Logo, para o pensamento marafo, assim como a geografia brasileira é marcada por uma desgeografia, uma literatura nacional brasileira seria, paradoxalmente, uma amostra constante de sua própria impossibilidade, mais do que sua negação pura e simples.

---

127 “Macunaíma fastou sarapantado mas só conseguiu livrar a cabeça, todo o resto do corpo se molhou. O herói deu um espirro e botou corpo. Foi desempenado crescendo fortificando e ficou do tamanho dum homem taludo. Porém a cabeça não molhada ficou pra sempre rombuda e com carinha enjoativa de piá” (Andrade, 2017, p. 18).

128 “Macunaíma ficou só com a companheira de Jiguê. Então ele virou na formiga quenquém e mordeu Iriqui pra fazer festa nela”; “Virou numa piranha feroz pulou na lagoa arrancou o anzol e desvirando outra vez légua e meia abaixo no lugar chamado Poço do Umbu” (Andrade, 2017, pp. 18, 108).

129 “Então Macunaíma virou num pé de urucum” (Andrade, 2017, p. 18).

130 “Então Macunaíma emprestou da patroa da pensão uns pares de bonitezas, a máquina ruge, a máquina meia-de-seda, a máquina combinação com cheiro de casca-sacaca, a máquina cinta aromada com capim cheiroso, a máquina decoletê úmida e patchuli, a máquina mitenes, todas essas bonitezas, dependurou dois mangarás nos peitos e se vestiu assim. Pra completar inda barreou com azul de pau campeche os olhinhos de piá que se tornaram lânguidos. Era tanta coisa que ficou pesado mas virou numa francesa tão linda que se defumou com jurema e alfinetou um raminho de pinhão paraguaio no patriotismo pra evitar quebranto” (Andrade, 2017, p. 50).

131 Em *Death of a Discipline*, Gayatri Spivak (2003) propõe um modo de estudo da literatura que denomina “planetário” em contraposição ao global, que aponta para uma estandardização generalizada. Um dos alicerces de sua proposta está na apreensão do planeta em sua alteridade radical, em sua dimensão *uncanny* (*Unheimlich*).

## O VÍCIO DE EXISTIR, A MÁQUINA ARCNÍDEA E O CANTO DOS SOBREVIVENTES SOBRE A TERRA

“O coração, se pudesse pensar, pararia”  
Bernardo Soares, Livro do desassossego

Em *O Espírito da ficção científica*, livro póstumo de Roberto Bolaño, o jovem Jan Schrella passa os dias em seu quarto na Cidade do México, lendo livros de ficção científica e escrevendo cartas idiossincráticas a alguns autores do gênero. Nestas, uma das maiores inquietações de Jan reside na possibilidade de escrever ou não ficção científica no Cone Sul. Esse desassossego, contudo, acaba desdobrando-se até tornar-se um questionamento existencial sobre a possibilidade de sobreviver no mundo por meio da escrita. Talvez o ponto mais radical desse movimento se dê em uma carta endereçada à escritora Ursula K. Le Guin, mas não enviada, na qual escreve:

Cara Ursula K. Le Guin,

O que poderemos fazer, nós, *crichis*, quando chegar a nossa hora? É nossa esmagadora maioria a nossa arma? Será a identificação do agressor com uma víbora a nossa arma? Nossa Fé Cega Surda Muda em sobreviver é a nossa arma? Será a audácia a nossa arma? Nossos arcos e flechas que sobem até os helicópteros como um sonho ou como os fragmentos dispersos de um sonho são a nossa arma? A implacabilidade é a nossa arma? Os Dourados que cavalgam bêbados e sem parar de disparar na direção da coluna de tanques são a nossa arma? Um velho disco de Agustín Lara na beira exata do nada? Os discos voadores que aterrissam nos Andes e levantam voo dos Andes? Nossa identidade *crichi*? A arte da comunicação veloz? A arte da camuflagem? As fixações anais explosivas? O orgulho puro? O que nos darão e o que devemos tomar para resistir e vencer? Parar de contemplar a lua por todo o sempre? Aprender a deter os tanques de Guderian nas portas de Moscou? A quem devemos beijar para que desperte e desfaça o feitiço? A Loucura ou a Beleza? A Loucura e a Beleza?

Mil beijos,

Jan Schrella (Bolaño, 2017, s. p.)

A quem Jan se refere ao escrever “nós, *crichis*”? A ele e a Le Guin? A ele e aos demais escritores de ficção científica? Aos escritores de ficção científica do Cone Sul? Aos escritores de uma forma geral? Aos terráqueos de modo geral? São muitas as fabulações. Entretanto, faz-se preciso pensar na comparação em si. “*Crichis*” é um termo pejorativo utilizado por alguns humanos da Terra para se referir ao povo colonizado por eles no planeta de Athshe (palavra que quer dizer, em sua língua, tanto «mundo» quanto «floresta»), ou Novo Taiti, ou World 41, no romance de Ursula K. Le Guin, *The Word for World is Forest* (2010),

inicialmente publicado como parte da antologia *Again, Dangerous Visions*, editada por Harlan Ellison em 1972. Os Athsheanos são pequenos humanoides – têm, em média, um metro de altura – com o corpo coberto de pelos esverdeados, olhos densamente negros e vozes suaves. Acostumados a viver nas florestas de seu planeta, são escravizados pelos terráqueos que buscam colonizar o lugar a fim de extrair madeira e abrir campos de plantações. Diante da colonização violenta, os Athsheanos, historicamente pacíficos, veem-se obrigados a lutar pela sobrevivência, munidos de suas escassas armas: arcos e flechas e a habilidade de controlar seus próprios sonhos.

Jan identifica-se com esses indivíduos, compartilhando de uma “Fé Cega Surda Muda em sobreviver”, de uma “audácia” e de “arcos e flechas que sobem até os helicópteros como um sonho ou como os fragmentos dispersos de um sonho”. As questões postas pelo rapaz na carta não enviada a Le Guin, por fim, acabam circulando nessa órbita: é possível fazer da escrita uma arma de sobrevivência ainda que precária? É possível sobreviver, apesar de tudo? Em uma outra carta, ele explica sobre essa primeira: “Eu tinha lhe escrito uma carta, mas por sorte não a enviei: era uma carta pretensiosa e cheia de perguntas cujas respostas a senhora de alguma forma deu em seus belos livros” (Bolaño, 2017, s. p.). “De alguma forma”, Jan encontrou possibilidades de sobrevivência na literatura de ficção científica, fazendo de um movimento compulsivo de escrita e leitura um motor de existência. Tarefa que, no entanto, se mostra árdua, ainda mais para um chileno praticamente refugiado no México, um Athsheano, um “*crichi*”.

Entre os animais que Wilson Bueno escreve em seu projeto *Manual de zoofilia*, encontram-se as “Crianças”:

Terríveis pelos domingos, não as queiram, não nunca, riscando a caco de vidro a lataria dos automóveis, exímias caçadoras impiedosas no rastro de gatos e lagartixas.

Não, não sossegam nem fiam e nada se parecem com os pássaros do céu ou com os lírios do campo.

*Pequenos animais agarrados ao vício de existir* pode que se transformem no acabado projeto de um ser humano, aí com a previsível catástrofe que há de ser sempre o selo de toda e qualquer utopia.

Infantil te esgano no insustentável rancor de tua lágrima, surro-te a tapa e já te quero de quatro no chão insuspeito do tapete em que você muge e baba e chora e engatinha.

Para outros, nada concorre com as crianças em graça e exclusiva ternura. Por isso são tanto os retratos em que, coloridas, aparecem rindo. (Bueno, 1997b, p. 41. Grifo nosso)

Conforme ponderamos<sup>132</sup>, a proliferação de potências animais, muito mais do que de formas animais, entre corpos, nesse conjunto de prosas poéticas, faz-se por meio de um desejo que opera como um de motor de circulação entre o temor e a vontade, o risco e a vida. No caso de “Crianças”, o erotismo desliza por uma certa insistência, um tanto quanto perversa, no desejo em si, tal qual uma criança que constantemente experimenta com o mundo, estando muito mais interessada em descobrir as consequências de seus atos do que em as antecipar, daí riscam automóveis e perseguem gatos e lagartixas. Pode-se dizer que a criança, aqui, é um animal experimental, em processo de descoberta do mundo e de experimentação do corpo. Por isso, “pode que se transformem no acabado projeto de um ser humano, aí com a previsível catástrofe que há de ser sempre o selo de toda e qualquer utopia”, ou seja, pode ser – e, geralmente, é o que se passa – que domesticuem sua constante vontade de experimentar, para cercar seu corpo e seu desejo em um sistema normativo<sup>133</sup>.

Assim, nesse texto, a potência do devir-criança configura-se como uma ânsia pela aventura intensa do próprio desejo e uma constante experimentação do corpo – de seus afetos, afecções e capacidades: “Não, não sossegam nem fiam e nada se parecem com os pássaros do céu ou com os lírios do campo” e “Infantil te esgano no insustentável rancor de tua lágrima, surro-te a tapa e já te quero de quatro no chão insuspeito do tapete em que você muge e baba e chora e engatinha”. Wilson Bueno concentra esse conjunto de intensidades da criança na fórmula poética “vício de existir”.

Curiosamente, essa formulação reaparece em uma crônica escrita por Bueno para o jornal *Folha de Londrina*, referente ao dia 3 de julho de 1997, cujo conteúdo versa sobre a adoção de métodos – como medicina ortomolecular, vacinação, rotina de exercícios físicos ou abandono do hábito de fumar – para prevenção de gripes e resfriados. As constantes medidas

---

132 Cf. “Cisne y sabre: devaneo marafo, devanea centaura”, nesta dissertação.

133 Deleuze e Guattari (1997, p. 69) indicam como, na construção normativa de organismos oponíveis homem/mulher, há um movimento de roubo do corpo, primeiro da menina e, depois, com base neste, do menino: “É que a questão não é, ou não é apenas, a do organismo, da história e do sujeito de enunciação que opõem o masculino e o feminino nas grandes máquinas duais. A questão é primeiro a do corpo – o corpo que nos *roubam* para fabricar organismos oponíveis. Ora, é à menina, primeiro, que se rouba esse corpo: pare de se comportar assim, você não é mais uma menininha, você não é um moleque, etc. É à menina, primeiro, que se rouba seu devir para impor-lhe uma história, ou uma pré-história. A vez do menino vem em seguida, mas é lhe mostrando o exemplo da menina, indicando-lhe a menina como objeto de seu desejo, que fabricamos para ele, por sua vez, um organismo oposto, uma história dominante. A menina é a primeira vítima, mas ela deve também servir de exemplo e de cilada. É por isso que, inversamente, a reconstrução do corpo como Corpo sem órgãos, o anorganismo do corpo, é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular”.

preventivas surgem como maneira de fortalecer e frutificar um “élan vital que é, das coisas gozosas da vida, o melhor que a existência pode nos oferecer cá neste insano vale de lágrimas” (Bueno, 1997a, s. p.), uma vez que, com o envelhecimento, o medo da doença se mescla constantemente com o medo da fragilidade do próprio copo.

Todavia, mesmo com a adoção de vários métodos, o autor acaba sendo acometido, em pleno inverno curitibano, por uma gripe, situação que o leva a assinalar, então: “Abraçado ao vício de existir, entanto insisto” (Bueno, 1997a, s. p.). Nesse caso, o vício de existir caracteriza-se como um desejo constante de permanecer vivo, de propagar e afirmar a vida, de lutar insistentemente contra a fragilidade do corpo. Justamente esse traço representa uma certa sobrevivência de uma potência infantil no, então, quase quinquagenário Wilson Bueno. O “vício de existir” é, pois, reativado à medida que o corpo se vê em face da morte, como se um polo do desejo animal – o risco – puxasse o outro – a vontade.

É possível pensar a formulação poética do “vício de existir” de Wilson Bueno em chave próxima ao que Jan Schrella (Bolaño, 2017) perseguia em suas cartas, em especial na citada. Tanto em “Crianças” quanto na crônica sobre a gripe, esse vício de existir aparece como um ímpeto da vida em sua incessante tentativa de proliferar-se. Um ímpeto que move os Athsheanos a mobilizarem seus pequenos corpos para rebelarem-se contra os militares colonizadores terráqueos; desassossega crianças; lança o adoentado a investir, “até com uma vassoura velha, contra” (Bueno, 1997a, s. p.) tudo que ameace seu frágil corpo; e motiva um adolescente a ler e escrever compulsivamente. Um ímpeto de vida que podemos definir por meio da apropriação de um comentário de Silviano Santiago sobre Clarice Lispector: “Em toda sua plenitude de solidão, liberdade e felicidade, [...] a vida é animal e humana, pulsa, move-se e é selvagem. Pulsa e quer continuar pulsando, move-se e quer continuar movendo-se” (Santiago, 2006, p. 162).

A imagem de uma vida humana e animal pulsante surge em um trecho de “Olor y espinhos – Che mandu’á”:

La marafona no tiene quién sonhe por ella cosas de color, madrigales, vuelos y danzas. Lo que sonho, yo sê que sonho, mas son siempre indefectibles cosas tremendaças – la muerte de un cerdo, la sanguinária y sanguinolenta muerte de un cerdo, sus desesperados guinchos que atraviessan mi cuerpo dormido hecho fuïssen cravos u punhales, la baba espêssa de los cerdos algunos minutos antes de morir de todo, fatigados y derruïdos por los guinchos, los cuchillos (NM, 2018, p. 61)

A marafona abandonada e escanteada, envelhecendo em um prostíbulo em Eldorado del Paraná, não tem quem sonhe por ela belos e esperançosos sonhos. Sozinha, sonha coisas sangrentas como a morte de um porco – ou, pela equivocidade do portuñarí, de um cervo – que precisa encarar, assim como os Athsheanos do romance de Le Guin utilizam seus sonhos – os quais conseguem manipular – como uma arma contra seus colonizadores. Porém, nessa cena, a crueldade revela a pulsação da vida que, mesmo diante da morte, ainda insiste em pulsar e se propagar: o animal guincha e baba, tentando, a todo custo, sobreviver. Esses movimentos desesperados percorrem o corpo da marafona, tornando-se parte dele e apontando para seu desejo de continuar vivendo mesmo diante da velhice e da solidão. Mais do que somente uma vontade de viver, aqui se desenha uma ânsia por viver no limite, diante do risco, quando tudo aponta para a direção contrária, ou seja, para a morte. Silvano Santiago (2006) refere-se a tal movimento como “ousadia”; Jan Schrella (Bolaño, 2017), como “audácia” ou “Fé Cega Surda Muda em sobreviver”; e Wilson Bueno, como “vício de existir”.

Lembremos que a palavra é condição de existência da marafona, pela língua ela “tece e acontece”. Seja diante da morte – do velho, de Hildalgo Flores e de sua própria –, seja propulsiona pelo desejo erótico (também mortal) – pelo rapaz, pelo senhor Montalbán, pelo velho, pelas jovens prostitutas –, seu esforço por propagar sua vida dá-se por meio da elaboração de um desejo que só pode formular-se através da linguagem, no devir erótico da significância e da voragem-vórtice dos trapos linguísticos. Não raro, seu texto configura-se uma constante turbulência de fluxos desejantes polivalentes:

la brasa del sexo ferveiendo por los pecados del verano, tiegui, paraîpieté, quando los atirê, assim, con casi amorosa carícia, no fuera mi silêncio, solamente mi silêncio, sin, si si si, mi silêncio, esto foi duro, porque lo queria, al viejo, com una voluntad mal discernida, pero lo amava, aquelle puro estertor de ante-coma de el que hacia murchar la flor, vieja cuñá, antes tan dura, de mis seios, y me cerrava numa clausura ni siempre con ferrollos ô grades, mas era como se fuera e yo me sentia decomponiendome en su ritmo fragíl, no, solamente lo coloquê ao sofá e quando fue cubrir su rostro, el acabava de morir. (MP, 2005, p. 18)

O desejo erótico da Marafona confunde-se com a morte do velho, entrelaça-se a ela, criando uma torrente que se desdobra de forma ambivalente. Esse turbilhão de chamas e fervura, esse erotismo que movimenta a escrita e, com ela, os corpos, os gestos, os acontecimentos, os tempos, os trapos, as línguas, essa vontade pela própria aventura do desejo e essa necessidade de continuar afirmando a vida diante do risco constituem o que se propõe abarcar na noção de “vício de existir”. Não obstante, se a marafona existe por meio da linguagem, fazendo seu corpo pela palavra, pela ñe’ê, seu vício em existir é, também, um vício em escrever – narrar, contar, cantar – suas canções marafas. Isso leva seus textos a se

enovelarem, a recuarem e a se repetirem, já que, no momento que deixar de contar, sua vida cessará:

Escribo para que no me rompam dentro las cordas del corazón: escribo noche y dia, acossada, acavalada, asi en el viento del balneario en la cadencia triste de los inviernos de ahora: el tiempo moviendo-se y las sombras úmidas de los sombreros, de marcha y espeto con la paisagem de la ruina estragada de arena y sal. Pingam las goteras por el forro de la casa. Es demorado ali donde el bolor empieza a urdir su vida secreta. E para que dentro no se crien estos espacios onde se anda la muerte sin pressa como las tarántulas, escribo esto acá, derramado y lúgubre [...].

Soy mi propia construcción e asi me considero la principal culpada por todos los andaimos derruidos de mi projeto esfuerzado. Se chegarê a mim? No sê y me persigo, de lo melhor modo: escribindome aún que esto me custe lancetadas en el ovario y el pulsar de una vena azul cerca del corazón. (MP, 2005, pp. 26-27)

A marafona propaga sua vida pela escrita, convertendo seus desejos em palavras e vice-versa. Uma vez que o portuñari marafo é excessivo e em trapos, os desejos propagados nele apresentam-se da mesma forma, descrevendo movimentos fragmentados, enovelados, tortuosos, como o caminhar de uma bêbada.

Esse desejo polivalente se torna uma possibilidade de a marafona propagar-se, porque novas linhas de força nesse aspecto representam novas linhas – significantes – para a composição de seu texto, de seu corpo e de sua vida. Portanto, quando, com seu ñandutí, ela se tece a seu amante, no texto, simultaneamente, conjuga seus desejos. Apropria-se dos afetos, dos desejos e das intensidades do rapaz para prolongar sua vida, sua existência. Esse “processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num devir” (Deleuze, 2011, p. 170) é conceituado por Gilles Deleuze como *combate-entre*.

Tal combate-entre as forças dos desejos se apresenta como *combate contra* o fim do corpo da marafona, contra a cessão de sua existência e de seu texto. O vício de existir mantém os fragmentos circulando no vórtice, os trapos em constante acúmulo, a linguagem em seu processo de significância, ao passo que costura esse combate desejante, essa “poderosa vitalidade não orgânica que completa a força com a força e enriquece aquilo que se apossa” (Deleuze, 2011, p. 171).

A filósofa estadunidense Donna Haraway (1991) lê a escrita de mulheres que de alguma forma possuem relação com presentes e passados coloniais justamente em termos de sobrevivência. A essas escritas, a autora refere-se como ciborgues, uma vez que se fazem nas

fronteiras, sem perseguir o mito de um Todo originário, e lutam pela possibilidade de vidas e de corpos heterogêneos, múltiplos, diaspóricos e não colonizados:

A escrita tem um significado especial para todos os grupos colonizados. A escrita tem sido crucial para o mito Ocidental da distinção entre culturas orais e escritas, mentalidades primitivas e civilizadas, e, mais recentemente, para a erosão dessa distinção em teorias “pós-modernas” que atacam o falocentrismo do Ocidente [...]. Disputas pelos sentidos da escrita são parte proeminente das lutas políticas contemporâneas. Liberar o jogo da escrita é tremendamente sério. A poesia e as narrativas das *women of colour* estadunidenses são reiteradamente sobre escrever, sobre acessar o poder de significar; mas dessa vez o poder não deve ser nem fálico nem inocente. A escrita ciborgue não precisa ser sobre a Queda, a imaginação de um Todo que “era-uma-vez” antes da linguagem, antes da escrita, antes do Homem. A escrita ciborgue é sobre o poder de sobreviver, não com base em uma inocência original, senão com base na apropriação das ferramentas capazes de marcar o mundo que as marcou como outras. (Haraway, 1991, pp. 174-175)<sup>134</sup>

A escrita ciborgue, para Haraway, opera como uma força de captura de ferramentas de dominação, como as línguas ou narrativas de colonização, a fim de as reconfigurar como geradoras de novos sentidos, assim como os Athsheanos se apropriam das armas dos terráqueos para enfrentá-los. Um dos exemplos mobilizados é o da escritora *chicana* Cherríe Moraga cujos poemas e ensaios produzem uma língua quimérica baseada em uma mistura excessiva e não sintética de duas línguas de dominação: o inglês e o espanhol. Uma heteroglossia ciborgue produz-se conforme a escrita opera como uma “enzima cultural” – em metáfora da própria Haraway – “capaz de quebrar o código” (1991, p. 245. Tradução nossa) das línguas nacionais.

Nas canções marafas, Wilson Bueno produz uma máquina literária enzimática que quebra o código de duas línguas estatais de dominação e colonização, o espanhol e o português, e as atravessa com o guarani. Essa máquina desfia as línguas e as emaranha, como um tear que, a partir da quebra de diferentes novelos, compõe um tecido, um corpo heterogêneo. A analogia com a enzima, apropriada de Haraway, não busca uma antropometria ou fisiologia do texto literário, mas, pelo contrário, procura chamar a atenção para os movimentos antes moleculares do que molares em ação no corpo da literatura. De certo modo,

---

134 Tradução nossa. No original: “Writing has a special significance for all colonized groups. Writing has been crucial to the Western myth of the distinction between oral and written cultures, primitive and civilized mentalities, and more recently to the erosion of that distinction in ‘postmodernist’ theories attacking the phallogocentrism of the West [...]. Contests for the meanings of writing are a major form of contemporary political struggle. Releasing the play of writing is deadly serious. The poetry and stories of US women of colour are repeatedly about writing, about access to the power to signify; but this time that power must be neither phallic nor innocent. Cyborg writing must not be about the Fall, the imagination of a once-upon-a-time wholeness before language, before writing, before Man. Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other”.

trata-se de quebrar as *linguas* para explorar a vertigem da *linguagem* “que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio” (MP, 2005, p. 11)<sup>135</sup>.

Pensando em movimentos moleculares, Néstor Perlongher (1992, pp. 10-11. Grifos do original), em “Sopa paraguaia”, seu prefácio para *Mar Paraguayo*, afirma:

O mérito de *Mar Paraguaio* [sic] reside exatamente nesse trabalho microscópico, *molecular*, nesse entre línguas (ou entre-rios) a cavalo, nessa indeterminação que passa a funcionar como uma espécie de *lingua menor* (diriam Deleuze e Guattari), que mina a impostada majestuosidade das línguas maiores, com relação às quais ela vaga, como que sem querer, sem sistema, completamente intempestiva e surpreendente (Perlongher, 1992, pp. 10-11. Grifos do original)

Em certo sentido, o conceito de desterritorialização da língua, elaborado por Deleuze e Guattari (2015) para pensar o trabalho de Kafka com a variante tcheca do alemão, em *Kafka – por uma literatura menor*, possui zonas de contato com o portuñarí marafo de Wilson Bueno, em sua capacidade de “escavar a linguagem, e [...] fazê-la escoar seguindo uma linha revolucionária” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 40). No entanto, o trabalho da literatura menor de Kafka dá-se no seio do alemão, engendrando abalos e desterritorializações internos a seu sistema, com usos intensivos e tensores, por meio dos quais “*A linguagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos ou seus limites*” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 47. Grifo do original). Dessa maneira, o processo de minoração da língua em Kafka está atrelado ao trabalho com um sistema, não com a colisão violenta de diferentes sistemas, como no caso das canções marafas. Isso não torna um dos processos mais ou menos revolucionário do que o outro, apenas indica que o trato com diferentes dominadores requer ações políticas/poéticas distintas. O trabalho intrassistêmico de Kafka é “sóbrio” (Deleuze; Guattari, 2015, p. 40), já o inter-sistêmico de Wilson Bueno e de sua marafona é trôpego, bêbado, marafo, confundindo e transtornando os diferentes sistemas.

Em texto sobre os procedimentos literários de Louis Wolfson, Deleuze (2011) – dessa vez, sozinho – depara-se com o choque entre diferentes línguas. Nos trabalhos de Wolfson, “Uma frase materna [em inglês] qualquer [...] será analisada nos seus elementos e movimentos fonéticos a fim de ser convertida numa frase de uma ou mais línguas estrangeiras

---

135 Essa noção de atravessar a língua para atingir uma experimentação da linguagem é apontada por Silviano Santiago (1978) em seu ensaio “Os abutres”, dedicado a analisar *Urubu-Rei*, de Gramiro de Matos, e *Me segura qu’eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, ambos publicados pela primeira vez em 1972. Santiago (1978, p. 131) descreve os procedimentos desses autores “como um total descaso pela problemática da língua (brasileira, ou qualquer outra) e um interesse marcado pela pesquisa na linguagem”.

ao mesmo tempo, semelhantes a ela no som e no sentido” (Deleuze, 2011, p. 19). A princípio, esse procedimento com uma “língua paranomástica do inglês” parece ser semelhante ao do portunãri marafo em diversos aspectos, porém a leitura de Deleuze (2011, p. 21) novamente aponta para um sistema determinado: “todas as línguas se reúnem em desordem para conservar um mesmo sentido e os mesmos sons, mas destruindo sistematicamente a língua materna inglesa da qual elas os arrancam”.

Ao tratar de uma semelhança procedimental entre Alfred Jarry e Heidegger, Deleuze retoma Wolfson, ainda na chave da problemática da destruição de um sistema, pontuando que o autor “mantém a torre de babel e se utiliza de todas as línguas menos *uma* para construir a língua do futuro na qual aquela deve desaparecer” (Deleuze, 2011, p. 127. Grifo do original). Contudo, tal ensaio aproximando duas figuras tão distintas quanto Jarry e Heidegger parece fornecer uma teorização profícua para pensar o portunãri. Nesse caso, o filósofo francês investiga um procedimento adotado por ambos, que consiste em alterar estruturas de línguas contemporâneas a eles com elementos de línguas antigas. No caso de Heidegger, o trabalho opera entre o grego e o alemão; Jarry, por sua vez, atravessa o francês com traços do latim, do francês antigo, do bretão e, também, do grego. Deleuze (2011, p. 126. Grifo do original) destaca que a “antiga língua *afeta* a atual, que produz sob essa condição uma língua ainda por vir”:

O afecto (A) produz na língua corrente (B) uma espécie de arrastamento, de gagueira, de tam-tam obsedante, como uma repetição que criasse incessantemente algo novo (C). Sob o impulso do afecto, nossa língua põe-se a turbilhonar e forma uma língua do futuro ao turbilhonar: pareceria uma língua estrangeira, eterno repisamento, mas que salta e pula. (Deleuze, 2011, p. 128)

Desse modo, em vez de um único sistema que é escavado ou destruído, há um encontro entre línguas que, por meio do cruzamento de seus afetos – no sentido conceitual conferido por Spinoza –, faz sobressaltar uma terceira, ou uma quarta, enquanto suas próprias estruturas se desmontam e se transformam. Trata-se de um processo muito semelhante ao da enzima da heteroglossia ciborgue que quebra o código das línguas de dominação para produzir uma nova que, por sua vez, possibilite novas formas de sobrevivência e existência no mundo.

No caso da marafona, há um tear-enzima que se acopla a seu corpo e se movimenta seguindo seus desejos, seus afetos, seu vício de existir, sua “Fé Cega Surda Muda em sobreviver”, ao mesmo tempo que, em um devir-aranha, desmonta os mecanismos de

dominação da línguas nacionais para produzir um corpo experimental, *seu* corpo experimental.

Dessa forma, a marafona aproxima-se da outra metáfora de Haraway: a do ciborgue, “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo [tear e corpo; escrita e corpo], uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (Haraway, 2009, p. 36). Reivindicar a posição de ciborgue corresponde a assumir uma postura política que opera através de alianças não sintetizadoras – i. e., que não produzem um todo sintético ou evidenciam essências comuns – entre partes não apenas heterogêneas, mas também contrárias. Em seu livro *Simians, Cyborgs, and Women – the reinvention of nature*, de 1991, o ciborgue aparece como uma resposta a algumas ficções das ciências naturais, em especial às da primatologia vinculadas ao funcionalismo fisiológico e ao funcionalismo social. Muitas dessas teorias se focam em uma obsolescência do corpo – por exemplo, a relação entre desenvolvimento de ferramentas de caça e corte e o desaparecimento dos caninos protuberantes, no pensamento neodarwinista de Sherwood Washburn –, através de uma perspectiva que considera as ferramentas e as tecnologias como meios de suprimir faltas de potencialidade do corpo. O conceito de ciborgue, pelo contrário, bem como uma ciência, uma *epistème* e uma escrita ciborgue, corresponde a um aumento das potências do corpo, uma vez que encara as tecnologias não como meios para dar conta do que o corpo não pode, e sim como máquinas capazes aumentar o espectro do que ele pode. Uma heteroglossia ciborgue, portanto, compreende um modo de fazer com que a literatura movimente uma ampliação do leque de respostas possíveis à questão “O que pode um corpo?”, seja este de humano, seja de animal, seja de alienígena, seja de boneca.

O corpo ciborgue da marafona aparece a partir de uma máquina de tear aracnídea que, movida por um vício de existir, um poder de sobreviver mesmo diante da morte, realiza processos enzimáticos. As patas da aranha-máquina desfiam os trapos de duas línguas – espanhol e português – e os atravessam virulentamente com fios-formiga do guarani, tecendo, assim, sobre si mesma, essa pele, esse corpo de boneca informe:

de huesos moles a las duas en punto de la tarde, siesta y fuego, febril nos asombra dentro una viscosidad imponderable, todo se suda y suga, todo se emblanquiza emoliente en uno estertor de intestinos desatados y más la derrota después de una colica toda hecha de esgar y vòmito, el árbol no se mueve de sí, el gusto de sexo en la língua, la língua, el sexo en los múltiples idiomas, ayvu, casi así como una rosa deflorada, la muerte y el sexo nada hablan pero como esplendente se siente — el

ventre que se eriça, el troar sonante de la piel tocada de deseo y coma, el aire, todo el aire como se fuera, engasgos, una sede que no la sacia sequer la água (MP, 2005, pp. 58-59)

A avyu é a dimensão comum da linguagem que faz fronteira com a ñe'ê, possibilitando a distinção entre um corpo e o cosmos. Embora surja como um mar de desejos e idiomas ambivalentes entre Eros e Tânatos – sexo e coma –, somente a partir dela a marafona pode tecer sua vida, sua existência, “el ventre que se eriça, el troar sonante de la piel”. O vício de existir requer que se continue nadando nesse mar de trapos, fazendo-os girar em vórtice. Tal qual uma sede que, ao mesmo tempo, é insaciável e mortal, a escrita não pode parar, sob o risco de que qualquer pausa signifique o fim definitivo.

A marafona caminha escrevendo/enunciando pelo mapa imaginário de seu país marafo, inscrevendo-se “en el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldios” (MP, 2005, p. 25), que travam, diariamente, um combate para se manter vivos, para sobreviver. Esse grupo de sobreviventes movidos por seu vício de existir pode ser denominado, em termos marafos, como “los desheredados de la Tierra” (NM, 2018, p. 90), aqueles que se veem na condição constante ou de estrangeiros, ou de exilados, ou de desterrados – diante da ocupação de sua terra por dominadores externos. Para além dela, é possível, ainda, que esse conjunto inclua seres tão diversos quanto os Athsheanos e o exilado Jan Schrella, bem como o mascate Faissal Mohamed el-Rachid, que vive, dia após dia, tentando reerguer-se enquanto é abatido pela *shoh lal watta*, o banzo gerado por saudades da Síria, e pelo alcoolismo.

Essas personagens, cuja vida pulsa diante do risco, nos ensinam a todo momento que “La vida es una cosa imprevista y imprevisible”, não havendo forma de “amarrá-la em cordas e tenerla presa a una colêra como se fuera un cão” (NM, 2018, p. 93). Mais lobo do que cão, a vida não é passível de um processo de domesticação, entretanto, pode fornecer forças e potências capazes de desenvolver combates, agenciar afetos e engendrar novas linhas revolucionárias de quebra de códigos de dominação.

Um retrato “cinemaginário” (NM, 2018, p. 138) – para adotar uma expressão pertinente da marafona – de desheredados de la Tierra surge no filme *Noites paraguayas*, de 1982, dirigido por Aloysio Raulino. Logo em sua sequência inicial, enquanto os créditos de abertura passam pela tela, em um plano fixo, corpos informes de bonecos e bonecas – confeccionados pela artesã Mercedes Servin – deslizam, em meio a chamas, até despencar. O enquadramento não permite ver a superfície pela qual eles se deslocam nem de que altura ou onde caem (Figura 22). O contraste gerado entre os nomes acompanhados de suas respectivas

funções e a destruição dos bonecos engendra a ideia de um trabalho que precisa ser construído *a partir e de dentro* da catástrofe.

Figura 22 – Fotograma da abertura de *Noites paraguayas*



Fonte: Raulino, 1982.

Em um primeiro momento, somos apresentados a uma família do interior do Paraguai, falante do yopará e praticante de uma agricultura de subsistência. Um cenário rural e desfavorecido economicamente é construído por planos que exibem as plantações, uma casa pequena, vacas magras. A montagem mostra um idoso que acaricia suas ferramentas de trabalho *como* uma mãe penteia os cabelos de sua filha. Esse carinho pelos instrumentos exibe menos uma visão do trabalho como forma de salvação do que um posicionamento que o encare como uma via de possibilitar a sobrevivência, não apenas a sua, mas também a de sua família. Assim, esse homem trabalha até morrer.

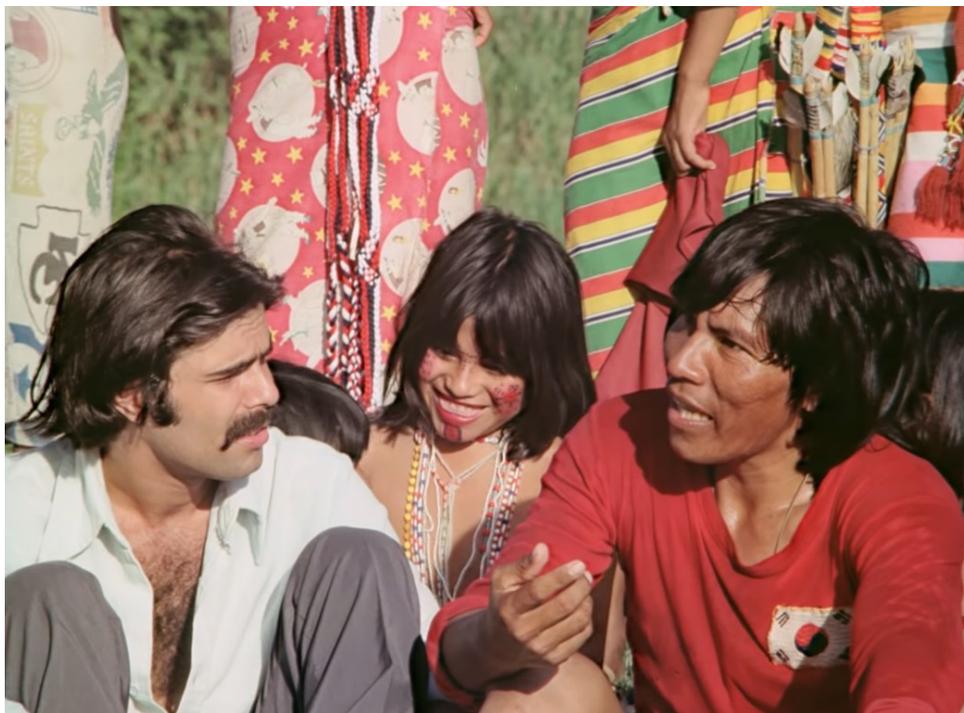
Com a morte do idoso, sua família tem parte de suas terras agricultáveis expropriada, o que leva Rosendo, seu filho mais velho, a migrar em busca de trabalho. Cinematograficamente, sua viagem é constituída de maneira complexa, aproveitando

majoritariamente *raccords* sonoros – músicas, falas, barulhos de maquinaria, diálogos intradieéticos –, para construir um movimento de encadeamento sonoro e descontinuidade visual. Logo, exhibe-se um movimento contínuo de desterro por um espaço descontínuo e heterogêneo, visto que as paisagens correspondem a boa parte dos planos que estruturam esse momento do filme, destacando desde o ambiente urbano de Asunción até as margens dos rios Paraguai e Paraná. Em sua viagem, com um itinerário muito semelhante àquele que levou a marafona até Guaratuba, Rosendo conhece figuras que também lutam por sua sobrevivência diária, como estivadores e indígenas. Nesses encontros, há uma metamorfose na linguagem do filme, que assume ares documentais, tanto no posicionamento dos atores em cena quanto na forma como interagem entre si e com a câmera (Figuras 23, 24 e 25).

Figura 23 – Fotograma de *Noites paraguayas*



Fonte: Raulino, 1982.

Figura 24 – Fotograma de *Noites paraguayas*

Fonte: Raulino, 1982.

Figura 25 – Fotograma de *Noites paraguayas*

Fonte: Raulino, 1982.

Outra semelhança entre a viagem da marafona e a de Rosendo está no fato de ambos serem constantemente assombrados por símbolos autoritários, sombras/luzes “generalíssimas”. No caso dela, trata-se principalmente do velho<sup>136</sup> que a acompanha – ou que ela acompanha –; já em *Noites paraguayas*, essa presença autoritária surge de modo fragmentado na imagem de dois militares na beira de um rio olhando para a câmera ou em um barco chamado Stroessner (Figuras 26 e 27).

Figura 26 – Fotograma de *Noites paraguayas*



Fonte: Raulino, 1982.

---

136 Cf. “A arqueologia da casa de bonecas: os corpos experimentais vingam-se da estabilidade”, nesta dissertação.

Figura 27 – Fotograma de *Noites paraguayas*

Fonte: Raulino, 1982.

Assombrados, os dois prosseguem, “agarrados ao vício de existir” (Bueno, 1997b, p. 41). Seus caminhos diferenciam-se porque, uma vez no Brasil, Rosendo segue para tentar a sorte em São Paulo. Na cidade, trabalha, primeiro, justamente como mascate (Figura 28), acompanhando Don Lorenzo, um “senhor que anda por aqui vendendo umas coisas [...] um pouco esquisito, mas [...] boa pessoa” (Raulino, 1982) e admirador de Solano López – presidente e chefe-supremo do Paraguai em ocasião da Guerra do Paraguai (ou Guerra Grande, ou Guerra Guasú). Bem como Faissal Mohamed el-Rachid, Don Lorenzo carrega uma maleta com todo tipo de quinquilharia, como anéis, toalhas de renda e camisas bordadas. Quando Rosendo lhe pergunta se “dá para viver só com isso” (Raulino, 1982), ele, rindo, responde que não.

Figura 28 – Fotograma de *Noites paraguayas*

Fonte: Raulino, 1982.

Rosendo mostra-se um péssimo vendedor. Em uma cena cômica, ao tentar vender um anel para uma funcionária de uma loja, ele termina, em vez disso, comprando um guarda-chuva. No entanto, insiste, mesmo depois que Don Lorenzo vai embora “por aí” (Raulino, 1982). Tal insistência em continuar lutando para sobreviver remonta à de um outro mascate, anteriormente mencionado: Xixi Piriá, personagem de *Vila dos Confins* (1974 [1956]), de Mário Palmério<sup>137</sup>. Este, contudo, leva seu vício de existir ao extremo. Na cena final do romance, depois da derrota de João Soares nas eleições municipais, alguns dos seus apoiadores, incluindo Xixi, se encontram na “venda do Fíco”. Então, Filipão, um jagunço que apoiou o coronel Chico Belo, o candidato vencedor, chega ao local e começa a humilhar os João-soaristas obrigando-os a beber cachaça para comemorar a vitória de seu adversário.

---

<sup>137</sup> Cf. “Wilson Bueno, trapeiro e mascate de línguas”, nesta dissertação.

Xixi Piriá alega ser fraco para bebida, o que parece só aumentar o prazer de Filipão, que o força beber inúmeras doses, enquanto o ofende e o rebaixa verbalmente:

– E o senhor, seu Xixi? Está me desfeitando?

– É que eu não posso beber, seu Filipão. Nunca nem pude com o cheiro... Tenha paciência, sou fraco do fígado...

– Tu é fraco mas é de tudo, seu porqueira. Apanha o copo e beba logo...

Encostado à parede, pernas abertas, o riso diabólico chispado nos olhos apertados, Filipão levantava o braço com o rebenque pendurado no punho. Dedos grossos abarcados no cabo da taca de duas solas, o jagunço rosnava:

– Seu porqueira... Ou tu gosta mais de pinga misturada com mijo?

[...] Enfrentar o bandido? Cadê coragem? O rebenque balançava na mão da fera, o cano do 44 aparecia-lhe por baixo do paletó desabotoado e que já mostrava palmo e tanto da guaiaca... E não errava tiro, o Filipão!...

[...]

– Pelo amor de Deus, seu Filipão...

– Bebe logo, seu cachorrinho chaleira...

Porqueira mesmo, o Xixi Piriá. Lá se foi o coitado, rumo ao balcão. Apanhou com a mãozinha nanica e sardenta o copão cheio de cachaça. Levantou-o conformado.

[...]

– Vamos logo, seu porqueira. Bebe logo, sua bostinha de gente!

Xixi Piriá levantou ainda mais o copo, levando-o à boca – que remédio! Olhou sem querer para a cara barbuda do Filipão: o riso mau continuava, os olhos apertados [...].

– Agora, cachorrada! Viva o coronel Chico Belo!

[...]

– Isso! Vão bebendo negrada! – gozava alto o Filipão – A farra depois vai ser no Boi Solto, seu Xixi Piriá! Vou dar uma sova no velho, e daqui a pouco estou dormindo gostoso com a cadelinha da tua Maria da Penha... Sei que tu é apaixonado por ela, mas ela não te liga, não. Tu vai ficar por aqui mesmo, caído no porre, vomitando pinga, seu bostinha de cachorro... (Palmério, 1974 [1956], pp. 262-264)

Ao ouvir Filipão referir-se a Maria da Penha, algo se transforma no corpo de Xixi Piriá, “o menor, o mais franzino, o mais insignificante da roda” (Palmério, 1974 [1956], p. 262). Diante do perigo que o jagunço representava para sua amada e com uma certa ajuda do álcool – a maldição da qual ele toma uma golada corresponde a uma mistura desses dois

fatores –, o vício de existir dentro do mascate queima e transforma-se em um ímpeto de revolta, com vontade de viver e de manter a vida pulsando, lança-se, apesar de todos os riscos, contra seu adversário:

Fogo vivo que lhe queimou a boca, a garganta, o corpo inteiro, quando engoliu a primeira golada daquela maldição. Fogo misterioso, porque explodiu dentro do corpinho piquira, dentro da cabecinha miúda. Explosão mesmo, que a fumaça lhe baralhou a vista, embaçando os olhinhos de quati. Maria da Penha! Força esquisita aquela a sacudir-lhe o braço, sem que nada, nada, pudesse impedir. O copo voou – cheio, pesado, transbordando da pinga nova do Bilé – para se espatifar no meio da testa do Filipão. E, inteiramente atuado pelo capeta que tomara conta do seu corpinho magricela, o mascate saltou. Uma das mãos no pescoço do bandido, a outra agarrada ao cabo do punhal de prata – presente do seu doutor, dado ali, ali na venda do Fíico! Quando as mãos de Filipão largaram de esfregar os olhos queimados pelo fogo da cachaça e procuravam a cintura, era tarde: trancadas, agarradas que nem trepadeira em tronco de pau, as coxinhas de passarinho de Xixi Piriá lhe abarcavam a cintura, rijas que nem cipó, fechando o caminho da mão canhota, prendendo o revólver na capa da guaiaca.

– Filho da...

Mas a dor era demais. A primeira pontada o jagunço sentiu-a bem na altura dos rins: a outra, no encontro, e tão fininho e tão funda que lhe bambearam as pernas. E a ferroadada de fogo não se firmava em lugar nenhum, furando e saindo, emergindo e mergulhando... Filipão via-se de bruços debaixo de desembestada agulha de máquina a costurar-lhe o corpo inteiro. Cinco, dez, a cem vezes o bracinho franzino de Xixi Piriá ergueu e abaixou a chave e meia de lâmina de puro aço, que se enterrava até o cabo – pica-pau dos infernos a esfuracar o tronco macio da carne ruim do jagunço Filipão. (Palmério, 1974 [1956], pp. 264-265)

Munido de suas precárias armas, uma pequena lâmina, o copo de cachaça que segura e seu frágil corpo, Xixi deixa seus desejos aflorarem, retirando deles a força para lutar, tal qual a marafona que aproveita os fluxos desejanter para mover seus trapos linguísticos de modo a possibilitar sua existência. Depois de vencer o combate, Xixi levanta-se ensanguentado e, sem dizer uma palavra, volta a correr o mundo.

Rosendo não chega ao extremo como Xixi Piriá, porém deixa seus desejos o moverem para novas tentativas de sobrevivência. Não por acaso, sua decisão de buscar outra ocupação que não a de mascate só ocorre depois de um episódio – sonho, devaneio, pensamento ou, simplesmente, “cine-de-inventar” (NM, 2018, p. 144) – que exhibe, simultaneamente, sua namorada e uma encenação do massacre da Guerra Grande (Figura 29). Todavia, a mudança não é imediata – a cena de despedida de Don Lorenzo é subsequente a essa – e ele insiste nas mascateações um pouco mais.

Figura 29 – Fotograma de *Noites paraguayas*

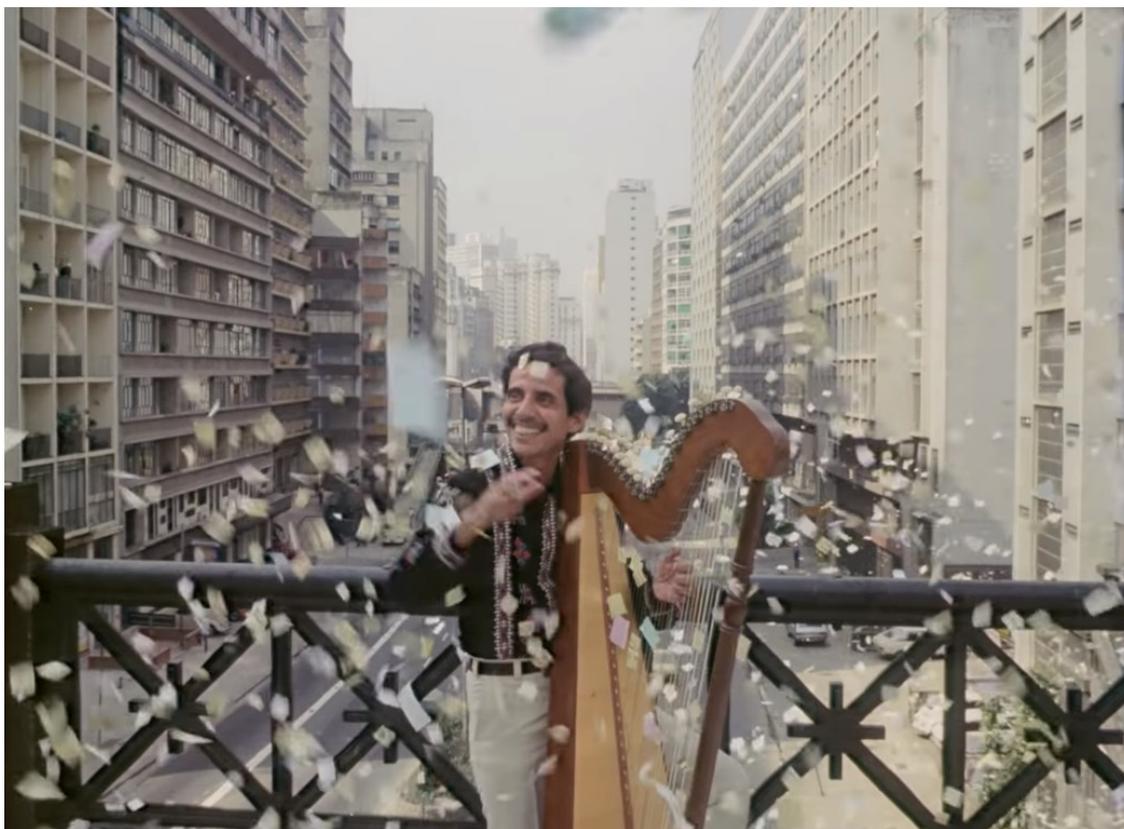
Fonte: Raulino, 1982.

Quando desiste de mascatear, Rosendo começa a trabalhar diretamente com os restos, a sucata, os escombros, tornando-se catador de entulhos para um ferro-velho (Figura 30). Em uma cena nesse espaço, conversa – não mais falando em yopará, senão em portunhol – com outro dos catadores que lhe pergunta quem venceu a Guerra Grande. Diante do questionamento, Rosendo responde: “No sé, nosotros perdemos” (Raulino, 1982). A vitória e a glória, para si, são desconhecidas, restando apenas a certeza da derrota. Isso, porque sua luta se faz diariamente, na forma de combates constantes pela sobrevivência e não de grandes triunfos. Lembremo-nos de Xixi Piriá: ele não mudou o resultado das eleições, não transformou radicalmente a política da Vila dos Confins, mas ganhou um combate que, no momento, era determinante para a continuidade de sua existência.

Figura 30 – Fotograma de *Noites paraguayas*

Fonte: Raulino, 1982.

Mesmo nos sonhos, os desheredados de la Tierra são privados da glória, como a marafona que não pode sonhar coisas belas. Em *Noites paraguayas*, Pedrito, um dos amigos de Rosendo e integrante de um trio de guarânia chamado Trio Hermanos Beija-Flor, sonha com uma chegada gloriosa de avião ao Brasil, na qual é celebrado com papéis picados e, a princípio, ovacionado (Figura 31). Porém, conforme a cena avança, o som começa a contradizer a imagem: enquanto Pedrito sorri e acena, em meio à chuva de papel, a multidão começa a gritar e xingar: “Filho da puta! Filho da puta!”.

Figura 31 – Fotograma de *Noites paraguayas*

Fonte: Raulino, 1982.

Depois de ser assaltado e perder o pouco que conseguiu arrecadar em São Paulo, Rosendo retorna ao Paraguai. Lá, ele se casa e volta a trabalhar na agricultura. Apesar de suas derrotas, segue, com os recursos que tem à sua disposição, tentando sobreviver. Privado de um luxuoso Boeing, busca meios de realizar pequenos voos, seja em um brinquedo de um parque de diversões (Figura 32), seja em um avião artificial, cenográfico, de tecido (Figura 33).

Figura 32 – Fotograma de *Noites paraguayas*



Fonte: Raulino, 1982.

Figura 33 – Fotograma de *Noites paraguayas* (1982)



Fonte: Raulino, 1982.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman (2011) contrapõe-se a leituras de autores como Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben que constataam uma impossibilidade da experiência na contemporaneidade. Seu posicionamento desdobra-se da argumentação de que essa aparente impossibilidade da experiência não corresponde à sua negação, senão ao seu estado de latência, à sua condição de algo que pode devir possível, como os vaga-lumes que, se em um primeiro momento se mostram extintos para Pasolini, podem revelar sua sobrevivência no instante que alguém, no meio da noite, observar o voo de um ou de um enxame. Nesse sentido, a experiência insere-se na dimensão do desejo, conforme se torna uma latência intempestiva – um lampejo –, em vez de uma unidade definitiva – o holofote:

Tal seria, para finalizar, o infinito recurso dos vaga-lumes: sua retirada, quando não se tratar de fechamento sobre si mesmo, mas “força diagonal”; sua comunidade clandestina de “parcelas de humanidade”, esses sinais enviados por intermitências, sua essencial liberdade de movimento; sua faculdade de fazer aparecer o desejo como o indestrutível por excelência [...]. Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca. (Didi-Huberman, 2011, pp. 154-155. Grifos do original)

Em suma, trata-se de desejar o impossível da experiência. De forma bastante aproximada, funciona o vício de existir: o desejo de viver daqueles aos quais a vida é negada. Como poderia a marafona existir com seu corpo impossível, em seu país impossível, falando sua língua impossível se não pela aventura radical de um desejo intenso e contraditório que queima como um lampejo na noite escura? Ou como uma onda que violentamente quebra na praia e muda, mesmo que milimetricamente, a configuração da areia, das conchas, do lixo?

Roland Barthes (2007, p. 102), em *O império dos signos*, designa por *aventura* um abalo “que acontece à linguagem, mais ainda do que ao sujeito”. No caso da marafona, a linguagem é o próprio sujeito e sua aventura produz-se quando ela mergulha em um mar tortuoso de detritos linguísticos e se junta a eles, tornando-se informe e heterogênea. A síntese poética desse movimento surge nas últimas palavras de *Mar Paraguay*: “Mi mar? Mi mar

soy yo. Íya” (MP, 2005, p. 60). Ela afirma sua existência, associando-se com o mar, mais ainda, com um mar paraguaio, informe, inapreensível, indomável e impossível.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As canções marafas estão desenraizadas de nossos mitos fundantes, porque estes são capazes apenas de produzir imagens inférteis e desprovidas de uma potência intempestiva que perfure ou incendeie as redes de morte que sub-repticiamente circulam nos conceitos de Pátria, Estado e família. Não há a imagem unívoca de um país homogêneo, senão cenas trapeiras da “previsível catástrofe que há de ser sempre o selo de toda e qualquer utopia” (Bueno, 1997b, p. 41). Nesses textos, as virtudes da fé, da lealdade, do autossacrifício e da luta contra o mal são negadas pela errância, pelo equívoco, pelo combate e pelo vício de existir. Assim, não se encontra um território sagrado das obras de arte, senão um vasto lixão abandonado repleto de detritos que operam em prol de uma profanação radical.

A cultura não pode ficar alheia às imensas imposições intelectuais e políticas que estamos vivendo. A arte brasileira da próxima década *não* será heroica e *muito menos* nacional; será trapeira e será igualmente provocativa, posto que profundamente vincula às confusões e aos desesperos urgentes de um povo diariamente triturado – então, será marafa. A um país que serve a poucos, só interessa uma arte que cria a sua própria qualidade a partir de uma mentira: a nacionalidade plena. Portanto, não almejamos uma nova arte nacional, mas uma que seja capaz de demonstrar a fragilidade e a dissimulação desse conceito tingido em guache verde e amarela.

Uma voz que, por meio de uma palavra-alma em guarani (ñe'ê), tece um corpo andrógino, travesti, de meretriz, prostituta, boneca de trapos, animal e vegetal canta notas dissonantes capazes de fazer emergir, como formigas, lagostas e gafanhotos de papel machê, as potências, vidas, subjetividades e ontologias diariamente soterradas e massacradas pelas notas de um suposto Brasil. A cada passo, a cada linha, a cada ponto, a marafona distancia-se de uma nacionalidade e aproxima-se de relações potentes e afetivas “en el corazón de los marginados, de los postos de lado y chutados das lanchonetes hecho perros vanos y baldios” (MP, 2005, p. 25). Desse modo, ela encontra e elabora procedimentos e máquinas de tear-escrever aracnídeas para criar, a partir de trapos massacrados e soterrados, alguma possibilidade de produção de uma vida que não só fuja dos holofotes do nacional, mas os desafie diretamente, mesmo que isso signifique arriscar tudo que ainda resta de seu frágil corpo marafo.

Creio, e de algum modo este trabalho aponta em tal direção, ser possível pensar em uma literatura marafa que não englobe apenas esse conjunto de textos reunidos em *Mar Paraguayo* e *Novêlas marafas*. Isso, porque, conforme se argumentou, o adjetivo «marafa/marafo» corresponde mais a uma ética – nos sentidos apontados por Spinoza – do que a uma essência, ou seja, trata-se mais de uma questão de afetos e intensidades latentes do que de traços absolutos e característicos. Portanto, uma literatura marafa consistiria em um conjunto diverso de textos que podem estabelecer alianças com a poética trapeira de Wilson Bueno, aumentando, conjuntamente, suas potencialidades.



*Nildo vestindo um parangolé de Hélio Oiticica no Viaduto da Mangueira. 1978. Foto: Eduardo Viveiros de Castro.*

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Morangos mofados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013[1982].
- ALBERS, Anni. **On Weaving**. Londres: Studio Vista Publishers, 1974.
- ALEIXO, Ricardo. O poemanto: ensaio para escrever (com) o corpo. In: ALEIXO, Ricardo. **Pesado demais para a ventania**: antologia poética. São Paulo: Todavia, 2018. pp. 112-122.
- ANDERMANN, Jens. Abismos Del Tercer Espacio: *Mar Paraguayo*, *Portuñol Salvaje* y El Fin De La Utopía Letrada. **Revista Hispánica Moderna**, vol. 64, n. 1, pp. 11–22, 2011. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/41306058](http://www.jstor.org/stable/41306058)>. Acesso em: 11 set. 2019.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. Barueri: Novo Século Editora, 2017.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANTELO, Raul. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.
- ÁVILA, Myriam. **Douglas Diegues por Myriam Ávila**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- BABENCO, Hector. **O beijo da mulher aranha**. [120’], cor. Brasil, Estados Unidos: HB Filmes, FilmDallas Pictures, Sugarloaf Films, Inc., 1985.
- BAPTISTA, Josely Viana. **Roça Barroca**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004. pp. 181-190.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. pp. 45-61.
- BATAILLE, Georges. **Documents**: Georges Bataille. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- BELLMER, Hans. Poupée. Variations sur le montage d’une mineure articulée. **Minotaure**, Paris, ano 2, n. 6, pp. 30-31, 5 dez. 1934.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. 4. ed. Campinas: Pontes: Ed. da Unicamp, 1995.

- BERALDO, Maria. **Cavala**. 04 out. 2017. [2']. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nwhk0efSjdk>>. Acesso em: 12 set. 2020.
- BERALDO, Maria. **Cavala**. São Paulo: Selo RISCO, 2018.
- BERNI, Antonio. **Berni** – Ramona y otras mujeres. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, Museo de la Cárcova, 2018. Catálogo de exposição, 19 mayo-29 jul. 2018, UNA.
- BÍBLIA. Português. **Novo Testamento / Salmos e provérbios**. Trad. João Ferreira de Almeida. Campinas: Os Gideões Internacionais no Brasil, 2011.
- BOAS, Franz. **Primitive Art**. New York: Dover Publications, 1955.
- BOGADO, Cristino. **Portuñari**. Disponível em: <<https://www.academia.edu/35753503/PORTUNHARANI>>. Acesso em: 12 set. 2020.
- BOLAÑO, Roberto. **O espírito da ficção científica**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2017. [Livro eletrônico].
- BOPP, Raul. **Cobra Norato e outros poemas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. 8. ed. Trad. Maria Carolina Araújo. São Paulo: Globo, 2000.
- BUARQUE, Hollanda. Orelha. In: BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.
- BÜCHNER, Georg. **Lenz**. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- BUENO, Wilson. **A copista de Kafka**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007a.
- BUENO, Wilson. Amor Animal. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 26 nov. 2006a. Almanaque.
- BUENO, Wilson. **Ariranhas.doc**. Ariranhas. Curitiba, 19 ago. 2002. Arquivo (29.696 bytes).
- BUENO, Wilson. **Bolero's bar**. 2. ed. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007[1986].
- BUENO, Wilson. Brinks. **Nicolau**, Curitiba, ano III, n. 26, pp. 11-12, ago. 1989.
- BUENO, Wilson. **Cachorros do céu**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005a.
- BUENO, Wilson. Cadernos Especiais. **Folha de Londrina**, Londrina, 03 jul. 1997a. Cadernos Especiais. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/cadernos-especiais/wilson-bueno-29421.html>>. Acesso em: 12 set. 2020.
- BUENO, Wilson. **Cristal**. São Paulo: Siciliano, 1995.
- BUENO, Wilson. Decassílabo perfeito para nação imperfeita. **Trópico**: idéias de norte a sul. Entrevista concedida a Marcelo Pen. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20190208031926/http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2484,1.shl>>. Acesso em: 10 set. 2020a.

BUENO, Wilson. Diário de Fronteira. **Trópico**: idéias de norte a sul. 17 jul. 2007b. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2884,1.shl>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

BUENO, Wilson. Do Manual de Zoofilia. **Rascunho**, jan. de 2013. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/do-manual-de-zoofilia/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

BUENO, Wilson. El diabo de média-noche. **Sibila** – Revista semestral de poesia e cultura, São Paulo, ano 5, n. 8-9, pp. 63-64. set. 2005b.

BUENO, Wilson. En los diseños del viento. **Canguru**, n. 3, p. 39, out./nov./dez. 2017a.

BUENO, Wilson. Espécimes de um novo “Manual de Zoofilia”. **Linguardos**, Santa Catarina, n. 0, p. 13, nov./dez. 2000a.

BUENO, Wilson. Fronteiras: nos entrecéus da linguagem. **Humboldt**, Goethe Institut, 2020b *copyright*. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3286146.htm>>. Acesso em: 12 set. 2020.

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

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

BUENO, Wilson. Manual de zoofilia. **Germina**: revista de literatura e arte. Disponível em: <<http://www.geminaliteratura.com.br/wb.htm>>. Acesso em 27 jul. 2020c.

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

BUENO, Wilson. Manual de zoofilia. **Nicolau**, Curitiba, n. 17, p. 23, nov. de 1988a.

BUENO, Wilson. **Manual de zoofilia**. Ponta Grossa: Ed. da UEPG, 1997b.

BUENO, Wilson. Manual de zoofilia. **Trópico**: idéias de norte a sul. 05 jun. 2007c. Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20190208030132/http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2873,1.shl>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

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

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

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992.

BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. Toluca: bonobos, 2006b.

BUENO, Wilson. **Mascate** – Pî’aitteguivé. Asunción: Yiyi Jambo, 2014.

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

BUENO, Wilson. **Novêlas marafas**. Montevideo: La Flauta Mágica, 2018.

BUENO, Wilson. **O Gato Peludo e o Rato-de-sobretudo**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011[2009].

BUENO, Wilson. Olor y espinhos – Che mandu'á. **Canguru**, Curitiba, n. 3, pp. 40-57, out./nov./dez. 2017c.

BUENO, Wilson. **Os chuvosos**. São Paulo: Lume Editor, 2007[1999].

BUENO, Wilson. **Pequeno tratado de brinquedos**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

BUENO, Wilson. **Pincel de Kyoto**. São Paulo: Lume Editor, 2008a.

BUENO, Wilson. Tintas de uma permanente rebelião. **Estadão**, 20 dez. 2008b. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,tintas-de-uma-permanente-rebeliao,297052>> Acesso em: 11 set. 2020.

BUENO, Wilson. Três contos de Wilson Bueno. **ZUNÁI**: revista de poesia & debates, 2003-2005. Disponível em: <[http://www.revistazunai.com/contos/wilson\\_bueno\\_3\\_contos.htm](http://www.revistazunai.com/contos/wilson_bueno_3_contos.htm)>. Acesso em 27 de jul. de 2020.

BUENO, Wilson. Vida & arte em Fortaleza. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 02 fev. 2003. Almanaque especial.

CADOGAN, León. Ayvu Rapyta – textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. Antropologia. **Boletim (n. 227) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo**. São Paulo: USP, n. 5, 1959.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção debates, 247).

CAMPOS, Haroldo. Lances de olhos sobre Um lance de dados. In: CAMPOS, Augusto de; DÉCIO, Pignatari; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Signos). pp. 187-192.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. **Perspectivismo literário e neotonia**: axolotl e outras zoobiografias. 2013. 221 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis. Disponível em: <<http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0527-T.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2020.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem Mal**. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada** – mitos e cantos dos índios Guarani. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990.

CRUZADA VILLAAMIL, D. G. **Los Tapices de Goya**, 1870.

DANIEL, Claudio. **Jardim de Camaleões**: a poesia neobarroca na América Latina. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DÉCIO, Pignatari. Mallarmé – a conquista do impreciso na linguagem poético: uma tradução de “L’après-midi d’un faune”. In: CAMPOS, Augusto de; DÉCIO, Pignatari; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Coleção Signos). pp. 107-113.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbard. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka** – por uma literatura menor. Trad. Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia 2. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997. v. 4

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** – capitalismo e esquizofrenia 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: 34, 2011. v. 1.

DERRIDA, Jacques. Che cosa è la poesia?. Trad. Marcos Siscar e Tatiana Rios. **Inimigo Rumor**, SP/RJ, Cosac & Naify/7Letras, n. 10, pp. 313-316, 2006.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem queima**. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIEGUES, Bernarda Acosta. **Escritura e oralidade em Mar Paraguayo de Wilson Bueno**. 2007. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas. Disponível em: <http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/jspui/handle/123456789/1106>. Acesso em: 14 set. 2020.

DIEGUES, Douglas. **Los bellos sexos indomábelles**. Curitiba: Medusa, 2017.

DOOLEY, Robert A. **Léxico guarani, dialeto mbyá**. Cuiabá: Sociedade Internacional de Linguística, 1998.

D’ORS, Eugeni. Tectónica goyesca. Notas concretas y precisas. **Blanco y Negro**, 15 abr. 1928.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 6. ed. Trad. Waltensir Dutra, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECHAVARREN, Roberto; KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo. (Orgs.). **Medusario**: muestra de poesia latino-americana. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

EINSTEIN, Carl. **Documents, 1929**. Trad. Takashi Wakamatsu. Desterro: Cultura e Barbárie, 2016.

FALEIROS, Álvaro. Refrações sobre *Um lance de dados* de Mallarmé. In: MALLARMÉ, Stéphane; FALEIROS, Álvaro (intr.; trad.; org.). **Um lance de dados**. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2017. pp. 29-58.

FALEIROS, Álvaro. **Tradução canibais**: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. **Processo criativo nos manuscritos do espólio literário de Carolina Maria de Jesus**. 2015. 315 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/270193>>. Acesso em: 12 set. 2020.

FLORENTINO, Nádia Nelziza Lovera de; ESTEVES, Antônio Roberto. Wilson Bueno e o (trans)gênero: uma leitura de *Mar Paraguayo* e *Jardim Zoológico*. **Intinerários**, Araraquara, n. 48, pp. 219-234, jan./jun. 2019.

FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). In FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. v. 14. pp. 328-376.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no Japão** – e suas diásporas. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

GUIMARÃES ROSA, João. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Simians, Cyborgs, and Women**: the Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991.

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

HOFFMANN, E. T. A. **O reflexo perdido e outros contos insensatos**. Tradução e organização de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

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

HUILLET, Danièle; STRAUB, Jean-Marie. **En Rachâchant**. [7'], P&B. França: Diagonale – L'institut nationale de l'audiovisuel, 1982.

JACKSON, Shelley. **my body – a Wunderkammer**. 1997. Disponível em: <[https://collection.eliterature.org/1/works/jackson\\_my\\_body\\_a\\_wunderkammer.html](https://collection.eliterature.org/1/works/jackson_my_body_a_wunderkammer.html)>. Acesso em: 12 set. 2020.

JACKSON, Shelley. **Patchwork girl**. Eastgate Systems, 1995.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos: história indígena brasileira contada por um índio**. São Paulo: Peiropólis, 1998. (Série Educação para a paz).

JENTSCH, Ernst Anton. Zur Psychologie des Unheimlichen. **Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift**, 8, no. 22 (25 Aug. 1906), pp. 195-198; 8, no. 23 (01 Sept. 1906), pp. 203-205. Disponível em: <<http://publikationen.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/19552>>. Acesso em: 12 set. 2020.

JENTSCH, Ernst. On the Psychology of the Uncanny. Trad. Roy Sellars. Disponível em <[http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch\\_uncanny.pdf](http://www.art3idea.psu.edu/locus/Jentsch_uncanny.pdf)>. Acesso em 12 set. 2020.

JÚLIA, Francisca. **Esfinges**. São Paulo: Editora Olegário Ribeiro, 1903.

KLEIST, Henrich von. Sobre o Teatro de Marionetes. Tradução, apresentação e notas de J. Guinsburg. **Revista USP**, n. 17, pp. 196-201, 30 maio 1993.

KURUPICHO. El uso del guaraní en “Mar paraguay” de W. Bueno. **Kurupí (Paraguay-Rembó)**. 04 marzo 2006. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080129104713/http://kurupi.blogspot.com/2006/03/el-uso-del-guaran-en-mar-paraguay-de.html>>. Acesso em: 12 set. 2020.

LE GUIN, Ursula K. **The Word for World is Forest**. New York: Tor, 2010. [Livro eletrônico].

LEONILSON, José. **Leonilson – Sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. Catálogo de exposição, 16 mar.-03 jul. 2012, Fundação Iberê Camargo.

LIMA, Andréa Terra. **Nos cruzamentos da selvageria: uma poética do portunhol**. 2013. 80 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/81397>>. Acesso em: 11 set. 2018.

LITAIFF, Aldo. **Mitologia guarani – a criação e a destruição da Terra**. Florianópolis: EdUFSC, 2018.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Um beijo dado mais tarde**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LOBATO, Monteiro. **Críticas e outras notas**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969. v. 18 (1ª Série).

LOBATO, Monteiro. **História das invenções**. São Paulo: Globinho, 2016. [Livro eletrônico].

LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Editora Globo, 2008. [Livro eletrônico].

LOBATO, Monteiro. **Memórias da Emília**. 5. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. [Livro eletrônico].

MACIEL, Maria Esther. De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1/2, n. 28, pp. 52-56, jan./dez. 2006.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/Escrever o animal** – ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011. pp. 85-102.

MALAFA... In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

MALLARMÉ, Stéphane. **L'après-midi d'un faune: églogue – avec frontispice, fleurons et cul-de-lampe**. Paris: Alphonse Derenne, 1876. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625643g/f11.planchecontact>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

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

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

MARAFA... In: MAIA D'OLIVEIRA, H. (Org.). **Lisa – Grande dicionário da língua portuguesa: histórico e geográfico**. São Paulo: Lisa – Livros irradiantes, 1972.

MARAFA... In: SILVEIRA BUENO, Francisco da. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa: vocábulos, expressões da língua geral e científica, sinônimos, contribuições do tupi-guarani**. São Paulo: Saraiva, 1963. v. 5. (L-M).

MARAFA[1]... In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MARAFA[1]... In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARAFA[2]... In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARAFA[2]... In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

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

MARAFONA... In: MAIA D'OLIVEIRA, H. (Org.). **Lisa – Grande dicionário da língua portuguesa: histórico e geográfico**. São Paulo: Lisa – Livros irradiantes, 1972.

MARAFONA... In: CUNHA, Antônio Geraldo da. et al. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MARAFONA... In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MARAFONA... In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARAFONA... In: MAIA D'OLIVEIRA, H. (Org.). **Lisa – Grande dicionário da língua portuguesa: histórico e geográfico**. São Paulo: Lisa – Livros irradiantes, 1972.

MARAFONA... In: MORAIS SILVA, Antônio. **Grande dicionário da língua portuguesa**. 10 ed. Lisboa: Confluência, 1948. Tomo VI.

MARAFONA... In: SILVEIRA BUENO, Francisco da. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa: vocábulos, expressões da língua geral e científica, sinônimos, contribuições do tupi-guarani**. São Paulo: Saraiva, 1963. v. 5. (L-M).

MARAFONA... In: SOUSA, Fr. João de. **Vestigios da lingua arabica em Portugal ou lexicon etymologico das palavras, e nomes portuguezes, que tem origem arabica, composto por ordem da Academia Real da Sciencias de Lisboa**. Lisboa: Academia Real de Sciencias, 1830.

MEDEIROS, Sérgio. Não houve naufrágio. In: MALLARMÉ, Stéphane; FALEIROS, Álvaro (intr.; trad.; org.). **Um lance de dados**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2017. pp. 9-10.

MELVILLE, Herman. **Moby Dick – ou a baleia**. Trad. Irene Hirsch, Alexandre Barbosa de Souza e Bruno Gambarotto. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MEMÓRIA, Flávia Bezerra. **O sentido em dizer (Wilson Bueno) deriva da conjunção**. 2010. 193 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina – La herida colonial y la opción decolonial**. Trad. Silvia Jawerbaun y Julieta Barba. Barcelona: Gedisa, 2005.

MOURE, Erin. El riesgo está inscrito en la estructura: Traducir a Wilson Bueno, del Sur al Norte. Trad. Ernesto Feuerhake. **Colóquio Entrelugar y Traducción**, Santiago do Chile, 8 agosto 2013.

MÜLLER, Herta. **A raposa já era o caçador**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. [Livro eletrônico].

ÑANDU... In: **Diccionario de la lengua española**. Real Academia Española. 2020 *copyright*. Disponível em: <<https://dle.rae.es/ñandú>>. Acesso em: 12 set. 2020.

NASCIMENTO, Evando. Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). **Pensar/Escrever o animal** – ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011. pp. 117-148.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

NODARI, Alexandre. Filozoofia **Canguru**, Curitiba, n. 2, pp. 21-27, jul./ago./set. 2017.

NOVALIS. **A flor azul**. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.

NUNES, Benedito. Orelha. In: BUENO, Wilson. **Meu tio Roseno, a cavalo**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. **Manuais de zoologia**: os animais de Jorge Luis Borges e Wilson Bueno. 2009. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PALMÉRIO, Mário. **Vila dos Confins**. São Paulo: José Olympio, Editora Três; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974[1956].

PEREIRA, Guilherme Conde Moura. “A realidade é outra coisa”: contratempos de burros. In: BERNDT, Charles V.; SCHMITZ, Erik D.; BORGES, Luiza de Aguiar et al. (Orgs.). **De Todos os Museus, o Fogo**: ensaios de literatura. 1. ed., 2019. pp. 320-332.

PEREIRA, Guilherme Conde Moura. “Zoo de signos” quando a linguagem devanea animal. **Dobra**, Lisboa, n. 6. No prelo.

PERLONGHER, Néstor. In: Cartas na Página. **Nicolau**, Curitiba, ano II, n. 15, p. 26, set. 1988.

PERLONGHER, Néstor. Ondas no *Mar Paraguayo*. **Nicolau**, Curitiba, ano III, n. 26, p.11, ago. 1989.

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

PORTILLO, Diego Emanuel Damasceno. **Uma poética desterritorializada em Mar Paraguayo**. 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/54009>>. Acesso em: 14 set. 2020.

PRIGENT, Christian. **Para que poetas ainda?**. Organização e tradução Inês Oseki-Dépre e Marcelo Jaques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

PROVASE, Lucius. **Lastro, rastro e historicidades distorcidas**: uma leitura dos anos 70 a partir de *Galáxias*. 2016. 149 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- RATTRAY, Robert Sutherland. **Akan-Ashanti Folk-Tales**. Oxford: Clarendon, 1930.
- RAULINO, Aloysio. **Noites paraguayas**. [93'], cor. Brasil: Atalante, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. pp. 157-191.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Coleção Debates).
- SARDUY, Severo. **Colibri**. Trad. Sieni de M. Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 1989[1984].
- SCRAMIM, Susana. Wilson Bueno e a “Síntesis Misteriosa”. In: SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente**. Chapecó: Argos, 2007. pp. 127-141.
- SERNA, Ramón Gómez de la. Destrozonas. **Buen Humor**, Madrid, n. 13, p. 9, 26 feb. 1922.
- SERNA, Ramón Gómez de la. **Goya**. 4. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2. ed. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Death of a Discipline**. New York: Columbia University Press, 2003.
- UEXKÜLL, Jakob Johann von. **Cartas biológicas a una dama**. Trad. Tomás Bartoletti e Laura Cecilia Nicolás. Buenos Aires: Cactus, 2014.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SZTUMAN, Renato (Orgs). **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2008.
- WATERS, John. **Multiple Maniacs**. [96'], P&B. Estados Unidos: Dreamland, 1970.
- WEIL, Simone. **A gravidade e a graça**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- YELIN, Julieta. O giro animal na literatura de Wilson Bueno. **Conexões – Itaú Cultural**, p. 2, mar. 2012. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/sem-categoria/3991/>>. Acesso em: 12 set. 2020.

## ANEXO A – ELUCIDÁRIO DO GUARANI

*Elaborado a partir de “Mar Paraguayo” (edição brasileira – Iluminuras, 1992; edição argentina – tsé-tsé, 2005; edição mexicana – bonobos, 2006)<sup>1</sup> e “Novêlas Marafas”.*

[“Os acentos guaranis foram adaptados aos disponíveis em português. Fontes: *Gramática Guaraní* – T. Osuna; *Toponímia Guaraní* – A. Jover Peralta; *Diccionario Guaraní-Español* – A. Jover Peralta e T. Osuna (Artes Gráficas De Vinne, Asunción, 1984)” (NM, 2018, p. 209)]

**Ã** – alma; sombra; retrato; imagem; espírito.

**A HAÏUHU** – literalmente “eu amo”.

**A YE YUCÁ** – literalmente “eu me mato”; “eu me destruo”.

**ACHY** – a natureza necessariamente mortal; finita e má do mundo, antes da Terra Sem Mal.

**AGÃ** – alma; sombra; retrato; imagem.

**ÃGUA** – hora; horário.

**AGUYJE** – estado de graça que, segundo os guaranis, permite ascender à Terra Sem Mal, onde moram os deuses.

**AÏTÏKÏ** – ejacular (sêmen).

**AMÁ** – chuva.

**AMANGÏRUSÏ** – chuva torrencial.

**ÃMBA'É CHE REMIMO'Ã** – literalmente “estas coisas que eu imagino”.

**AMÏRIY** – defunto.

**AMOITEVÉ** – muito mais além.

**AÑÁ** – diabo; demônio; deus do Mal; espírito maligno.

**AÑACUÁ** – buraco do diabo.

**AÑARECORERECUÁ** – diabólico.

**AÑARETÃ** – inferno, literalmente “país do diabo”.

**AÑARETÃMEGUÁ** – infernal; coisa infernal.

**AÑATUYÁ** – diabo velho; a velhice (masculina – *tuyá*) do diabo.

**ANDIRÁ** – morcego.

**ANDÏRAÏMEVÁ** – bando de morcegos, muitos deles.

**AÑECARA'Ï** – guarani.

**ANGAIPAGUASÏ** – pecado mortal.

**ANGAIPAMÏ** – pecado venial.

**ÃNGATUPÏRÏ** – espírito do bem.

**APIRÏPÉ** – sujeira (da cabeça).

**ARACA'É** – no passado.

**ARACUTÏ** – formiga voadora.

**ARAHACUVÓ** – calor excessivo.

**ARAHASÏCATÏ** – dia infeliz; dia desgraçado.

**ARARA'ANGÁ** – hora; horário.

**ARARI** – hora; horário.

**ARARIRÏ** – sinônimo de *aracutí*.

**ARARORÏ** – dia feliz

---

1 Há algumas divergências na acentuação de alguns termos – geralmente trocas de «Ï» por «Ï» – entre a edição argentina e as edições brasileira e mexicana. Nesses casos, optei por seguir, neste elucidário, a edição brasileira.

**AVA** – cabelo.

**AVAPAJÊ** – mago; mágico.

**AVAPÎ'ACATUPÎRÎ** – homem de bem; homem honesto.

**AVARECOPORÃ** – homem de bem; homem honesto.

**AVOÁ** – redondo

**AVUCÚ** – cabelo comprido.

**AYVU** – a palavra humana.

**MBA** – completamente, inteiramente; totalidade; plenitude; primeira palavra da segunda letra do alfabeto guarani, a consoante *mb*.

**MBA'É** – mistério; coisa misteriosa..

**MBA'EAPIRUÍ** – magro.

**MBA'EÎVAGAPEGUÁ** – coisa do céu; coisa celestial.

**MBA'E KÎRÎ** – coisa pequena; coisa pequenina.

**MBA'EKÎYEHA** – temido; temer; coisa temível; coisa aziaga.

**MBA'EMIRÎ** – coisa pequena; coisa pequenina.

**MBA'EOUVAERÃ** – coisa futura; coisas do futuro.

**MBA'EPOCHÎ** – coisa ruim; coisa aziaga; coisa má.

**MBA'EPOCHÎETÉ** – horrendo; coisa horrenda; coisa horrorosa.

**MBA'EPOROMONDÎVA** – temido; temer; coisa temível; coisa aziaga.

**MBA'TESARAI'YPIRÃ** – coisa inesquecível.; fato ou acontecimento inolvidável.

**MBERÚ** – mosca brava.

**MBÎRÎ'ÁI** – faz calor; faz muito calor; literalmente, “faz suar”.

**MBÎYÚ'I** – andorinha.

**MBÎYU'Í** – andorinha.

**MBO'Ó** – pintar.

**MBOI GUASÚ** – cobra grande; cobra gigante.

**MBOI SAITE'OHÁ** – domador de cobras; amestrador de serpentes.

**MBOI TÁTÁ** – cobra de fogo.

**MBOI** – serpente cobra.

**MBOI'MICHÎ** – cobrinha.

**MBOIMICHÎMIRÁ'YMI** – cobrinhazinhinha.

**MBOICHUMBÉ** – cobra coral; tornar da cor coral.

**MBOIHOVI** – cobra verde; reverdecer; azular (esverdeadamente).

**MBOIRAÎHU** – fazer amor.

**MBOPARÁ** – pintar de várias cores.

**MBOYORÉE** – ferida (do corpo).

**MBOYE'Ó** – apagar o que foi pintado; despintar.

**MBOYERÉ** – girar; dar voltas.

**MBOYEROVIAUCÁ** – ilusão; ilusionar; fazer crer inutilmente.

**MBOYVIAUCAREÍ** – ilusão; ilusionar; fazer crer inutilmente.

**BRINKS'I** – em tradução recriada seria, na expressão do afeto da marafona: Brinksinho.

**BRINKS'IMI** – Brinkisizinho.

**BRINKS'MICHÎ** – Brinksisinhinho.

**BRINKS'MICHÎRÁ'YMI** – Brinksisinhinhozinho.

**BRINKS'MICHÎRÁ'ITOTEKEMI** – Brinksisinhisinhosisisinhosizizizinho. *Obs.:* tamanha aglutinação de sufixos diminutivos acoplados ao nome próprio, Brinks, conota em

guarani que só pode ser visto através de um microscópio, tornando a coisa diminuída, algo (quase) invisível; na sugestão do texto, o que não pode se ver ou o que efetivamente, em tal caso, *não existe*.

**CA'Ê** – magro.

**CA'Ú** – bêbado.

**CA'UGUASÚ** – bebedeira.

**CA'UHAPE** – lugar de bêbados.

**CACUAAICO'Ê** – monstro; coisa monstruosa.

**CARÁIMBORÉ** – coceira.

**CARAMEGUÃ** – caixão (de defunto).

**CARAPÉ** – anão.

**CARAPE'Î** – anão; homem muito pequeno.

**CARAYÁ** – macaco.

**CARUPOCÂPURAHÉI** – canção desesperada.

**CATERETÊ** – dança religiosa praticada pelos primeiros guaranis.

**CAVAYÚ** – cavalo.

**CHAE'Y** – ódio; raiva; ressentimento.

**CHE MANDU'Á** – literalmente “eu me recordo”.

**CHE CHE MANDU'Á** – literalmente “eu me lembro”.

**CHE HAÎHUPI** – literalmente “eu sou amado”.

**CHE ÑEMOAMBUÉ** – transfigurar-se; eu (che) me transfiguro; transtornar-se.

**CHE'Î** – copular; fazer sexo; exclusivamente o sexo que o homem faz.

**CHIÃ** – ruído da água quando ferve; som agudo de roda ou de peito, das vias respiratórias; o barulho do arfar.

**CHINÎ** – também expressa o barulho da água quando ferve.

**CHIRIGUI'Í** – pequenino.

**CHÎRÎRÎ** – barulho que produzem os guizos da cascavel; o anúncio de que a cobra está por perto, por próximo.

**CHORORÓ** – murmúrio; sussurro; designação do ruído que a água faz quando escorre placidamente; o equivalente à expressão popular brasileira (para água), *chuá-chuá*.

**CHUCHURUCHUCHÚ** – dança índia; movimento; movimentação corpórea.

**CHURUCHUCHUGUASÚ** – festança.

**CUCÚ** – fantasma.

**CUCURUCÚ** – onomatopeia para reproduzir o som dos pombos.

**CUMBA'É ÎVATÉ** – homem alto.

**CUÑÁ** – mulher.

**CUÑAMBATARÁ** – mulher da vida; prostituta.

**CUÑACARAÍ** – senhora; mulher de respeito; madame.

**CUÑAPORÃ** – mulher bonita; senhora.

**CUÑAREROVAÍ** – prostituta.

**CUÑATA'Î** – moça.

**CURÉ** – porco; suíno.

**CURETÉ** – porco grande.

**CURURÚ** – sapo.

**CURURU** – dança religiosa dos primeiros Guaranis; o mesmo que *cateretê*.

**EIRACUÃ** – cheiro de mel.

**GUAHÚ** – cantar bêbado; canção bêbada.

**GUAIMÃ** – velhice (da mulher).

**GUAIMÎRESAÍ** – chuva passageira; literalmente “lágrima de velha”.

- GUARARÁ** – ruído semelhante ao que produz a chuva ou a água que cai; som de enxame de insetos.
- GUATAPOCÃ** – caminhar a passos largos, de modo decidido.
- GUATASÉ** – andarilho.
- HA’AHÁRA** – mimo; mimar.
- HACÚ** – estar quente; estar muito quente.
- HACÚ HINA** – faz calor; faz muito calor.
- HÃI’YVA** – desdentado; banguela.
- HAÎHUPERÉ** – amado; ser amado.
- HAPICHAYUCAVAECUÉ** – assassino; matador.
- HOVÍ-HOVÍ** – esverdear; azular verdosamente
- HOVÍ** – verde; também (curiosamente) designa o azul ou o azul esverdeado, ou vice-versa.
- IGUASU** – mar.
- INALDA’I** – Inaldazinha.
- INALDAD’IMICHÎ** – Inaldazinhinha.
- IPAGUASU** – mar.
- IRÛ** – companheiro; camarada; amante; concubino; concubina.
- IRUSÚ** – companheiro grande; amante grande.
- ITACUPUPÚ** – água fervente ou fervendo
- ÎVÁ** – paraíso; lugar sem mal.
- ÎVAGA** – paraíso; lugar sem mal.
- ÎVAYASÎTATAGUASÚ** – céu estrelado.
- ÎVÎMARAÉ’Y** – paraíso terrestre; o céu na Terra.
- ÎVÎTÎMBOGUASÚ** – muito pó; lugar onde há muita poeira.
- ÎVOTÎ** – flor
- ÎVOTÎRUPÁ** – jardim; jardim florido.
- ÎVOTÎTÎ** – jardim; espaço cheio de flores.
- ÎYÁ** – divindade aquática dos Guaranis; duende da água.
- JAGUAIMICHIMÎ** – cachorrinho; cachorro pequeno; “muito pouco” cachorro.
- JAGUAPITÃ** – cachorro vermelho, avermelhado ou púrpura; cidade do norte do Estado do Paraná, próxima a Londrina.
- JAGUARAÍVA** – nome que se dá ao cachorro que não serve para a caça; vira-lata; cidade do norte paranaense, com grafia ligeiramente modificada — *Jaguariaíva*.
- KAÍ OVEVE** – macaco voador; trapezista.
- KARAI** – ‘profetas’ que anunciavam/anunciam, entre os Guaranis, a necessidade de ir ao encontro da Terra Sem Mal; chama; fogo solar; calor; renascimento; se opõe a (e se completa com) *Tupã*.
- KERASÊ** – pesadelo.
- KÎCHOMÍ** – pequenininho; minúsculo.
- KÎHÎYÉ** – medo; temor; receio; ter medo.
- KÎRÎRÎ** – silêncio.
- KÎRÎRÎAPE** – silenciosamente; sem nenhum ruído sequer.
- KÎRÎRÎME** – em silêncio; silenciosamente.
- KITOMÍ** – pequenininho; minúsculo.
- KYHÁ** – trapézio.
- MANÓ** – morte.

- MANÓISU** – morte grande; morte imensa.  
**MANOREÍ** – morte súbita; morte repentina.  
**MANOVAÍ** – morte má; morte trágica; morte ruim.  
**MARANDOVÁ** – verme (da carne).  
**MARENE'Y** – pureza; candura  
**MICHÍ** – pequeno; minúsculo; menor; sufixo que indica diminutivo.  
**MICHĪETEVEVÁ** – ínfimo; superínfimo; cousa (quase) invisível.  
**MICHIMÍ** – pequenininho.  
**MICHĪMIRÁ'YTOTEKEMI** – pequeníssimo; invisível; microscópico.  
**MICHĪRA'ĪMĪ** – pouquinho; pouquíssimo; pequenininho.  
**MIENDI** – incêndio; fogueira; fogaréu.  
**MIRIKINÁ** – macaco.  
**MITĀ** – menino pequeno; criatura.  
**MITĀCARIA'Ī** – menino grande; menino.  
**MITĀMICHÍ** – menininho; meninozinho; menino pequeno.  
**MITĀRĪRÚ** – útero.  
**MO'Ā** – suspeita; coisa suspeitosa; imaginar; devanear.  
**MOCHICHĪ** – mimar; adular; acarinhar.  
**MOCHICHĪMÍ** – carinhozinho; mimosinho (de mimar, miudamente...)  
**MODENDÍ** – incêndio; fogueira.  
**MONGETÁ** – amor, fazer amor.  
**MONĪHĪYÉ** – meter medo; dar medo (observe-se a ambigüidade da expressão “dar medo”...)  
**MORANGU** – lenda; fábula; relato.  
**MŪHARA** – vendedor; mascate.  
**ÑANDU** – aranha; também o «verbo» sentir e o substantivo «sentimento».  
**ÑANDU'I** – aranhazinha.  
**ÑANDUCAVAYÚ** – aranha da família das tarântulas.  
**ÑANDURENIMBÓ** – teia de aranha.  
**ÑANDUTIMICHĪ** – teiazinha de aranha; teiazinha de aranhazinha.  
**ÑE'Ê** – palavra; vocábulo; língua; idioma; voz; comunicação; comunicar-se; falar; dizer; conversar; fabular.  
**ÑE'ÑEREÍ** – mentiroso.  
**ÑECARĀI** – coçar-se.  
**ÑEMBOPI'AYARA** – literalmente “cativar o coração”.  
**ÑEMBOYURUVI** – boca entreaberta.  
**ÑEMOMIRÍ** – humilhar-se; humilhação.  
**ÑEMOMIRĪHÁ** – humildade.  
**ÑEMONDĪ'Ī** – susto; assustar-se.  
**ÑEMONDĪUASÚ** – susto muito grande; um susto enorme.  
**ÑEMOPORĀ** – maquilagem; pintura.  
**ÑEMŪARA** – vendedor; mascate.  
**ÑĪÑYĪ** – enrugado; rugoso.  
**ÑUATIMBUCÚ** – espinho.  
**OCA'UVA** – bêbado.  
**OGUERA-JERA** – algo como se desdobrar a si mesmo em seu próprio desdobramento; a dobra da dobra da dobra da dobra.  
**OMANOVAECUÉ** – morto; cadáver.  
**PACUÁ** – atar (as mãos e os pés juntamente).

**PAJÊ** – malefício; magia negra.  
**PAJÊ PORÃ** – magia branca; bom feitiço;  
**PAJÊ REHEGUÁ** – mágico.  
**PANAMÁ** – mariposa.  
**PARÁ** – mar (em guarani arcaico); matiz de várias cores; polícromo.  
**PARAGUAY** – nome pré-hispânico de Asunción, capital do Paraguay.  
**PARAÏPIETÉ** – abismo de mar.  
**PARAÍPUCUETÉ** – abismo; despenhadeiro; falésias.  
**PARANÁ** – rio unido ou ligado ao mar, rio do tamanho do mar; rio que lembra o mar.  
**PAYÉ** – mago; magia.  
**PAYEHÁ** – magia.  
**PI'HAKIRIRI** – silêncio da noite, em exclusivo.  
**PI'Á** – coração.  
**PÍ'AITTEGUIVÉ** — literalmente “de todo coração”; “amorosamente”.  
**PI'AMBERETÉ** – coração forte.  
**PÍ'AMBÍU** – ternura.  
**PÍ'ANECOI** – melancolia; sofrer de melancolia; estar melancólico.  
**PI'APÍRIVÉ** – serenidade.  
**PÍAGUAPÍ** – serenidade; calma; sobriedade.  
**PIAMBOROMBOTAVÍ** – ilusão; invencionices; fabulações ilusórias.  
**PÍCASSÚ** – pombo.  
**PÍCASSUTI** – pombo  
**PICHÍVÍ** – sujeira; coisa suja.  
**PÍCUÁ** – atar (os pés ).  
**PÍHAREGUIVECO'ÊME** – noite (da meia-noite até o alvorecer apenas); madrugada.  
**PINÍ** – pintar a cara.  
**PÍRÍUETÉ** – magérrimo; magríssimo,  
**PIRÚ** – magro.  
**PÍTAGUAÑE'Ê** – idioma estrangeiro.  
**PITANGÍ** – róseo; da cor da rosa; rosado.  
**PITI'Ú** – cheiro forte de pessoa ou animal; cheiro rançoso; fedor penetrante.  
**PITÛMIMBÍ** – noite escura; noite fechada; noite de céu com muitas nuvens.  
**POCHÍ** – furioso.  
**POCUÁ** – atar (as mãos).  
**POMBERO** – fantasma; ser de outro mundo; alma de outro mundo.  
**PORÃ** – belo; bonito; lindo; agradável; a palavra funciona como adjetivo e advérbio.  
**PORÃITÉ** – muito bonito; belo.  
**PORÃITEREÍ** – lindíssimo; belíssimo.  
**PORÃMICHÍ** – belezinha.  
**PORÃMICHIMI** – belezinhinha.  
**PORÃMICHIMI'I** – belezinhinhazinha.  
**PORENÓ** – copular; ejacular; fazer (o) amor.  
**PORENOSÉ** – desejo (sexual); tesão.  
**PORICUÉ** – sujeira (da mão).  
**POROEPÍCAVA** – gratidão.  
**POTAPÍRÉ** – desejado.

- POTARE'Y** – ódio; raiva.  
**POTÎ** – flor.  
**POTIMICHÎ** – flor pequena; florzinha; “pouca” flor.  
**POTÎPITÃ** – flor vermelha.  
**PUCÚ** – largo, alto e comprido.  
**PURAHEIHATÃ** – cantar alto.  
**PURAHÉIRORÎ** – canção alegre; cantar alegremente.  
**RO'É TORO'É** – literalmente “digamos nós”.  
**ROCHICHÎ** – mimar; acarinhar.  
**ROCHICHÎMI** – carinhozinho; mimosinhozinho.  
**RURÚ** – ferida; túmido.  
**SAITE OHA** – domador; amestrador.  
**SAPATÚ** – sapato.  
**SAPATÚ GUASÚ** – sapatão; sapato grande; sapatos de palhaço.  
**SAPUCÁI** – grito; berro; voz emitida com som muito alto.  
**SARIGUE OHA** – domador; amestrador.  
**SAVA'Î** – bêbado.  
**SAVEIPÓ** – bêbado (guarani arcaico).  
**SAVEIPORENDÁ** – lugar de bêbados (guarani arcaico).  
**SURUVU** – mito guaranino qual a palavra é convertida em pássaro.  
**TACÚ** – calor; tesão; “fogo” sexual.  
**TACUÃ** – olor; odor; cheiro.  
**TACUÃPORÃ** – cheiro bom.  
**TACUAVÚ** – odor; cheiro.  
**TAHIÏ** – formiga.  
**TAHIÏGUAICURÚ** – espécie de formiga *Ecyton crassicorne*.  
**TAÏHU** – amor.  
**TAKÎCUEREPE** – ausência, “vazio” da pessoa amada; saudade amorosa.  
**TAPERA** – povoado deserto.  
**TAPERÉ** – povoado deserto e/ou desertificado.  
**TAPIÁ** – sempre.  
**TAPÎCUEREPE** – ausência (“vazio” de alguém que partiu).  
**TAPÎPI** – vagina; vulva; o órgão sexual feminino.  
**TAPITI** – coelho.  
**TAPITIMICHIMIRAY'MI** – coelhozinhozinho  
**TASI** – padecer; doer; sofrer de dor; enfermo, doente; doença; dor; enfermidade.  
**TAVA** – aldeia.  
**TAVAIGUÁ** – aldeia natal.  
**TAVAYEYOPÎCUAÍVA** – literalmente “povo oprimido”.  
**TAYASÚ** – porco; suíno.  
**TEHEGUA'Ú** – desejar o ausente; clamar por sua presença; saudade – no mais extenso, e intenso, sentido da palavra.  
**TECOMARÃ** – desgraça.  
**TECOMBO'É** – criança.  
**TECOMO'Ã** – suspeita; coisa suspeitosa.  
**TECOMORÃ** – desgraça.  
**TECORORÎ** – alegria; bem-estar.  
**TECOVÉ** – vida; *pessoa*.  
**TECOVEMBIKI** – vida curta.

- TECOVEPÁ** – deixar de viver; entregar-se.  
**TECOVÉPAVERÃ** – mortal.  
**TEMINGUÁIYARA** – senhor de criados; patrão de muitos empregados.  
**TEONGUERÎRÚ** – ataúde; caixão de defunto.  
**TESACUAGUÎRÎ** – desvanecer; desvanecido.  
**TESACUAPÎTÎMBÎ** – desvanecer; desvanecido.  
**TESARAI'YPIRÃ** – inesquecível; inolvidável.  
**TETÃAÑAI** – fronteira (da pátria, de países entre si).  
**TETECUÉ** – cadáver.  
**TÎÉ** – pança; barriga.  
**TIEGUASÚ** – barriga grande; barrigão; barrigudo.  
**TIEGUI** – baixo-ventre.  
**TÎPETACÓN** – barriga; barrigão; pançudo.  
**TIGUÉ** – cor de cadáver; coloração de quem morreu.  
**TINÍ** – ruído de água fervendo.  
**TIRE'Y** – órfão; órfã.  
**TÎTÎ** – pulsar; palpitar; titilar; vibrar.  
**TÎVÎ** – tumba.  
**TORÎ** – alegria; felicidade; bem-estar.  
**TORIJÁ ROGA** – circo; casa da palhaçada.  
**TORYJA** – palhaçada.  
**TORYJÁRA** – palhaço.  
**TOVARORÎ** – de cara alegre; feliz.  
**TUCÚ** – gafanhoto.  
**TUGUÎ** – sangue.  
**TUGUÎKÎ** – literalmente “chuva de sangue”.  
**TUGUÎVAÍ** – sangue ruim; sangue pisado; sangue doentio.  
**TUPÃ** – o deus absoluto das águas do mundo, se opõe a Karai (e com ele se completa).  
**TUPÃ'EROVIAHÃ** – pessoa crente em Deus; pessoa de fé religiosa.  
**TUPAITÁ** – pedra de deus.  
**TUPAMBA'EYARA** – mendigo.  
**TUPI'Á** – ovo.  
**TUVICHAITÉ** – monstro.  
**TUYÁ** – velhice (do homem, masculina).  
**TUYAPASUSÚ** – pântano; tremedal.  
**TUYÚ** – pantanoso.  
**UHÁ** – o que come.  
**UHARÃ** – o que comerá.  
**UHARÉ** – o que comeu.  
**UMITA** – prato chamado “niño envuelto” feito com trigo e carne moída.  
**UPEAGUIRIRÉ** – depois disso; depois.  
**UPEAYÁ** – enquanto isso.  
**UPÉI** – depois.  
**UPEICHAYERACÁ'E** – assim dizem que foi; assim contaram; assim foi dito.  
**URA** – verme da carne; verme de corpos putrefatos.  
**URAUSU** – grande mariposa noturna.

**USÚ** – sufixo aumentativo; antônimo de “michî”; sufixo “grande” na formação dos adjetivos exclusivamente.

**UYE’Î** – faz tempo; faz muito tempo.

**VEVESÉ** – desejo (de voar).

**VOVÓ** – poente; crepúsculo; entardecer.

**YASÎCACUAÁ** – lua crescente.

**YASÎOPOTÁ** – lua minguante.

**YEAPIMBOYERÉ** – transtornar; transtornar-se; transtornado.

**YEHESAMOÎ** – fixar os olhos; olhar fixamente.

**YEI’COPORÂMBÁ** – estar em paz.

**YEPÎ** – vingança.

**YEPÎ’AMBÎASÎ** – arrepender-se; contristar-se.

**YEPOTÁ** – desejo.

**YEROKÎ** – dança.

**YEROKÎHARA** – dançante; coisa dançante.

**YEYURUMBOYÁ** – beijar a boca.

**YURU** – boca.

**YURU’AVOÁ** – boca redonda.

**YURU’ÎVOTI** – boca de flor.

**YURUCARÊ** – boca torta; boca torcida.

**YURUMICHI** – boca pequena; “pouca” boca.

**YURUPITANGÎ** – boca rósea; boca cor-de-rosa.

**YURUPITÉ** – beijar a boca.

**YURUPORÃ** – boca bonita.

**YURUPOTÎ** – boca de flor.

**YURUVÃ** – boca (torcida).

**YURUVÂPOTI** – boca torcida; boca rugosa; boca de flor, que lembra uma flor.

**ANEXO B – ELUCIDÁRIO DO ÁRABE**

[“Agradecimentos a Issam Nafir pelo precioso aporte dos vocábulos árabes que aparecem na novela Mascate – *Pí’aitteguivé*” (NM, 2018, p. 209)]

**AHD LULO** – colar de pérolas.

**ÃRTIAH NAFSE** – paz de espírito.

**BIAH** – mascate; comerciante.

**BIAH ASHIAH SÃCAR** – doce mascate amante meu...

**DAW** – luz.

**MARA** – mulher; ser humano do sexo feminino.

**MÃSSA** – crepúsculo; pôr do sol.

**SHOH LAL WATTA** – saudades da pátria; banzo.

**SURYA** – Síria, o país.