

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Wellington José de Melo

DIANTE DE CORPOS ESTRANHOS: A poética da performance de Douglas Diegues e
Washington Cucurto

Recife
2018

WELLINGTON JOSÉ DE MELO

**DIANTE DE CORPOS ESTRANHOS: A poética da performance de Douglas Diegues e
Washington Cucurto**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Mestre em Letras na Área de Teoria da Literatura.

Orientadora: Brenda Carlos de Andrade

Recife
2018

WELLINGTON JOSÉ DE MELO

**Diante de corpos estranhos: a poética da performance de Douglas Diegues e
Washington Cucurto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA EM 27/2/2018:

Prof.^a. Dr.^a. Brenda Carlos de Andrade
Orientadora – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE

Prof.^a. Dr.^a. Renata Pimentel Teixeira
LETRAS - UFRPE

*Para Guilherme e Aleph.
Meu futuro dorme em vocês.*

AGRADECIMENTOS

A seu Geraldo e dona Iraci, por terem tido a ideia de me trazer para este lado da existência.

A Manuela Travasso, meu amor, por ser muro nas ausências e nos mergulhos no escuro.

A minha orientadora Brenda Carlos de Andrade, pela confiança, pela sinceridade, pelas cobranças e pelos conselhos precisos e maduros.

Aos professores Alfredo Cordiviola e Renata Pimental, pela disponibilidade e leitura atenta.

A todos que ajudaram de alguma forma neste trabalho. Não os nomeio para evitar que se tornem desafetos no futuro, caso esqueça alguém.

Aos que atrapalharam também, pois me ensinaram o valor do não.

EPÍGRAFE

(...) Margarita, mi flor,
como toda flor no tenés patria, ni credo,
ni le rezás a nadie.

Las personas como nosotros, hija, odian a Dios,
pero nosotros ni siquiera lo odiamos.
Dios es un invento de los españoles.
“¿De dónde vienen estos grones?”,
oirás decir.

Pongamos nuestra sangre en el microondas.
La gente como nosotros, Margarita, no proviene,
ni va a ningún lado.
Hijita mía, burbuja de mi sangre, como toda flor
no tenés un pito que ver con el tango,
con Borges, Buenos Aires, el mate y el Che Guevara.
¡Gente rara!

Para ser un argentino puro tenés que ser un rejunte
de europeo, judío, musulmán, turco y árabe.
¿No ven mi cara, manga de boludos? ¡Cómo van
a confundirme con un argento!
Soy un indígena que maneja el idioma para el culo.

Es un tema el manejo del idioma, más si es español.
Sacate el Vega, el Gómez, mi flor, nada más imperial. Sé: Margarita
Poderosa, Margarita Antuán Natanael; Margarita Rocallosa Fosforescente.
Sé, Margarita, sé grotesca y tierna a la vez.

Washington Cucurto — La pajarera de Once

RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo comparativo entre as obras *Cosa de negros* (2003) e *El astronauta paraguayo* (2007), dos escritores Washington Cucurto e Douglas Diegues. A partir da análise desenvolvida, se busca a identificação das marcas de uma “poética da performance”, que se desdobra em estratégias performativo-antimiméticas, caracterizadas por um uso peculiar de aspectos da linguagem e de mecanismos de autoficção e autorreferenciação. Essas estratégias, segundo este estudo, convertem-se em atos performativos e que possibilitam uma desestabilização das representações do real. Ao mesmo tempo, partindo da teoria do campo literário de Bourdieu e do conceito de performatividade de Butler, verificamos como a “poética da performance” permite uma ressignificação de forças que regem o cânone através do caráter performativo que ambos imprimem na dinâmica entre a persona do autor, sua imagem pública, as personagens de suas obras, sua biografia e público leitor, todos abrangidos no âmbito do campo literário, mas perpassados pela performatividade.

Palavras-chave: Literatura comparada. Antimimese. Performatividade.

ABSTRACT

This work is based on a comparative study between *Cosa de negros* (2003) and *El Paraguayan astronaut* (2007) by Washington Cucurto and Douglas Diegues. From the analysis developed, we seek the identification of the marks of a "performance poetics", which unfolds in performative-antimimetic strategies, characterized by a peculiar use of aspects of language and mechanisms of autofiction and self-referencing. These strategies, according to this study, become performative acts and enable a destabilization of the representations of the real. At the same time, starting from Bourdieu's theory of literary field and Butler's concept of performativity, we see how the "performance poetics" allows a re-signification of forces that govern the canon through the performative character that both imprint on the dynamics between the person of the author, his public image, the characters of his works, his biography and readership, all covered within the scope of the literary field, but permeated by performativity.

Keywords: Comparative literature. Antimimesis. Performativity.

SUMÁRIO

1	DIANTE DE CORPOS ESTRANHOS.....	10
2	COMPARATISMO SELVAGEM.....	15
3	UMA PRIMEIRA INCISÃO.....	27
3.1	MOVIMENTO <i>CARTONERO</i> : BREVE HISTÓRICO.....	29
3.2	COSA DE NEGROS OU O ITINERÁRIO DO SONHO.....	34
3.3	EL ASTRONAUTA PARAGUAYO OU A JORNADA DO HERÓI FALHADO.....	37
4	SOBRE A NECESSIDADE DOS TORNIQUETES.....	41
4.1	POÉTICA E PERIFERIA.....	42
4.2	LITERATURA, FICÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO REAL.....	48
4.2.1	Mimese e antimimese.....	53
4.3	CORPOS ESTRANHOS NA CIDADE.....	58
4.3.1	Poética, espaço, ritmo e performance.....	63
4.3.2	O <i>Kitsch</i> como performance.....	71
4.3.3	Autoficção, autorrepresentação e performance.....	79
5	PERFORMANCE DE CORPOS EXPOSTOS.....	82
5.1	ANTIMIMESE E LÍNGUAS MONSTRUOSAS.....	82
5.2	REALISMO <i>ATOLONDRADO</i> , AUTOFICÇÃO E AUTORREPRESENTAÇÃO.....	93
6	CORPOS QUE AVANÇAM.....	110
	REFERÊNCIAS.....	114
	ANEXO A - Glossáricito Selbátiko [Guaraní-Guarañol-Portunhol].....	121

1 DIANTE DE CORPOS ESTRANHOS

Tomo um corpo estranho: será de todos os lugares e de lugar nenhum; de raízes aéreas, ao mesmo tempo se finca num terreno de linguagem criado por ele mesmo, pela fusão selvagem de diferentes línguas na construção de uma língua franca poética. Em seu horizonte cabem a idealização do romantismo, as múltiplas formas do grotesco do barroco latino-americano, a autorreferenciação, a autoironia, a autodestruição: carroças e naves espaciais, um anti-herói lascivo, um astronauta paraguaio.

Há outro corpo sobre a mesa: nele uma voz de muitas vozes submersas, uma babel periférica de imigrantes numa tarde colorida de quermesse; o ritmo da cumbia que impõe o ritmo da narrativa; a escuridão violenta do bairro, sexo, álcool e paixão; o destino da nação nas mãos de um saxofonista estrangeiro; conspirações internacionais inverossímeis; personagens grotescos, ratos de laboratório que servem para testar o limite da realidade e do sonho, que se fundem e derretem as certezas.

O primeiro corpo a que me refiro é a obra do brasileiro Douglas Diegues, que publicaria em 2003 seu primeiro livro, *Dá Gusto Andar Desnudo por Estas Selvas*, obra que se destaca pela proposta barroquizante de atualização do soneto inglês, escrita em portunhol selvagem, língua de confluência composta por elementos do português, do espanhol e do guarani, sem gramática escrita ou regras estabelecidas (AMARANTE, 2009)¹. Sua produção poética se alia a seus estudos em etno-poesia, que têm como fruto principal a *Kosmofonia mbya guarani*, antologia de poesia guarani. Como editor da Yiyi Jambo Cartonera, Diegues traduziu ao portunhol selvagem e publicou diversos autores latino-americanos. Sua poética se urde a partir de uma linguagem de escombros, que se presta singularmente à poesia e ao grotesco devido ao “caráter precário da sua condição de língua monstruosa, incompleta ou

¹ É preciso explicar uma imprecisão que adotaremos propositalmente neste trabalho: guarani, ou “*avañe’ẽ*” (“língua dos homens”), é o nome tradicional da língua escrita ensinada nas escolas paraguaias e em parte do território Argentino, especificamente na província de Corrientes (ETNOLINGÜÍSTICA, 2010). Enquanto isso, *jopará* (“mistura”) é a denominação que se dá à língua falada, caracterizada pela alternância constante com o espanhol. Dada a vivência que Diegues tem do idioma, resta claro que faz uso em seus textos de uma transposição da modalidade oral, ou seja, no *jopará*. Há discussões teóricas sobre o *jopará* ser uma “terceira língua” ou, na verdade, apenas uma forma alternativa de referir-se ao *guaraniete* (“guarani puro”), que hoje só existe na escrita tradicional. Não entraremos neste debate, mas, considerando que a análise é feita dos textos escritos, trataremos o *jopará* de forma genérica como guarani.

excessiva, que gera uma fala que não deveria ser recebida como as outras” (MEDEIROS, 2007).

O segundo corpo é a obra prolífica do argentino, também de ascendência paraguaia, Washington Cucurto, pseudônimo do escritor Norberto Santiago Vega, cujo primeiro livro, o provocativo poemário *Zelarayán* (1998), causou furor na época de seu lançamento, chegando a ser censurado e recolhido de bibliotecas sob acusação de promoção da pornografia e da xenofobia². A incompreensão da ironia de Cucurto por parte do público médio e da crítica não impediria — ou talvez tenha favorecido — que se inserisse na poética periférica latino-americana com *La máquina de hacer paraguayitos* (1999) e *Veinte pugas a un pasajero* (2003), suas primeiras incursões no neobarroco. Sua ficção, que Cucurto caracteriza como “realismo *atolondrado*”³, é um aprofundamento em uma estética em que o Kitsch e o grotesco delineiam o universo periférico dos imigrantes latino-americanos. A obra de Cucurto “soca o estômago dos imaginários das elites e das classes médias. Provoca e performatiza a sociedade em todas as suas nuances.” (SANTANA, 2015, p. 123).

Identificados os corpos estranhos, posso tomar segmentos de seus nervos para uma análise mais detalhada. No livro *El astronauta paraguayo* (2007)⁴, de Douglas Diegues, em um poema longo ou uma “noubelle em bersos”, o eu-lírico narra, com elementos fantásticos e insólitos, suas desventuras após ser rejeitado pela amada. O “astronauta paraguayo” flutua alegoricamente, “sem apoio da Nasa ou do Vaticano”, enquanto busca em relações sexuais com outras mulheres, encontros místicos no espaço, experiências alucinógenas e itinerários erráticos pelas metrópoles, sua própria identidade. Para além de assimilar tradições literárias diversas, na linha de Manoel de Barros, Guimarães Rosa, Roa Bastos ou Lezama Lima, Diegues inaugura uma nova tradição híbrida (ABRANTES, 2012, p. 10), em que o grotesco, o risível e a carnavalização (BAKHTIN, 1999, *passim*) não serão casuais.

² Uma matéria, de tom sensacionalista, no jornal La Capital, de 23 de março de 2002, dá conta de que Zelarayán era “un libro de alto contenido pornográfico y xenófobo” que causou “comoção” na cidade de Cuatro Esquinas (a 35km de Rosário) ao ser encontrado “en una biblioteca popular en la única escuela de esa localidad” (SQUILLACI, 2002). A matéria ainda esclarece que o livro, adquirido pelo governo federal, foi recolhido após denúncias, e que havia circulado por várias cidades, tendo sido inclusive queimado em uma delas. A análise superficial do autor da matéria recolhe fragmentos de poemas e faz uma leitura literal de trechos notadamente irônicos e provocativos.

³ O realismo *atolondrado* se valerá do *pastiche*, da mistura e da hibridização de linguagem, do politicamente incorreto, do *kitsch*, do exagero, apropriando-se do humor e da ironia. Analisarei a pertinência do termo com mais detalhe em 5.2.

⁴ Foi utilizada como fonte para este trabalho a edição da Eloísa Cartonera, de 2012. A primeira edição foi publicada *online* no portal Cronópios no dia 21 de dezembro de 2006 (Cf. disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8175&categoriaid=1>). A primeira edição impressa, com 100 exemplares, foi rodada pela Yiyi Jambo Cartonera, foi publicada em 2007 em Assunção, financiada pelos professores Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick Amarante.

Do outro corpo-obra, extraímos *Cosa de negros* (2003)⁵, de Washington Cucurto, livro com duas breves novelas que, embora não tenham um fio narrativo comum, compartilham o universo da *cumbia villera* da periferia de Buenos Aires, convertida também em personagem, tão esquizofrênica e contraditória como os tipos grotescos e absurdos que são apresentados nas pouco mais de cento e setenta páginas do volume. O universo retratado em ambas narrativas não é estranho a Vega, que foi repositor de supermercados antes de enveredar-se pela literatura. Em várias sequências, se insinua uma narrativa homodiegética, que confunde o leitor e põe em cheque as representações do real e do ficcional, principalmente na segunda novela, cujo protagonista tem o mesmo nome do autor, um jogo autoficcional que não é inédito, mas que é usado por Vega/Cucurto como uma estratégia performativa peculiar.

Eis que tenho um *corpus* estabelecido de análise, a partir desses, digamos, “corpos-obra” estranhamente descritos no início deste trabalho. O que chama a atenção nestes dois livros, aparentemente tão distintos entre si? Ainda que se possa vislumbrar, pela breve exposição acima, algum ponto de contato, o que justificaria o trabalho de dissecar esse único segmento nervoso de cada uma das obras e colocá-los em nossa mesa cirúrgica? Respondo: a partir de uma análise comparativa das obras *El astronauta paraguayo*, de Douglas Diegues, e *Cosa de negros*, de Washington Cucurto, defenderei que se pode depreender de sua leitura uma poética implícita, à qual denomino “poética da performance”, cujas características serão descritas e problematizadas ao longo deste trabalho.

A hipótese a partir da qual desenvolvo minha análise é a de que, tanto em Diegues como em Cucurto, subjaz um caráter performativo em seu fazer poético, que transparece nas obras em questão. A performance, neste caso, articula-se com o mundo exterior às obras e ressignifica a noção de autoria. Essa poética se desenvolve por meio de diferentes estratégias que atualizam, além do lugar do autor, a relação entre obra, leitor e mercado, desestabilizando ou mesmo negando a mimese, ou seja, a própria representação do real. Por esse motivo, defenderei que a performatividade em Cucurto e Diegues se alia, por circunstâncias peculiares de produção, a um contexto antimimético que engendraria a “poética da performance”.

Dessa forma, o presente trabalho será dividido em três partes, que descrevo a seguir. Primeiramente, apresentarei a perspectiva a partir da qual tomo os estudos comparativos para

⁵ Serviu de fonte de consulta para este trabalho a primeira reimpressão da Interzona, de 2006. Como aconteceu com *El astronauta paraguayo*, uma primeira versão do livro foi publicada inicialmente *online* em forma de folhetim nos três primeiros números da revista eletrônica *La Idea Fija*, sob o título *Cosas de negros*, entre abril de 2000 e setembro de 2001. (Cf. disponível em: <http://www.laideafija.com.ar/larevista/numeros%20anteriores.html>)

minha análise. Isso se faz necessário dadas as características dos objetos, que exigiram uma tomada de decisão sobre qual instrumental adotar. O capítulo 2, chamado “Comparatismo Selvagem”, será dedicado a delinear essa abordagem e suas especificidades. Será, por isso, o mais teórico de todos.

A segunda parte, possibilitará contextualizar as circunstâncias de produção das obras, fazer uma primeira aproximação a sua estrutura (“Uma primeira incisão”, capítulo 3) e explicitar alguns dos conceitos importantes para nossa abordagem (“Sobre a necessidade de torniquetes”, capítulo 4), entre eles “poética”, “periferia”, “*Kitch*”, “performatividade”, “mimese” e “antimimese”, além de abordar a “autoficção” e a “autorrepresentação”.

Muito embora na segunda parte sejam antecipadas reflexões sobre as obras para exemplificar os conceitos explicitados, na terceira parte (“Performance de corpos expostos”, capítulo 5) desenvolvo a análise comparativa das estratégias performativo-antimiméticas presentes nas obras de Cucurto e Diegues, i.e., aquelas que envolvem questões relacionadas com a linguagem e as que envolvem uma relação peculiar na representação do real, por meio da autoficção e da autorrepresentação.

Embora me proponha a aprofundar cada um desses aspectos como reflexos das estratégias performativo-antimiméticas, não ignoro Miner, quando afirma que a “antimimese é simplesmente uma variação que nutre o que ataca” (MINER, 1996, p. 47), i.e., uma vez que a negação da mimese ocorre dentro do campo da própria mimese, a “antimimese” apenas se desdobra como uma alternativa, não como uma poética totalmente oposta à poética mimética do Ocidente. Isso porque, a despeito das estratégias de desestabilização da representação promovidas pelos autores nas obras em análise, seja por meio de recursos linguísticos, discursivos ou narrativos, a negociação se dá a partir da representação do real que o leitor traz para a leitura. Interessa-me mais, desta forma, o jogo antimimético de desestabilização do que seu sucesso em dinamitar as bases da mimese. As condições de produção a que estão submetidos esses dois autores latino-americanos implicam em uma circunstância peculiar que possibilita uma condição antimimética de escrita, em que se estaria inserida a “poética da performance”.

Nesse ponto, é possível perceber alguns dos riscos da empreitada e adiantar algumas questões que devem ser tratadas: como falar de uma poética antimimética se, apesar da atmosfera onírica de ambas, os referentes parecem manter-se estáveis? Em que medida o aspecto performático se manifesta textualmente nas obras? De que forma o portunhol selvagem de Diegues ou o realismo *atolondrado* de Cucurto desestruturam as noções de

espaço e tempo, e tensionam a mimese? Diante de mim, os segmentos nervosos desses corpos-obra a serem analisados. Mas, com que instrumentos devo trabalhar? Passemos ao próximo capítulo.

2 MPARATISMO SELVAGEM

Identificados os corpos estranhos, brevemente descritos e extraídos os segmentos que devo analisar, apresentam-se novos desafios, muitas vezes contraditórios, não raramente encruzilhadas. Isso porque os objetos de análise são arredios, escapam a classificações apressadas, tanto em sua estrutura como em sua inserção nos sistemas literários aos quais normalmente os associaria.

Os sistemas literários, para Candido (2000, p. 23), seriam formados pela tríade produção-recepção-transmissão. A atividade editorial dos autores — da qual trataremos em detalhe no item 3.1 —, além das características peculiares de distribuição que possibilita, garantiram a suas obras uma grande mobilidade e velocidade na recepção. Apenas quatro anos após lançado na Argentina, *Cosa de Negros* ganha tradução ao português; *El astronauta paraguayo* é reeditado pela editora portenha Eloísa Cartonera e ganha inúmeras reimpressões no Brasil e no Paraguai, além de circular em todos os países aos quais Washington Cucurto viajou representando a editora — incluindo Estados Unidos e Alemanha.

Por isso, seria no mínimo imprecisa a tarefa de determinar quem formaria o conjunto de receptores de um livro como *El astronauta paraguayo*. Publicada inicialmente no Paraguai, a obra teve edições em diferentes países da América Latina e circula de forma bastante heterogênea. Se a obra de Diegues traz em si o germe do pan-americanismo, também redefine “as categorias de nação e de literaturas nacionais, a partir da corrosão das noções de língua, identidade e território” (BANCESCU, 2013, p. 3).

Candido deixa claro que a recepção é formada por “diferentes tipos de público”, mas há, no próximo componente de seu modelo — a transmissão —, outra insinuação do projeto que lhe serve de alicerce, o que me leva ao segundo problema: se para o autor um dos “elementos de natureza social e psíquica” que serve como *argamassa* de um sistema literário é um “mecanismo transmissor”, normalmente associado à linguagem, que dizer de uma obra escrita numa *língua* como o portunhol, sem exército, marinha ou aeronáutica?

Difícil ignorar que a linguagem impõe modelos mentais que, ao mesmo tempo se impregnam de cultura e a fecundam. É preciso refletir sobre as implicações de Diegues escrever uma obra numa *língua sem nação*, e de vir a fundar uma poética peculiar por meio da integração de diferentes visões de mundo de povos que, apesar da relativa proximidade geográfica, por séculos mantiveram-se, pelas barreiras linguísticas e, por isso, culturais, alheios uns aos outros. Néstor Perlonger esclarece que

O efeito do portunhol é imediatamente poético. Há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o “erro” da outra, seu devir possível, incerto e improvável. Um singular fascínio advém desse entrecruzamento de “desvios” (como diria um linguista preso à lei). Não há lei: há uma gramática, mas é uma gramática sem lei; há uma certa ortografia errática: *chuva* e *lluvia* (grafados e ambas maneiras) podem coexistir no mesmo parágrafo (...) (PERLONGER, 1992, p. 9, grifos do autor)

A citação anterior foi extraída do prefácio de *Mar Paraguayo*, novela escrita em portunhol pelo escritor Wilson Bueno e que, sem dúvida, haverá influenciado Diegues a engendrar o seu portunhol selvagem, uma hiperbolização do grotesco exercitado por Bueno. Apesar disso, não trataremos neste trabalho de influências, termo que se considerará tabu ou tábua de salvação, de acordo com a escola comparatista que se abraça. Talvez por isso seja necessária uma breve recapitulação para, depois, explicitar nossa perspectiva de estudo.

A partir dos anos de 1960 e 1970, haverá uma guinada nos estudos comparativos que permitirá que objetos como a obra de Diegues ou de Cucurto passem a ser vistos de uma forma diferenciada, sendo crucial o trabalho de Ángel Rama, para quem a busca por uma identidade latino-americana se caracterizaria por três eixos: a herança românica no que diz respeito às línguas; a forma de apropriação das culturas estrangeiras, sejam elas românicas ou não; e, por fim, a mestiçagem, que acaba por determinar uma estratificação social peculiar, que distinguiria, por exemplo, a literatura francesa produzida no Canadá da produzida nas Antilhas (NITRINI, 2005, p. 70-77).

O fato de a teoria de Rama finalmente considerar as contribuições indígenas e negras na formação da literatura latino-americana — apesar da imprecisão do termo — é fator determinante para um ajuste em nossas lentes de aumento. Não poderia ser diferente se analisamos obras como as de Diegues e Cucurto, que operam no plano da fusão de culturas, com aspectos da herança europeia lado a lado da cosmogonia guarani, do periférico confrontando o metropolitano, do local ou o pan-americano suplantando o nacional, por exemplo. Mas um terceiro aspecto na proposta de Candido deve ser considerado: a ideia da continuidade literária. Para o crítico, no momento em que o trabalho de escritores de determinado período se integra em tal sistema, dá-se outro elemento crucial:

a formação da continuidade literária, — espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, é o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há Literatura, como fenômeno de tradição. (CANDIDO, 2000, p. 24).

Parece transparecer do conceito de tradição literária de Candido a percepção de continuidade histórica: o que se transmite de uma geração a outra supostamente se incorpora a determinada tradição literária que, numa perspectiva dinâmica, está sempre em evolução, como queriam os formalistas russos. Ocorre que a História não é linear e a ideia de progresso é anacrônica: antes concebida como um discurso dado, a História é construída através do tempo, da revisão, e sua prática implica na composição de um presente como figuração ambivalente do passado e do futuro (CERTEAU, 2007, p. 91). Mais que isso: é caracterizada por uma série de descontinuidades abruptas, e, se falando da história da literatura, parece marcar-se por uma sucessão de rupturas em que cada presente literário é visto como uma quebra dos cânones dominantes da geração imediatamente anterior (JAMESON *apud* GUILLÉN, 1993, p. 144).

A ideia de tradição e de transmissão a que se refere Candido tampouco nega o fenômeno da longa duração, através do qual a percepção do tempo é múltipla, não mais a seccionada em acontecimentos — o tempo breve —, cronológica e sequencialmente organizados, mas a que se desdobra em movimentos cíclicos que restauram mentalidades há muito submersas e as fazem emergir para dar luz a novas estéticas, estruturas e arranjos sociais (BRAUDEL, 1990). Está claro que essa “transmissão de tocha” a que se refere Candido não se dá necessariamente entre contemporâneos ou em gerações que tenham mantido algum contato direto. “O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra”, diria Paz (1984, p. 20), e uma influência transmitida de um autor a outro, ou melhor, de uma *tradição* a outra, fará com que cada obra seja semente ou bomba relógio prestes a germinar ou explodir, se as circunstâncias para que esse “velho-novo” se apresente forem oportunas.

Talvez por isso, adentrada a segunda década do século XXI, ainda seja possível perceber no *El astronauta paraguayo* e em *Cosa de negros* as ressonâncias barrocas do exagero e do grotesco, uma irônica pulsão unificadora que, como numa jornada do herói às avessas, concede às narrativas um tom épico-farsesco. Ao mesmo tempo, as obras de Diegues e Cucurto são tão devedoras de *Mar Paraguayo* como de *La vida es sueño*, a despeito dos séculos que separam Wilson Bueno (1992) de Pedro Calderón de la Barca (1635/1970):

Si soñé aquella grandeza / en que me vi, ¿cómo agora / esta mujer me refiere
/ unas señas tan notorias? / Luego fue verdad, no sueño; / y si fue verdad —
que es otra / confusión y no menor — , / ¿cómo mi vida le nombra / sueño?
Pues, ¿tan parecidas / a los sueños son las glorias, / que las verdaderas son /
tenidas por mentirosas, / y las fingidas por ciertas? (CALDERÓN DE LA
BARCA, 1635/1970, p. 98)

Yo, a cada vez, sonaba más y más con Braga, esta Sônia de mi vida marafa, aquellos profundos negros ver-se, ver. Ah, aqui en el balneario de Guaratuba, ninguno que hable, nadie, ninguém, mi idioma que no sea el demorado silencio de las siestas calcinadas por el estio, con cigarras agônicas de cantar e pajaritos 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. (BUENO, 1992, p. 17-18)

Y flanando flotando fálico flamejante por la belleza de/ las selvas de la Tatú Ro'ô de la Vida uma iluzión sem / iluziones entre Burakos Negros y Estrellas Kalientes / el astronautita siente un olor a flor de xokolate/ endemoniada, um olor a néctar di catchorra, olor a jambo/ girl de los asfaltos selvagens. (DIEGUES, 2012, p. 4).

Baile y sueño. Dormir y bailar. Sueño, vaya a saber con quién, con quiénes. Sueño pesado, transpirador. Tonteras, Martu y Baltazar bailando com Cilicia, Silvia, Rocío. Son tres en uno. Una gran parte de algo; bailan, carcajean, forman una família. Hay felicidad, felicidad en sueños... (CUCURTO, 2006, p. 32)

Personagens caminham — “flutuan” — por um mundo pastoso, com mulheres inalcançáveis, tácteis ao desejo, mas que são atravessadas pelas experiências que os próprios narradores desconfiam não ser reais, e nessa vacilação, põem em dúvida o estatuto da realidade, mas tampouco se entregam totalmente ao sonho. Por isso, mais que a oposição entre o sonho e a realidade, aqui predomina o estado de vigília, de sonambulismo.

No plano dos significantes, note-se o trabalho com a forma, que reforça o conteúdo do onírico. Nos trechos acima, as aliterações criam uma atmosfera que reforça o sonho, sejam elas nasais (“sonaba **más y más con Braga**, esta **Sônia de mi vida marafa**”; el astronautita siente **un** olor a flor de xokolate/ **endemoniada**, **um** olor a **néctar di catchorra** [...]; ou “**Tonteras, Martu y Baltazar bailando con Cilicia, Silvia, Rocío. Son tres en uno**”; ou ainda “**confusión y no menor** —, / ¿**cómo mi vida le nombra / sueño?** “) ou fricativas (“**forman una família. Hay felicidad, felicidad en sueños...**; **flanando flotando fálico flamejante** [...]; ou “**Si soñé aquella grandeza** [...]¿tan parecidas / a los sueños son las glorias”; além de “que no sea el demorado silencio de las siestas calcinadas por el estio”).

Se o trabalho com a linguagem aproxima as obras e o tema do sonho parece também estabelecer conexões, não se pode, por exemplo, analisá-las de forma anacrônica, posto que a perspectiva do sonho em Pedro Calderón de la Barca é a da vida como uma miragem, do destino como ineludível, i.e., a vigília como um estado que permite alguma reação, mas entorpece o sonhador/vivente. Segismundo é encarcerado pelo rei, seu pai, que teme sua ruína por conta de um sonho que previa que o nascimento do filho o levaria a perder o trono; após duvidar da própria premonição, o pai liberta o príncipe e o traz à sua presença sob o efeito de

um narcótico que obnubila seus sentidos; o príncipe, ao ter contato pela primeira vez com o mundo exterior, reage de forma feroz e volta a ser encarcerado; o criado Clotaldo tenta convencer Segismundo que tudo fora sonho, mas a população, ao saber da existência do príncipe e sua condição, acaba por liberar Segismundo, que nem por isso se vinga do pai, a quem perdoa. Persiste a angústia de duvidar se o que se vive é realidade ou sonho: sendo sonho, de que serve viver, se a experiência mesma é farsa? Se é realidade, como suportar e perdoar tamanha crueldade pelo encarceramento?

O conflito da oposição sonho/realidade do homem barroco persegue o homem contemporâneo latino-americano nas obras em análise, mas se transforma: o sonho não é o lugar da angústia, mas da fuga, em que “há felicidade”, em que é possível sublimar uma realidade que não é de glórias, mas de fracasso. O sonho é, pois, um escape mas também o terreno onde se realiza a glória; ao mesmo tempo, a própria fronteira que delimita o real se esfacela, o que pode tornar-se pesadelo: as mulheres reais de Cucurto transformam-se em uma trindade que se relaciona com o rival da pista de dança; o sonho pode também despertar os sentidos: da vigília, o astronauta é acordado, atiçado pelo cheiro dos fluidos sexuais da parceira; os sons da natureza são a única língua conhecida que chega aos ouvidos do narrador de *Mar Paraguai*, e o silêncio que, ao invés de anunciar a morte, chama para a vida, que transcorre lentamente ao ritmo de uma sesta ao sol de um balneário.

Concordarei então com Dessau (1978 *apud* NITRINI, 2015, p. 82) ao afirmar que não é possível estudar a literatura latino-americana “sem a aplicação substancial de métodos comparatistas”. Para ele, pesam tanto o desenvolvimento histórico peculiar do continente como a relação com a história e a literatura universais, e o conhecimento das tradições dos povos latino-americanos, não apenas de aspectos sociais e históricos, mas também a própria essência cultural do continente, considerados seus costumes, religiosidade etc.

Dessa forma, aproximar-se de um objeto de análise como as obras de Diegues e Cucurto é duplamente produtivo: ganham a Historiografia Literária e a Literatura Comparada, uma vez que:

A problematização das visões lineares e teleológicas da História faz-se presente nas discussões sobre periodização e historiografia literárias, para se pensar a tradição literária não como o mero acúmulo da produção de textos ao longo da história, mas como um processo constante de reescritura do passado a partir de problemas do presente, estabelecendo, nos estudos comparatistas, uma verdadeira dialética entre passado e presente. (ALÓS, 2012, p. 11).

Alós reconhece que, a despeito do que se pudesse considerar uma fragilidade à institucionalização da Literatura Comparada como área autônoma dos estudos literários, uma abertura para outras abordagens, valendo-se de instrumentais da teoria, da historiografia e da crítica literária, contribui para uma reformulação dos cânones, para além da perspectiva metropolitana. Se falo de subalternidades, não posso ignorar que a própria história literária ainda tem dificuldades de encontrar uma metodologia unificadora e esse talvez seja um dos motivos porque predomina a sensação de que tendências sociologizantes ou antropologizantes se sobrepõem a fatos estéticos, e que “fenômenos literários são vistos e interpretados como epifenômenos dos fatos políticos, sociais ou econômicos” (COUTINHO, 2005, p. 19).

A mesma lição servirá, pois, no caminho reverso, para a Historiografia da Literatura, já que o modelo de Candido pode nos levar a negligenciar as influências externas de outros sistemas literários, fenômeno que fica evidente se utilizamos esse modelo para analisar obras cuja gênese é a implosão das fronteiras ou, talvez, a assunção desse lugar de elocução como um mirante privilegiado para alcançar uma maior compreensão da literatura latino-americana, como creio acontecer com as obras de Diegues e Cucurto. Conquanto pese ainda sobre certa vertente da Literatura Comparada, notadamente nos ramos relativos à dita “escola francesa”, termo hoje anacrônico, a ideia mais ou menos cristalizada de que estejam comparando *literaturas nacionais* na busca de fontes e influências, na identificação das fortunas das obras ou os pontos de contato entre obras, como suas traduções e forma de circulação em sistemas exteriores (CARVALHAL, 2006, p. 18-20), há um campo fértil para quebrar algumas utopias, para uma “descolonização do imaginário”, por meio da busca de uma nova centralidade no que corresponde ao que entendemos por valor estético, identidade e o próprio conceito de literatura (ALÓS, 2012, p. 12). Isso significa dizer que não se trata de “praticar o relativismo estético” pregando um “absolutismo ético” (SOUZA, 2011, p. 36), mas que seus parâmetros para apreciação estética podem ser apenas *uma* entre várias possibilidades de aproximação e análise de uma obra literária.

Encaminhamo-nos, então, para uma proposta que deverá levar em conta igualmente aspectos diacrônicos e sincrônicos, o que não é nenhuma novidade. Não creio ser o caso de demonizar os estudos diacrônicos, como uma leitura apressada da proposta do critério estético-criativo da poética sincrônica de Haroldo de Campos pudesse sugerir, uma vez que afirma que o trabalho do historiador literário ignora hierarquizações estéticas das obras (CAMPOS 1969, p. 205). Se é possível concordar com Campos quando afirma que o estudo diacrônico muitas vezes faz com que eventos de cunho sociológico ou documental adquiram

mais importância que aspectos estéticos (CAMPOS, 1969, p. 206), por outro lado, o método estético-evolutivo, como o próprio nome revela, ainda se baseia em uma noção antiquada de história.

Este trabalho se baseia na análise comparativa não somente de duas obras. Ora, o caráter de permanência e variabilidade no tempo é essencial para que se possa tomar um objeto consistente do ponto de vista historiográfico. Mas as *formas* são “esses elementos que transcendem as obras e constituem o jogo literário” (GENETTE, 1989, p. 18), o que não significa que um estudo das formas deverá ignorar a inserção das obras na sociedade, como se fossem um corpo isolado dos demais. O que transforma uma obra em um “fato literário”, como nos diz Tynianov (1976, p. 109), de um estado anterior de documento marginal, é justamente uma dinâmica nova que se estabelece com um diferente sistema histórico.

Mas uma *historiografia das formas*, por assim dizer, que desse conta do fenômeno da longa duração, ainda é uma utopia, considerando que a teoria literária ainda engatinha na definição de seus objetos. Mais que isso, paira ainda em alguns meios a dificuldade — ou preconceito — de articular uma análise ao mesmo tempo diacrônica e sincrônica — história e teoria como procedimentos simultaneamente incompatíveis —, algo que Genette tenta resolver com sua tese de que “em determinado ponto da análise formal se impõe a *passagem à diacronia* e que a refutação de dita diacronia ou sua interpretação em termos não históricos, prejudica a própria teoria” (GENETTE, 1989, p. 20, grifo do autor).

Na verdade, a oposição entre o método histórico, de caráter positivista, e a crítica há muito está superada, uma vez que a adoção exclusivista de qualquer uma das abordagens expõe o crítico ou o historiador ao risco de ignorar aspectos que compõem o fato literário, que, por sua natureza estética, é também histórico (COUTINHO, 2005, p. 14). Forma e tema são inseparáveis, e apartar as duas análises só faz sentido por necessidades puramente metodológicas, uma vez que gêneros são modelos convencionais e, para examiná-los, não se pode negligenciar elementos temáticos que os permeiam (GUILLÉN, 1993, p. 141): a natureza, aspectos perenes da conduta humana, personagens mitológicos, tipos sociais característicos, motivos recorrentes do folclore, entre outros. Uma abordagem tematológica ajudaria, dessa forma, a lidar com a superabundância da vida real, traçando uma linha entre a experiência e a poesia (GUILLÉN, 1993, p. 192), nunca perdendo de vista que tema e forma são duas margens de um mesmo rio.

A vitalidade dos grandes temas reside na capacidade que eles têm de se reestruturar e renovar-se em múltiplas configurações novas (GUILLÉN, 1993, p. 213). Por exemplo, o tema

do enamoramento é o primeiro fio condutor na jornada do astronauta paraguaio e dos personagens Eugenio e Washington Cucurto, os heróis. O amor, como um tema de longa duração, parece ser explorado em sua dimensão diacrônica, na medida em que, nas obras de Diegues e Cucurto, convivem diferentes concepções, operando em diversos planos, muitas vezes contraditórios, nos quais dialogam o amor metafísico pela vida, o amor idealizado romântico pela “*yiyi* endemoniada” ou pelas *tickis*⁶ e o amor carnal, numa abordagem barroca escatológica e grotesca.

Aprofundando essa discussão, talvez o herói clássico não tenha desaparecido totalmente; aquele, cuja dimensão equivale à do mundo em que se insere, totalizador do ideal de um povo, de uma nação, inspira apenas os da, digamos, subliteratura e, definitivamente, os do cinema. De Verne a Bradbury, passando por Huxley ou Orwell, dos romances de aventura às distopias das sociedades totalitárias que se tornaram *best-sellers* nas duas últimas décadas, as estruturas narrativas reproduzem a jornada do herói, emulando *ad aeternum* o modelo popularizado a partir de Campbell (1997), com *O herói de mil faces*.

Haveria certo conforto nesse eterno retorno às narrativas míticas, em que o herói abandona o mundo comum para aventurar-se e transformar-se por meio de seu encontro com o inimigo — que pode ser o próprio herói — ou as adversidades, para só depois retornar com o elixir, com o prêmio. Mas nem por isso podemos dizer que há uma universalização da cultura do herói. Podemos falar, talvez, de culturas *heróforas* em que o termo não é assimilado confortavelmente, como os australianos, que mantêm certa desconfiança das virtudes elencadas para o herói clássico, utilizadas por gerações para seduzir os jovens australianos para que lutassem pela Grã-Bretanha; ao mesmo tempo, na Alemanha pós-Hitler o termo passa ainda por um processo de reavaliação, devido ao uso que os nazistas fizeram desses símbolos para manipular as massas, como se houvesse alguma vergonha inconfessada que repelisse a ascensão de heróis nacionais (VOGLER, 2015, p. 23-24).

Por outro lado, a América Latina parece nutrir uma tradição “herófila”, que se manifesta na mitificação de heróis, tanto no campo da realidade política, como parecem sinalizar o “peronismo”, o “chavismo” ou o “lulismo”, como pela prevalência de personagens

⁶ Santana (2015, p. 120) esclarece que “As *tickis*, de acordo com a descrição de Cucurto, muito se assemelham às ‘novinhas’ que surgem na linguagem do brega pernambucano. São meninas, ainda muito jovens, que vestem-se de maneira sensual e frequentam os bailes de cumbia, sempre sorridentes.” O *post scriptum* de Cucurto a “Noches vacías” (p. 62), ainda que revestido de alguma ternura, também nos permite essa associação do termo *ticki* a jovens de classes sociais menos abastadas, de pouca escolaridade e ingênuas. Apesar disso, afirma que elas “son el único motivo por el cual este mundo no se va al carajo”. Em *El astronauta paraguayo* as “*yiyis*” parecem desempenhar um papel similar, como veremos no decorrer do trabalho.

da ficção com características heroicas. No entanto, ao contrário da “herofilia” da realidade, na ficção predominam os *heróis falhados*, personagens tortos que permanecem vivos enquanto derrotados, macunaímas, quaresmas, buendías, fierros. Como veremos em detalhe no item 3.3., esse epíteto do herói falhado é o que predomina em *El astronauta Paraguayo* e *Cosa de negros*, mas que não deixa de ser apenas uma face do fragmentário herói moderno, que tem suas origens no Romantismo, aquele que se revela por sua dissonância com o mundo em que habita, sua incompletude e inadequação, seu desejo de abismo, sua, enfim, patética missão definitiva de fracassar.

Com efeito, os anti-heróis de Diegues e Cucurto não diferem tanto do herói burguês da modernidade que se assenta por meio do romance. Para Bakhtin (1993, p. 397-428), o romance se distingue da epopeia por colocar autor, leitor e mundo representado num mesmo campo axiológico e temporal, enquanto que a outra, proto-gênese do romance na teoria bakhtiniana, refere-se ao mundo absoluto, fechado e distante do leitor/ouvinte. De fato, a trajetória do herói dieguiano representado pelo astronauta paraguaio, imperfeito e derrotado em uma viagem que termina em um orgasmo matinal, mais se assemelha à de um satélite artificial à deriva pelo continente latino-americano. Igualmente, os heróis de *Cosa de Negros* se inserem num presente imediato ou num futuro próximo, em uma Buenos Aires periférica e onírica, microcosmo da cumbia e do devaneio, e compartilham sua inclinação ao fracasso. Mas, repetimos, isso não é necessariamente uma característica distintiva da obra dos autores com respeito ao paradigma ocidental.

É preciso, agora, voltar-me à forma e, nesse sentido, a estrutura das duas narrativas que analiso diz muito sobre a perspectiva a partir da qual esses heróis fracassados são apresentados. *El astronauta paraguayo* é frequentemente classificado como uma obra de poesia, estruturada como um poema narrativo longo em vinte cantos. No entanto, como afirmei anteriormente, o autor a classifica como uma “noubelle em bersos”. Se o crítico deve sempre desconfiar das afirmações dos autores sobre suas próprias obras, não parece esse o caso. É uma diferença sutil, mas que não é inocente: a inversão do núcleo do sintagma de “poema” para “noubelle” — correlato do gênero novela em portunhol selvagem — dá ao caráter épico-farsesco a mesma importância que aos aspectos líricos. Talvez o uso do adjetivo “narrativo” pudesse ter o mesmo efeito, mas, ao reforçar uma classificação pouco usual, insiste-se que há uma jornada do herói escondida entre as camadas de lirismo verborrágico.

Defendo neste trabalho o uso do termo “noubelle em bersos”, em primeiro lugar, porque a hibridização de gêneros não é novidade pelo menos desde o Romantismo. Em

segundo, caráter narrativo de *El astronauta paraguayo* é inegável, muito embora o fio de enredo escape no meio da verborragia do narrador — o que tampouco é uma exclusividade de Diegues. Em terceiro, como afirma Catonio (2015, p. 138), é uma obra cujo “caráter épico-narrativo e a relação híbrida entre a poesia e a narrativa” acabam ressaltando-se com respeito ao lírico “em seus aspectos heroicos, aventurecos e maravilhosos, próprios das novelas de cavalaria”. Isso se evidencia formalmente nas descrições que introduzem cada um dos cantos e que recordam as usadas neste gênero ou, mais precisamente, na novela picaresca e no próprio *Quixote*, em que se resumem os eventos que terão lugar naqueles capítulos. Naturalmente, Diegues se vale da dimensão crítica e satírica dessa tradição ibérica para urdir a jornada de seu “herói astronauta *paraguayensis*”.

O gênero novela tende ao episódico e lhe falta a pretensão da síntese da jornada do herói que se legou ao romance, mesmo que, por exemplo, no *Lazarillo de Tormes* (1554), obra seminal da novela picaresca em meio ao Século de Ouro espanhol, seja clara certa evolução da personagem, ainda que vislumbremos apenas alguns eventos de sua vida. Talvez por isso Bakhtin assente o marco do romance moderno no barroco *Quixote*, dado o caráter de completude de uma vida que se depreende da leitura. No entanto, sem fugir totalmente de nosso tema, as concepções de mundo que permitiriam a pretensa autonomia burguesa e que engendrariam o herói moderno só seriam possíveis séculos depois.

A jornada do astronauta paraguaio é aparentemente fortuita e não totalizadora de sua existência: seu trajeto pelo continente, flutuando alucinado enquanto sonha com os encantos da “*yiyi xocolate*”, não representa mais que uma alegoria à sucessão de aventuras sexuais que tem o protagonista em suas viagens até o retorno aos braços — e pernas — de seu objeto de desejo. Entretanto, como no *Lazarillo*, percebe-se alguma evolução da personagem e o retorno à *yiyi* poderia ser a “volta com o elixir” de Campbell.

Algo semelhante acontece nas duas narrativas de *Cosa de negros*. Embora se apresentem claramente na forma de prosa em um mesmo livro, não podemos afirmar que ambas compõem duas partes de um romance, como classifica Santana (2015, p. 124). São, na verdade, duas novelas autônomas, mas com uma clara ligação: o universo periférico da cumbia. A nosso ver, a construção do universo exagerado e carnalizado em “*Noches vacías*” e “*Cosa de negros*” atende mais a um projeto de obra de Cucurto que a uma tentativa de unidade do livro. Ao mesmo tempo, no enredo de ambas prevalece o caráter episódico à ideia de totalidade da jornada, mesmo que o final épico da segunda novela possa sinalizar o contrário. Eugenio e Washington Cucurto, como já dissemos, são arremessados em um

mundo que lhes foge do controle — como o herói inadequado do romance moderno —, mas, ao invés da síntese, predomina a interrupção da narrativa: o mundo segue adiante, como a camionete de verduras que se vai com a amada de Eugenio e o deixa na sarjeta no fim de “Noches vacías”:

No puedo, no puedo, no puedo... No llego. A los veinte metros me caigo sobre el frío asfalto de la Cortada de la Infanta. Las baldosas me empujan de encima de ellas. Los troncos de los árboles se me espantan. Los ángeles desaparecen, todos desaparecen. Se apagan las luces de Falabella. La cumbia se calla. (...) (CUCURTO, 2006, p. 60)

Se bem que o romance contemporâneo possui também esse caráter de incompletude, a opção pela novela tem um sentido: os autores fogem da *forma* do romance — se se pode falar dela —, mas recuperam o *tema* do herói sob uma visão moderna; negam a ideia de totalidade de uma narrativa mais extensa, mas não abdicam da inserção de seus personagens na tradição dos heróis falhados. No caso de Diegues, na maioria das vezes adota o verso para cadenciar o ritmo frenético de sua narrativa; Cucurto, ainda que não faça uso da convenção, mantém a mesma dicção neobarroca, une o coloquialismo e a linguagem marginal da periferia, o que já se percebia em sua primeira poesia.

A partir de uma análise dinâmica entre *tema* e *forma*, sincronia e diacronia, tento abordar esses corpos estranhos. Todos os instrumentos esterilizados que apresentei neste capítulo pretendo usar para dissecá-los. No entanto, apesar de todo o esforço, ainda parecem ineficazes, assim como as demais ferramentas dessa sala de cirurgia em que o crítico queria, simultaneamente, fazer avançar o tempo e paralisá-lo para observar com mais detalhe corpos que ainda pulsam — e não se pode subestimar o perigo de abrir não uma “obra-cadáver”, mas uma obra-viva, em movimento. Neste trabalho me aproximo a dois livros que são apenas o relance de projetos literários que continuam a seguir seus caminhos, que podem tornar a presente análise anacrônica. Reconheço a presença sólida do fracasso, mas aceito o risco.

Encerro este capítulo com uma nota de esperança deixada pelos antepassados. Há estudos do século XIX que confirmam a realização de trepanações — retirada de uma porção do crânio — entre os povos incaicos que viveram na região de Cuzco entre 1400 e 1500 a.C. (CASTRO; LANDEIRA-FERNANDEZ, 2010). Intervenções cirúrgicas realizadas por povos ameríndios no período colonial são confirmadas, como a flebotomia — incisões em veias ou em segmentos nervosos com objetivo de realizar sangrias —, feitas normalmente com objetos pontiagudos ou cortantes encontrados na natureza, como dentes de animais ou folhas (MIRANDA, 2004, p. 75). À sua maneira, os índios também tentavam fazer parar o tempo e a morte. Não seria essa a missão do historiador ou do crítico comparatista?

Eis que talvez estejamos fazendo as primeiras incisões para o que seria um “comparatismo selvagem”: instrumental rústico, osso ao invés do aço, que permitiria, por meio do estudo diacrônico aliado à análise sincrônica dos temas e das formas, reconhecer, valendo-se das contribuições dos historiadores da literatura, dos críticos e dos comparatistas, as particularidades dessa produção literária latino-americana que circula de forma alternativa pelo continente. Esse instrumental, agora acredito, nos ajudará a compreender, nas obras de Cucurto e Diegues, as marcas e estratégias da “poética da performance”.

3 UMA PRIMEIRA INCISÃO

A compreensão plena de uma poética deve inculcar a análise de seu meio de produção (MINER, 1996, p. 35), daí a necessidade de contextualizar o movimento editorial *cartonero*, do qual fazem parte ambos os autores cujas obras analisaremos. É inegável a relação que ambos os autores têm com este movimento surgido na Argentina no início dos anos 2000; além disso, uma poética se desenvolve a partir de conceitos sobre o fazer literário e, na contemporaneidade, esse fazer está intimamente ligado aos meios de circulação. Seria, então, temerário negligenciar uma breve apresentação sobre as principais características desse movimento editorial.

Caberia, no entanto, um esclarecimento: não se tratará, neste estudo, de discorrer sobre um conceito a meu ver inexistente: o de *literatura cartonera*. Isso porque não parece existir características para além do meio de circulação deste tipo de textos, i.e., dos livros artesanais feitos normalmente com capas de papelão reutilizado, pintadas à mão e eventualmente costuradas, que deem unidade a essa produção, tão diversa como a proposta emancipatória que o movimento engendra. O próprio Washington Cucurto publica tanto por sua editora, a Eloísa Cartonera, como por editoras convencionais, como se disse, o mesmo acontecendo com Douglas Diegues. São diferentes suas produções em função do meio de circulação? Há marcas estéticas — formais ou temáticas — únicas que caracterizem os textos publicados em livros *cartoneros*? Pode-se considerar o movimento *cartonero* como um movimento literário? O cotejamento de algumas obras publicadas por editoras cartoneras nos últimos anos, como *Atlântico*, de Ronaldo Correia de Brito, *Mil gotas*, de César Aira, *O monstro e o minotauro*, de Paulo Scott, *El pianista*, de Ricardo Piglia, *b de bruxa — bonnus bonificarumm*, de Micheline Verunschik, *Os olhos dos pobres*, de Julián Fuks, entre outros, já nos daria uma resposta negativa às perguntas anteriores, dada a disparidade de dicções dos autores. O uso do termo “literatura *cartonera*” se justificaria, ainda que precariamente, se se quisesse insistir na incoerência por um bem maior ou por motivos extraliterários, apenas como uma estratégia de visibilidade da produção feita no âmbito dessas editoras, com linhas editoriais que, muitas vezes, sequer incluem a ficção ou a poesia.

Se as obras em questão não se articulam com o movimento *cartonero* ou, pelo menos, não dependem dele para materializar-se como tais, e se a própria ideia de um movimento *cartonero* como catalizador de uma estética literária é inviável, por que é necessário um preâmbulo sobre esse movimento para tratar da poética da performance? Porque talvez a característica mais importante do movimento *cartonero* não resida necessariamente nos

princípios de sustentabilidade, ecologia, comércio justo ou economia solidária. O que envolve o movimento *cartonero* de uma mística, que parece estimular seu crescimento em todo o planeta, e ser a fonte da vitalidade do movimento é seu caráter performático. Seja em zonas onde o mercado editorial está mais desenvolvido, e o livro artesanal se torna fetiche, seja naquelas regiões em que a tecnologia dos livros *cartoneros* parece ser uma alternativa real de publicação, dada a precariedade dos parques gráficos ou da cadeia do livro. Isso porque os livros *cartoneros* são feitos muitas vezes em frente aos futuros leitores, são vendidos na rua, em tabuleiros, em feiras independentes; rompem o quadrilátero higienista das livrarias de tijolo, implodem o mistério por trás do artefato milenar e, talvez por isso, aproximem ainda mais o leitor da obra e do autor.

A reflexão que faço sobre esse meio alternativo de publicação é, pois, necessária à compreensão estética dos objetos de análise. Os reflexos da internacionalização do mercado editorial, com a aquisição das grandes editoras por multinacionais como a Penguin/Randon House são ainda uma incógnita. Não seria utópico ou totalmente inadequado pensar que parte dessa produção parece vítima de uma pasteurização que talvez encontre justificativa no afã de alguns autores, mesmo os de qualidade, de alçar voos internacionais através da tradução de suas obras. Nesse limbo multinacional-editorial, reforçar marcas identitárias parece mais uma estratégia de endomarketing que uma pulsão legítima na construção de uma voz original. O exotismo ou a construção de imagens tipicamente *brasileiras* não raras vezes soarão falsas ao leitor nativo: o trabalho de um autor de um mundo com um mercado editorial cada vez mais globalizado favoreceria o nascimento de obras artificialmente exóticas, enquanto pautadas por rigores editoriais padronizados?

Indo num caminho oposto, o movimento *cartonero*, apesar de se desenvolver num contexto igualmente internacionalizado, porquanto tem como uma das premissas o trabalho colaborativo em rede que soma pelo menos duas centenas de coletivos espalhados por todo o mundo, por não raras vezes compartilhar seus catálogos e realizar tradução de obras de jovens escritores ou de nomes consagrados, parece ser menos permeável aos processos de pasteurização supracitados, em que aspectos econômico-editoriais interferem nas decisões estéticas. Isso sim, de forma tangencial, poderia ser considerado como uma marca que talvez pudesse estar impressa no DNA de uma possível “poética da performance”, e que extrapolaria o movimento.

3.1 MOVIMENTO *CARTONERO*: BREVE HISTÓRICO

A imagem exata que veio à cabeça do ex-presidente argentino Fernando de La Rúa no momento em que olhou para baixo enquanto sobrevoava de helicóptero a Casa Rosada para evitar a multidão furiosa na Plaza de Mayo no dia 20 de dezembro de 2001 é uma incógnita. É igualmente impossível precisar se algum dos 38 mortos nos protestos naquelas duas semanas conhecia a dupla de editores formada pelo pintor Javier Barilaro e pelo escritor Washington Cucurto. Mais difícil ainda saber a reação imediata da dupla quando, cerca de duas semanas antes, no dia 3 de dezembro, o futuro-ex-presidente-voador Fernando de La Rúa, congelou os depósitos as contas correntes e poupanças dos argentinos, e estabeleceu limites para a retiradas de fundos. É possível, mas pouco relevante, saber quem cunhou o termo *corralito*, como passou a ser conhecido o limite de saques. Também tem pouca importância saber se Cucurto e Barilaro participaram naquela época de protestos, assembleias comunitárias ou clubes de trocas — já que faltava a moeda corrente. O certo é que, depois de dois anos de crise, a deterioração da economia levou ao desemprego centenas de milhares de pessoas, que foram às ruas para pôr comidas nas panelas — que estavam vazias, diferentemente das que animaram os recentes protestos no Brasil. Nas ruas, esses desempregados passaram a coletar lixo reciclável para vender, uma tentativa desesperada de sobrevivência. Entre o lixo, além de latas de metal ou garrafas de vidro, havia papelão. Um desses pedaços de papelão foi parar debaixo da axila esquerda de um desempregado anônimo, que se encontrou em uma noite de abril de 2003 numa rua do bairro de Palermo com Cucurto, Barilaro e o poeta mexicano Hernán Bravo Valera, com quem, fazia pouco, haviam dividido um sanduíche de metro na esquina de Honduras com Bulnes. O recém-catador assegurou ao trio que havia dois dias não comia, mas recusou-se a receber esmola dos artistas. Ao invés disso, pediu que lhe comprassem o quadrado de papelão que levava debaixo do braço. Seriam duas ou três quadras o espaço que os amigos caminharam em silêncio antes que Cucurto pedisse a Valera de volta o pedaço de papelão. Talvez alguém tenha perguntado em algum momento a Cucurto o que ele pensou naquele momento quando sorriu aos companheiros mostrando o quadrado de papelão, quando Barilaro perguntou o que ele pensava fazer com o aquilo ou quando Varela duvidou, rindo, que ele estivesse pensando em fazer livros. É possível imaginar, mas não precisar, a surpresa de Barilaro quando quatro meses depois, em agosto de 2003, com seu amigo Cucurto, vendeu na rua para um grupo de pessoas, de uma só vez, toda uma tiragem de livros feitos com capas de papelão pintadas à mão. A verdade é que Barilaro nunca acreditou que isso funcionaria, mas não havia outra alternativa naquele momento para seguir a

brincadeira de ser editores a não ser ouvir o teimoso Cucurto. Uma pesquisa mais profunda talvez pudesse revelar quanto aumentou, entre 2001 e 2003, o preço do papel cartão 250g, usado para confeccionar as capas dos livros da Eloísa Latino-americana, editora independente da dupla Barilaro/Cucurto, especializada em poesia latino-americana. Mas não nos daremos ao trabalho. Isso apesar de esse último dado econômico, aparentemente insignificante como as demais insignificâncias desse parágrafo — desde a última visão aérea de La Rúa da Casa Rosada até o preço proibitivo do papel para fazer capas de livros — ter sido o fator que talvez tenha determinado uma mudança radical na forma de circulação de parte da literatura produzida na América Latina e em outras partes do mundo, e criaria um novo modelo de indústria cultural do livro na década seguinte. Assim termina a breve história de Eloísa Latinoamericana e a ilusão de Barilaro de que livros com capas de papelão coletado na rua nunca seriam comprados pelos leitores. Assim nasce a Eloísa Cartonera¹.

A poeta, artista plástica e galerista Fernanda Laguna transformaria a dupla em trio e daí surgiria a proposta de instalar um ateliê no bairro da Boca, fechando o anterior em Almagro. O grupo começou a comprar papelão dos catadores a um preço acima do praticado para produzir as capas dos livros. Os miolos eram fotocopiados e colados manualmente nas capas pintadas à mão. Vendiam os livros na rua, juntamente com uma banca de verduras. Literatura e comida em um mesmo tabuleiro. Pouco a pouco, alguns catadores começaram a se envolver no processo feitura dos livros, como Miriam “La Osa” Sánchez, que se mantém no coletivo até hoje. O negócio prosperava.

Naquele mesmo 2003, teria início no Brasil o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2007), que se tornaria o primeiro ex-operário a chegar ao mais alto cargo da república brasileira, num cenário que mesclava desconfiança do empresariado e do mercado financeiro e esperança por boa parte da população. Muito da desconfiança, aliás, teria sido neutralizada no ano anterior, quando em 22 de junho o futuro presidente leria a “Carta ao povo brasileiro”, com acenos ao mercado e às elites econômicas. Nesse contexto, que coincide com o começo do primeiro mandato do presidente Lula, o poeta Douglas Diegues publicaria, de forma independente, *Dá Gusto Andar Desnudo por Estas Selvas*, obra que reúne o que o autor denominou “sonetos salvajes”, escritos em uma interlíngua composta por elementos do português, do espanhol e do guarani.

¹ O relato anterior e parte do que se segue neste tópico baseia-se livremente em Bravo Varela (2009), Bilbija (2010) e Cué (2016), além de inúmeros relatos orais de diversos *cartoneros*, incluindo dos próprios Washington Cucurto e Douglas Diegues.

Na Argentina, Eloísa Cartonera publica *Pendejo*, de Gabriela Bejerman, livro seminal da editora em sua nova fase. Se inicialmente o selo era uma estratégia de autopublicação do grupo, passou a incorporar outros jovens autores em seu catálogo, como Fabián Casas, Damián Ríos, Monserrat Álvarez, Dani Umpi, Sergio Parra e Dalia Rosseti. Pouco a pouco, foram publicando a obra de autores consagrados como o peruano Martín Adán (1908 — 1985) e o argentino Copi (1939 — 1987) ou os nomes contemporâneos mais renomados da América Latina, como Arturo Carrera, Óscar Hahn, Leónidas Lamborghini, Tomás Eloy Martínez, José Emilio Pacheco, Raúl Zurita, Hugo Vizcarra (1958 — 2006), Gonzalo Millán (1947 — 2006), Pedro Lemebel (1952 — 2015) e Alan Pauls; autores marginais como Andrés Caicedo, os argentinos Arnaldo Calveyra e Ricardo Zelarayán, o peruano Luis Hernández e o mexicano Mario Santiago Papasquiaro. Não só de autores hispânicos se comporá o catálogo da Eloísa Cartonera, e nomes da envergadura dos brasileiros Haroldo de Campos (1929 — 2003), Glauco Mattoso, Jorge Mautner, Waly Salomão (1943 — 2003) e Roberto Piva (1937 — 2010) compõem o panteão *cartonero* da Eloísa, como mais adiante o próprio Douglas Diegues (*Uma flor na solapa da miséria*, 2005). Mas talvez tenha sido a publicação de livros de César Aira e Ricardo Piglia que alavancou o selo e deu a visibilidade necessária para que a proposta transpusesse as fronteiras periféricas da Boca.

Vários outros selos foram criados a partir do Eloísa Cartonera, baseados no espírito do cooperativismo, que nos anos 1990 vivia uma fase obscura e que, especificamente no meio editorial, inexistia. Em um ambiente precário, de economias frágeis, mercado editorial insipiente e baixos índices de leitura, a alternativa *cartonera* proliferou e culminou na fundação de uma segunda geração de selos, entre eles Sarita Cartonera (Peru, 2004), Animita Cartonera (Chile, 2005), Mandrágora Cartonera e Yerba Mala Cartonera (Bolívia, 2007). Em 2006, Javier Barilaro participa da XXVI Bienal de São Paulo e trabalha em um projeto colaborativo entre a Eloísa Cartonera e catadores da cidade. Na ocasião, conhece os artistas plásticos Lúcia Rosa e Peterson Emboava, que viriam a fundar, em 2007, a primeira e mais longeva *cartonera* no Brasil, a Dulcineia Catadora². Javier Barilaro também será responsável, no mesmo ano, por apresentar o movimento a Douglas Diegues, que prontamente funda a Yiyi Jambo em Assunção, Paraguai (BILBIJA, 2009, 2010, *passim*). Embora preserve a

² Em 2008, Eloísa Cartonera se configuraria formalmente como uma cooperativa, um ano depois da experiência de Javier Barilaro na Bienal de São Paulo, quando, em entrevista, revelou chamar-lhe a atenção a organização dos catadores brasileiros e querer levar a proposta à Argentina, onde, afirmava, não havia a consciência de categoria que percebera em São Paulo. A entrevista está disponível no site Fórum Permanente (<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/revNumeroOito/oitointervistacartонера>).

identidade feminina em seu nome — *yiyi* significa garota em guarani —, a Yiyi Jambo é a primeira *cartonera* que dispensa o sobrenome presente nas demais. Mesmo a Dulcinea Catadora apenas “abrasileirou o termo”. Esse fato mínimo, aparentemente prosaico, mas coerente com o caráter anárquico de Douglas Diegues e de seu portunhol selvagem, marca, para nós, a Yiyi Jambo como a última editora dessa segunda geração. Isso porque a próxima *cartonera* de que se tem notícia, La Cartonera, da cidade de Cuernavaca, província de Morelos, México, embora normalmente associada à segunda geração de *cartoneras*, inaugura uma vertente que proporia uma cisão no projeto inicial de Cucurto. Em primeiro lugar, o projeto surge a partir do contato deste coletivo com outro da segunda geração, Sarita Cartonera, e não mais pelo contado direto com a dupla Cucurto/Barilaro (MEZA, 2014). Em segundo lugar, observemos o que diz o próprio coletivo sobre si em seu blog:

La Cartonera es una editorial artesanal, rústica y artística, de publicaciones de tiraje muy corto, casi simbólico, que desea mostrar el trabajo colectivo de editores y artistas, escritores y creadores, que surge con la idea de publicar libros de todo género o subgénero posible, a contracorriente, ya que publicar libros y revistas en estostiempos, sin tener una maquinaria financiera y administrativa poderosas, es o un gesto audaz o un sueño guajiro. Y eso es lo que nos proponemos, realizar un sueño comunitario producto de la imaginación y no de las buenas conciencias, y por lo pronto que siga la osadía (LA CARTONERA, 2008).

Note-se a ausência da figura do catador na equação da proposta editorial mexicana, o que acrescenta um ingrediente que valerá ao coletivo a pecha de elitista, por incentivar um colecionismo que chegaria a ser ironizado, ainda em 2004, por Cucurto (BILBIJA, 2009). Por outro lado, imagino que será a partir de La Cartonera que surge uma das características que garantiu a multiplicação das *cartoneras*: a adaptabilidade aos arranjos produtivos locais. Sem isso, talvez fosse impossível pensar, por exemplo, na França, onde a figura do catador simplesmente não existe. Por isso, parece exagero a afirmação de alguns *cartoneros* mais radicais da segunda geração, como os da Yerba Mala Cartonera, de que o movimento morreu quando surgiu a primeira *cartonera* europeia: a distorção, se se pensa de forma negativa, surge a partir da ruptura do caráter cooperativo e atrelado aos catadores presentes, em certa medida, em todas as primeiras editoras³.

³ Bilbija (2009) esclarece que a Animita Cartonera deixaria também, após várias tentativas, de trabalhar com catadores, voltando-se a atividades com jovens em estado de vulnerabilidade social. O fato, no entanto, parece distinto da deliberada ausência de catadores na proposta inicial de La Cartonera. Com efeito, as dificuldades de se manter um trabalho regular com catadores são enormes. Nossa experiência, por exemplo, é de que a organização em cooperativas, paradoxalmente, dificulta a inserção de projetos de capacitação de catadores ou parcerias com editoras, seja porque o volume de papelão com o qual essas cooperativas trabalha é muito superior à demanda atual das editoras — falamos de toneladas diárias de papelão provenientes de shoppings centers — seja porque há uma

De qualquer forma, antes e depois da crise mundial de 2008, a Europa verá nascer editoras *cartoneras*. Na Espanha, são notáveis os trabalhos da Ultramarina Cartonera e Meninas Cartoneras, enquanto na Itália existe a FernAnda Pappetrice. Também a França, um dos berços do cooperativismo, viu surgir o Cephisa Cartonera, La Guêpe Cartonnière, Yvonne Cartonera, Kartocéros Editions e Cosette Cartonera, entre outras. Para além do mundo latino, se identifica a Papka Kartonbuchverlag (Alemanha), Karu Kartonera (Finlândia), Cardboard House Press (Estados Unidos), além do trabalho da Universidade de Winsconsin-Madison, que possui a maior biblioteca *cartonera* do mundo, com cerca de 1.200 títulos em sua coleção, e onde se realizou em outubro 2009 a primeira conferência internacional *cartonera*, com a presença de oito editoras, incluindo as de Washington Cucurto, Lúcia Rosa e Douglas Diegues.

Outras universidades começaram a se interessar pela proposta do movimento e passaram a desenvolver projetos de extensão visando à publicação, tradução e circulação deste tipo de livros, em especial de literatura contemporânea, como o projeto tocado desde 2012 pela professora Cecilia Pacella, coordenadora do programa de extensão La Sofía Cartonera, ligado à Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade de Córdoba, Argentina. Também na Universidade de São Paulo existe a Malha Fina Cartonera, que, além de traduzir e publicar literatura contemporânea latino-americana, desenvolve em seu projeto de extensão o mapeamento da rede *cartonera* mundial e outras iniciativas de difusão do movimento⁴.

As chamadas “*cartonerias* universitárias” demonstrariam ser outra faceta do movimento, embora essas iniciativas nem sempre são bem vistas por alguns *cartoneros*, que interpretam a invasão da academia como uma apropriação do discurso, sem os compromissos originais do movimento, algo semelhante à supracitada repulsa às editoras europeias, acusando-as de distorcer as ideias de cooperativismo, economia solidária e sustentabilidade

prática muito difundida entre os catadores brasileiros de “molhar” o papelão para que pese mais na venda, de modo que mesmo pagando um valor acima do preço de mercado pelo quilo do papelão, não há interesse dos catadores em vender alguns quilos de papelão “seco”.

⁴ O trabalho da La Sofía se une ao da Malha Fina por meio da editora e tradutora Tatiana Lima Faria, em trabalho conjunto entre as editoras La Sofía Cartonera, da Universidade de Córdoba (Argentina), Malha Fina Cartonera, da Universidade de São Paulo, e a Mariposa Cartonera, sediada no Recife, foram traduzidos autores brasileiros e latino-americanos, como na coleção *Mar de Capitu*, que em 2015 publicou 8 autores brasileiros traduzidos ao espanhol, a antologia *Diáspora(s)*, que reúne poetas do grupo literário cubano homônimo (1993-2002), ou ainda a antologia *Poesia Língua Franca*, com dez poetas hispano-americanos traduzidos ao português, mapeamentos que raramente seriam encampados por editoras convencionais por seu baixo apelo comercial, mas cuja contribuição na recepção e intercâmbio entre os mundos lusófono e hispano parecem inegáveis.

que deram base ao movimento, o que, como vimos, já havia tomado outro rumo ainda na América.

Independente das rugas entre *cartoneras* americanas ou europeias, cooperativas e grupos artísticos, coletivos autogeridos e grupos de estudo universitários, a verdade é que, entre aquela noite de abril de 2003, quando Cucurto balançou o insignificante pedaço de papelão, em tom de galhofa, para os amigos, e o dia de hoje, há editoras *cartoneras* em mais de 20 países e seu número é incontável, como as vezes em que, ao olhar no espelho pela manhã, de La Rúa deve se arrepender de ter fugido de helicóptero da Casa Rosada.

3.2 COSA DE NEGROS OU O ITINERÁRIO DO SONHO

No mesmo ano de 2003, quando Eloísa Latinoamericana se transforma na Eloísa Cartonera, Washington Cucurto lança, pela editora, *Noches vacías* e *Panambí*, que classifica como “cumbielas”, neologismo obtido da fusão de “cumbia” e “novela”. Ainda neste ano, sai a primeira edição impressa de *Cosa de Negros*, desta vez classificada como “novela”, pela editora Interzona, que inclui a já lançada “Noches vacías” e a novela inédita que dá nome ao volume⁵.

Tanto Washington Cucurto como Douglas Diegues têm sua poética associada a espaços físicos, a um território, mesmo que seja esse território uma fronteira, como em Diegues. No caso de Cucurto, sua escrita remete à Buenos Aires periférica, não à do tango, que depois de seu princípio igualmente marginal, foi absorvido no processo de internacionalização, pelo *mainstream*; não essa, mas a Buenos Aires da *cumbia villera*, que recupera a voz dos prostíbulos, das vozes subalternas e dos imigrantes latino-americanos.

Em *Cosa de negros*, especificamente, os sons e as cores de San Miguel e Constitución, onde transcorre boa parte da ação das novelas — os xingamentos de motoristas alucinados, as bandeiras multicores de uma quermesse, o rumor dos quiosques de bugigangas, as luzes pirotécnicas de uma danceteria, os sotaques babélicos entrecruzados dos imigrantes latino-americanos, borrões coloridos de gente, minissaias, calças apertadas, camisas caleidoscópicas — compõem a base da trilha sonora sinestésica animada pelas *tickis* bailarinas das festas *cumbianteras*, por músicos alucinados, empresários inescrupulosos, peronistas fanáticos, cantoras histriônicas, comerciários e motoristas degenerados.

⁵ Em espanhol, o termo “novela” é usado tanto para o que chamamos em português de “romance” como para “novela”. Como dito anteriormente, classifico a obra como um conjunto de duas novelas.

O livro se divide em duas breves novelas que, se compartilham o universo da *cumbia villera*, mantêm total independência narrativa, como já afirmei. Na primeira, “Noches vacías⁶”, o protagonista narrador, Eugenio, com características que insinuam uma perspectiva homodiegética — como o fato de trabalhar como repositor de supermercado, emprego de Santiago Vega nos anos 1990 —, narra para as autoridades policiais numa delegacia, sem que saibamos a princípio por que ou como chegou ali, os eventos que tiveram lugar quando aproveitou que a esposa viajara com a filha ao Paraguai, para farrar pela noite na boate de cumbia Samber Disco, da qual é frequentador assíduo⁷. Envolve-se com mulheres, embriaga-se, engravida uma delas, que passa a persegui-lo para que assuma a paternidade. A narrativa ganha contornos oníricos: cenas se intercalam entre as bebedeiras e o leitor suspeita que o narrador não é só um machista *bailantero*, mas um psicopata feminicida — teria matado a mulher que engravidara ou teria sido apenas um delírio? Seria esse o motivo de o narrador estar depondo em uma delegacia?

Não é, no entanto, uma novela policial, já que não há preocupação em envolver o leitor na realização do crime, descoberta do culpado e sua prisão, elementos comuns do gênero. O suposto crime é apresentado, como dissemos, por meio de uma cena onírica e não é retomada — muito menos o fato de o narrador estar numa delegacia. Mais adiante, Eugenio pensa ver sua mulher, Martu, com outro na pista de dança, a confunde com outras mulheres, pensa no filho Baltazar, mas logo volta à pista de dança. “¿Me enojo, me ofendo, me mato?”, pergunta. Não há reação violenta. “Me duermo parado”, “La cumbia me transporta”, repete várias vezes o protagonista, intercalando realidade e sonho em meio às luzes coloridas do Samber Disco.

Trata-se de uma narrativa marcada pelo ritmo da oralidade, que mantém o caráter episódico da novela e consiste mais em uma interpolação de anedotas e aventuras amorosas do narrador, em que a violência e o sexo se apresentam com cores fortes em cenários construídos numa atmosfera carnalizada e exuberante, com imagens sobrepostas e uma sintaxe barroca que toma de empréstimo universo da cumbia.

“Llegó la morenita, la reina de las flores, eh, eh, cuando mueve su cintura
suenan los saxofones, morena, morena, eh, eh, tiene un cuerpito de azucena

⁶ Referência a uma canção interpretada pela mítica cantora de cumbia Gilda, que se tornou objeto de culto após morrer em um acidente automobilístico no auge da carreira, em 1997.

⁷ Parece haver aqui um intertexto com o conto “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher (1936-1971). No conto, o protagonista passa uma noite de insônia, enquanto a mulher e o filho também haviam ido passar o fim de semana fora. Como veremos mais adiante, esta não é a única relação entre *Cosa de negros* e “Cabecita negra”.

y ojitos de algodones”, cantaba el tal Pollo, flaco, delgado, con el pelo atado con una gomita, traje blanco y corbata rosada con palmeras y flores. X-Pollo cantaba sobre el escenario de la bailanta, ¡gracias, X! (CUCURTO, 2006, p. 13-14)

O relato acaba de forma patética, com o protagonista fracassando em alcançar Cilicia, seu objeto de desejo a quem conhece no Samber Disco: a *ticki* foge com um verdureiro em seu caminhão, deixando o desconsolado narrador bêbado na sarjeta.

No segundo relato, “Cosa de negros”, temos uma narrativa em terceira pessoa, centrada no protagonista Washington Cucurto, um negro dominicano, saxofonista e cantor de quase dois metros de altura, conhecido como “El Sofocador de la Cumbia”, que visita a cidade de Buenos Aires para realizar um show na festa de aniversário de 500 anos da cidade, também aniversário do presidente da Argentina, Palmito Palito Pérez. O show acontece em uma casa de cumbia frequentada por paraguaios chamada Rincón del Litoral, e nesta noite haveria a entrega de um prêmio intitulado “Cachito Vega de Oro”⁸. Um pouco mais elaborada que “Noches vacías”, a narrativa se desenvolve a partir de dois núcleos. O primeiro é focado no percurso de Cucurto da rodoviária até o local do show, para o qual é levado em uma Ferrari e depois em um micro-ônibus; nesse trajeto, personagens e situações grotescas vão sendo apresentadas de forma sucessiva e frenética. No segundo núcleo, o apresentador do “Cachito Vega de Oro”, o paraguaio Reinaldo Pitogüe, se comunica com o público do evento televisionado — composto por celebridades da televisão, esportistas, políticos peronistas etc. — e antecipa, em tom apoteótico, a chegada do astro dominicano Washington Cucurto e do presidente. A fusão dos dois núcleos acontece quando, durante o show — que acaba sendo um fracasso — o presidente é sequestrado. A partir daí, a trama ganha um tom épico farsesco: descobre-se que a amada de Cucurto, Arielina, é a “única filha legítima de Eva Perón” e figura central de uma conspiração internacional envolvendo peronistas dissidentes, guerrilheiros dominicanos e um empresário do mundo da cumbia, que resulta na invasão de Buenos Aires pela força aérea dominicana⁹. Os amantes Cucurto e Arielina são executados pelas forças policiais enquanto têm sua última relação sexual. Um sax dourado é oferecido a Cucurto, que, antes de morrer, toca uma canção para sua amada. O cortiço habitado por

⁸ Seria outra “piscadela” autoficcional ao leitor, ao usar o sobrenome real do autor Norberto Santiago Vega para dar título ao prêmio, algo como um “Grammy” da cumbia?

⁹ As ressonâncias da ficção de Copi são óbvias, quando lembramos da trama envolvendo a hipotética filha de Borges em *L'Internationale argentine* (1988), sua última novela; ou ainda quando observamos o mesmo procedimento autoficcional — lembremos do personagem Darío Copi, poeta argentino pouco talentoso que mora na França que La Internacional Argentina tenta levar à presidência.

imigrantes, onde morrem os amantes, se desprende do chão e sobrevoa a cidade, enquanto os moradores começam uma festa ao som do último *long play* de Cucurto. O maravilhoso assume tom de catástrofe, com a fúria da natureza personificada pelo Rio del Plata, que

(...) viendo semejante injusticia policial, se levantaron como por un golpe de eclipse e inundaron toda la ciudad y se distribuyeron por todo el país tapándolo com-ple-ti-to. Cuando esto sucedió, un clamor de alegría se escuchó en el cielo, a miles de metros de altura, un clamor que se mezcló con los gritos de protesta y la inconfundible voz del Sofocador de la Cumbia. (CUCURTO, 2006, p. 171)

Como um epílogo, o cortiço El Palomar, tal a jangada de pedra de Saramago, segue seu percurso diaspórico até o Paraguai, onde os moradores imigrantes — inclusive os paraguaios — são hostilizados e, aquela que se chamava na Argentina de “cumbia paraguaya” não passa de “una insoportable música que podía ser bachata¹⁰ o salsa” (CUCURTO, 2006, p. 172). O cortiço finalmente cai em um bosque, numa deliciosa antítese irônica ao universo urbano bonaerense retratado até então no livro, que assume um sabor especial quando sabemos que vem de um autor de ascendência paraguaia como Santiago Vega.

3.3 EL ASTRONAUTA PARAGUAYO OU A JORNADA DO HERÓI FALHADO

A “noubelle em bersos” *El astronauta paraguayo* é publicada pela primeira vez em 2007, em Assunção pela editora Yiyi Jambo, do próprio Diegues, em tiragem reduzida e em acabamento artesanal com capas de papelão reutilizado. Em seus vinte “cantos” ou “capítulos”, com pouco mais de trinta páginas na edição da Eloísa Cartonera, desenrola-se um fio narrativo que não vai muito além do da novela “Noches vacías”: o personagem principal é descrito como “el primeiro Astronauta Paraguayo” e segue flutuando pelo espaço aéreo de países da América Latina e da Europa, por grandes metrópoles como São Paulo, Buenos Aires, Paris ou Madri, mas também pequenas cidades como Lagoa Santa, Ponta Porã, Pero Juan Caballero.

A narrativa não pode ser compreendida por uma leitura puramente realista: a viagem empreendida pelo astronauta no espaço é, ao mesmo tempo, um deslocamento físico, mas, principalmente, uma alegoria à condição errática do amante rejeitado, uma viagem metafórica e delirante em que o narrador busca consolo em outras mulheres para esquecer a “yiyi de la sonrisa mais hermosa de San Bomba”. A condição de rejeitado é representada pelo estado de morte em vida, reiterado em vários versos: o astronauta “morreu di amor amor sem pero

¹⁰ *Bachata* é um ritmo dominicano da década de 1960, composto por elementos do bolero, chá-chá-chá e tango.

todavía respira” (p. 5); é alguém que parece “uma bolsa de sueños de carne molida” (p. 7); assume que não pode “vivir muerto lejos de los los bessos calientes de la yiyi de la infartante xocolate” (p. 11) etc.

Desde o primeiro canto, estabelece-se uma perspectiva homodiegética (“Soy el astronautita que vuela como un amor insepulto / guaraní punk hispano paubrasil paraguay”), e, nesse sentido, percebe-se a mesma pulsão autoficcional da obra de Cucurto. Naturalmente o leitor médio tende a identificar autor/eu-lírico com mais facilidade na poesia do que autor/narrador na ficção, mas, nesse caso, essa identificação parece corroborar para o aspecto performativo que permeia o fazer poético de Diegues.

Apesar da profusão de imagens, da aparente incoerência da fala delirante do narrador e da quase ausência de um fio narrativo, há elementos para defender a presença do monomito, ou seja, identificar traços que nos levam à jornada do herói, o que não é contraditório com o caráter episódico da novela, como já explicitado, citando o *Lazarillo de Tormes* e sua curva de aprendizado. A jornada do astronauta é circular, começa e termina em Assunção, local por onde conhece a *yiyi* — de onde é “lançado” o herói — e onde a reencontra no último canto — quando cai “dentro del lago azul de Ypacaraí infestado de mielta dolada”, mas nem por isso deixa de haver a mesma curva de aprendizado do herói. No trajeto, o astronauta enfrenta desafios e aprende com o fracasso. Conhece “adversários”, por assim dizer, que são representados ao longo do texto em associações que remetem aos estrangeiros: “ingleses rapays y kurepas inútiles¹¹” (p. 5); “Aranhas Pelotudas” (p. 10); “los boludos de siempre” (p. 12); “chongos de la NASA” (p. 17); ou “un Papa que non sabe bailar nim una miserable kachaka” (p. 10). Nos exemplos anteriores, os “guardiões do limiar”, no dizer de Campbell, se associam ao imperialismo capitalista, à dominação cristã europeia ou mesmo aos vizinhos latino-americanos com que se nutre alguma rivalidade.

Mas nessa jornada, a própria “*yiyi* endemoniada” e suas contrapartes femininas que vão surgindo no decorrer das aventuras sexuais do astronauta no afã de esquecer a musa, dividem-se entre os arquétipos de “sombras” e “mentoras”: “Las Enanas Verdes y las Enanas Rubias son estrellas/ famosas y sorridentes” (p. 4); “Karinas te ensinam a moverte como um beradadero yasyateré en la disko María Delírio”, “Lorenas te ensinam a rimar banana y mandarina”, “Rocíos te kuram las mil heridas de los falsos amores” (p. 13). Se como

¹¹ Nota-se aqui o deslocamento do lugar de fala do eu-lírico pela forma como se refere ao “outro”. Kurepí (do guarani *kuré piré*, “pele de porco”) e sua forma hispanizada “kurepa” são termos paraguaios para referir-se aos argentinos, não necessariamente pejorativos. “Rapay” é o termo usado para referir-se pejorativamente aos brasileiros.

“mentoras” essas personagens impulsionam o herói em sua entrada no “mundo especial”, também serão as Enanas Verdes e Rubias, Lorenas, Karinas, Rocíos que o afastam de seu objetivo; seriam, então, ao mesmo tempo, outras “guardiãs do limiar”, personificações das sereias que desafiaram Ulisses. As *yiyis*-sereias são, na verdade, a síntese da adversidade amorosa, contraditoriamente prazerosa, que, na cosmogonia dieguiana se convertem em própria matéria constitutiva do universo: a “Tatú Ro’ô de la Vida”, a “vulva carnuda” pela qual o minúsculo astronauta flua em sua jornada.

Apesar do aprendizado, o herói não consegue esquecer a musa, e, no caminho, evoca seus aliados: “‘El mystério es real como pedra’ dice em tono bajo el poeta Manoel de Barros” (p. 7); “volando como um Xico Sa inflable” (p. 12); ou mesmo o próprio Cristo, não o do Vaticano, mas o “prohibido adentrar Iglesia/ en novela de Augusto Roa Bastos” (p. 9). Neste encontro com o “Kirito Original”, o astronauta compartilha uma orquídea alucinógena que o faz ter uma epifania: a solução para todos os problemas é o amor. “Amor kontra roma”, grita alucinado no espaço. Curiosamente, embora em diversas ocasiões o astronauta reforce esse antagonismo contra o cristianismo de Roma, o narrador identifica o astronauta *paraguayo* com o ideal do herói já no terceiro canto, quando o compara a “um Parsifal triple frontero” (p. 9).

A ópera *Parsifal* foi a última do compositor romântico alemão Richard Wagner (1813 — 1883), lançada poucos meses antes de sua morte, com libreto também de sua autoria, que remete ao mito cristão do Santo Graal. A primeira referência ao mito é o romance medieval do século XII *Perceval ou le Conte du Graal* (Perceval, o Conto do Graal), do trovador francês Chrétien de Troyes (1135 — 1191), que escreveu obras relacionadas ao ciclo de narrativas arturianas da Távola Redonda (LUPACK, [2007]). Curiosamente, esta também seria a última obra do poeta, que deixaria incompleta. No século XIII, o poema épico *Parzival*, escrito em alemão médio por Wolfram von Eschenbach, atualiza o mito a partir da obra de Chrétien de Troyes e deve ter influenciado a versão de Wagner.

No libreto do compositor, o mago Klingsor cria um jardim mágico povoado por mulheres para seduzir os cavaleiros do Graal a quebrar seus votos de castidade. O rei do Graal, Amfortas, é ferido pelo mago com a lança de Longino, que segundo a tradição católica perfurara o tórax de Cristo. A partir daí, todas as vezes que o rei olhava para o Graal sentia a ferida arder. Segundo uma profecia, apenas um “casto inocente” seria capaz de romper a maldição. Surgue um jovem desmemoriado às colinas onde vive a fraternidade de cavaleiros e todos creem ser o escolhido (chamam-no então Parsifal, “casto inocente”); ele cruza o jardim

mágico e é seduzido pela amazona Kundry, figura enigmática que tanto parece ser defensora do Graal como aliada de Klingsor. No momento em que a beija, sente em si as chagas de Amfortas, como um rito de passagem em que abandona a inocência e adentra para a fase adulta: ele, o Parsifal, se converte no herói ao escapar da lança de Klingsor e destruir o jardim mágico; por fim, cura as chagas de Amfortas e o destrona, passando a ser o novo protetor do Graal.

O astronauta *paraguayo*, como uma versão “pagã” de Parsifal, se vê em um jardim tropical, “a beleza da Tatú Ro’ô de la vida”, cercado pela tentação feminina das *yiyis*-sereias. Como o “idiota romátinko alemán” de Wagner, enfrenta não um, mas inúmeros “ritos de passagem”, representados pelas experiências sexuais mundanas e decepções amorosas que tem enquanto não recupera a “*yiyi* de la xocolate caliente” — também ambígua como a Kundry de Parsifal. A jornada só se concretiza pelo “amor amor sinceramente sincero” da musa, que o espera ao final da “noubelle”, em um “bungalow new-germaniko”.

4 SOBRE A NECESSIDADE DOS TORNIQUETES

A essa altura, creio ter sido possível expor o suficiente para poder fazer as primeiras incisões nesses corpos estranhos que são as obras de Diegues e Cucurto. Apesar disso, há ainda procedimentos cirúrgicos prévios, para manter a alegoria que venho usando desde o princípio, sem os quais correrei o risco de por a perder a empreitada. Como se disse, é coisa melindrosa abrir corpos vivos: podem mexer-se para um lado, espernear, sair da sala e ir tomar uma cerveja na esquina, sabe-se lá. Mas, se não escolhermos a comodidade de desenterrar cadáveres sem dono — porque, na verdade, os com dono parecem tão problemáticos quanto os espécimes vivos, mais por culpa dos donos que por culpa dos cadáveres — o que resta é precaver-se para evitar qualquer sangria desnecessária.

Uma vez que refletirei sobre a poética implícita nas obras de Washington Cucurto e Douglas Diegues, à qual denomino de “poética da performance”, parece óbvio, nesse caso, que tivesse, em algum momento, que definir cada um dos componentes desse sintagma, ou seja, que explicitasse o que entendo por “poética” e por “performance”.

Tratarei de discorrer sobre o conceito de “poética” no próximo item, cujo início foi indelicadamente retardado por essa digressão. Mas antes de discutir o conceito de “performance”, devo também apresentar uma breve reflexão que leve em conta a condição de produção destes dois autores latino-americanos, sem a qual não seria possível entender seu caráter performativo. Ou seja, sem compreender a dimensão periférica em que se inserem, não poderia tratar de “performance”, ainda que não se trate exclusivamente do periférico e do performático em sua dimensão espacial. Por isso, ainda neste item, além do conceito de “poética”, focarei, ao invés da “performance”, nos conceitos de “periferia” e “periférico”. Uma vez discutidos esses conceitos, poderia, no próximo subcapítulo, voltar a abordar a questão da “performance”, mas decidi que, se me proponho também a analisar a performatividade de Cucurto e Diegues em uma condição de produção antimimética, seria necessário discutir como a literatura lida com a representação do real. Ou seja, é preciso refletir sobre a questão da mimese para chegar à pulsão antimimética dos autores ou mesmo à sua condição, me arrisco, “pós-mimética”.

Dito isso, sintetizo: no próximo item tratarei do conceito de “poética” e das noções de “periferia” e “periférico”; em seguida, trato das representações do real, da mimese e da antimimese; por fim, apresento considerações sobre a “performance”. Neste trajeto,

provavelmente não me furtarei de apresentar exemplos nas obras de Cucurto e Diegues que fundamentem os tópicos que vou expor. Seria então como se o pré-operatório já implicasse algumas incisões exploratórias. Sem grandes sangrias. As seções que se seguem são, assumindo a metodologia do “comparatismo selvagem”, uma espécie de torniquete de segurança ou algo que o valha.

4.1 POÉTICA E PERIFERIA

Miner define poética como concepções, teorias ou sistemas de literatura (1996, p. 16), ou ainda “o conjunto da natureza e da prática da literatura (...), considerada como uma área autônoma” (idem., p. 27), ou seja, a poética implica a percepção sobre o próprio fazer poético e sobre como se insere em determinada sociedade. Para o autor, “uma poética sistemática, explícita e originadora” se faz notar em determinada cultura quando “um crítico inspirado define uma concepção de literatura baseando-se no gênero considerado o de maior prestígio” (MINER, 1996, p. 43), como a *Poética* de Aristóteles.

No entanto, continua Miner, existem poéticas implícitas, que se depreendem do reconhecimento, em determinada cultura, da literatura como uma atividade diferenciada dentro de suas práticas socioculturais (MINER, 1996, p. 20). Dessa forma, um texto literário pode ser possuidor de características originais que, em certa medida, transformam-no em um marco definidor de uma concepção de literatura, mesmo que não seja esta a proposta de seu autor, uma vez que não se trataria de um texto teórico, mas artístico. Um exemplo, para Miner, é a “poética antimimética do drama” representada pela peça *Esperando Godot*, de Samuel Becket, à qual retornarei mais adiante, quando adiante discorrer sobre a antimimese.

Nesse sentido, é preciso esclarecer que as obras em análise não representam uma poética originadora, como a já mencionada poética mimética originadora de Aristóteles no Ocidente, baseada no drama; do “Grande prefácio” para *O clássico da poesia chinês*; e o prefácio de Ki no Tsurayuki à antologia poética japonesa *Kokinwakashû*¹, estas duas últimas poéticas expressivo-afetivas asiáticas baseadas na lírica (MINER, 1996, p. 43-44)². Isso

¹ Trata-se de uma compilação de poemas japoneses do gênero *waka*, datada de 905 d.C., no período Heian (794-1192), conforme Nakaema (2012), cujo prefácio Miner considera ser a poética originadora do Japão.

² Para além dessas questões, o crítico adverte não ter registro de uma poética originadora baseada exclusivamente na narrativa, ainda que a poética originadora japonesa mantenha “certa congenialidade com o princípio da narrativa” (MINER, 1996, p. 49).

porque as obras que analisarei se enquadram na segunda vertente, ou seja, a das poéticas implícitas: aquelas que subjazem dos escritos dos poetas, mais do que da análise de textos que explicitam concepções sobre os sistemas literários. Dito de outra forma, nestas páginas me preocupo em descrever a “poética de performance” com uma poética implícita derivada das obras de Washington Cucurto e Douglas Diegues, uma vez que é possível depreender de sua análise concepções que nos ajudam a ter uma percepção distinta do sistema literário latino-americano. Sendo ainda mais explícito: os autores das obras que são objeto neste estudo não se propõem teorizar sobre seu próprio fazer poético. Na verdade, são suas obras as que engendram, a partir do olhar do crítico, uma poética nascida no contexto de tensão de um discurso contra-hegemônico. Concordo com Bonvicino (2009) quando afirma ser improvável uma poética comum das Américas, mas o binômio Cucurto/Diegues representa uma rara convergência, para além das barreiras linguísticas que separam de forma clara as tradições literárias no continente. Isso nos leva ao outro componente do sintagma que precisa ser esclarecido em termos gerais para que siga com a análise: o *periférico*.

Em um contexto neocolonial não se pode ignorar o tensionamento que há entre periferia e metrópole por trás de toda a produção artística feita nos trópicos. As obras de Cucurto e Diegues se inserem neste contexto e oferecem uma oportunidade para discutir nossas identidades fragmentárias, e a busca de modelos contra-hegemônicos. Será importante, pois, considerar se essa produção permite analisar como recurso expressivo, para além da questão das lutas de classes, através da própria experiência de linguagem, as lutas étnico-raciais, tantas vezes ignoradas por certo pensamento crítico neocolonialista (SOUSA SANTOS, 2010, p. 14). Mais: até que ponto as obras expõem fraturas ocultadas, inclusive no que se refere às relações de gênero, tão conflituosamente peculiares da cultura latino-americana?

Por exemplo, e sem querer transformar esse parêntese em uma análise mais aprofundada, não se pode ignorar o caráter machista que implica a representação da mulher presente em ambas as obras analisadas: as *tickis* e as *yiyis*:

(...) la vi cuando se encendieron las luces; tenía mucho, mucho por todos lados. Rubiota culona-campesina, ojos de fuego, grandes gomas que no se volteaban por nada. Lo primero que vi fueron los luceros grandes, redondos, expresivos, salían animales vivos de esa cueva... ¡Ahí había mucho de todo! (...) Era alta, pesada, cascabel, cascabelera como un geranio de hormigas voladoras. ¡Qué hay!, oro, petróleo, saliva a raudales... ¡Antojón de cabro yasiterado! (CUCURTO, 2006, p. 13)

¡Y qué lindo era la yiyi llena de beneno en los labios
llena de ritmos de mulata llena de ziriguidum rockero

rosa shock axokolatada matándole al astronautita com
 su mambo cumbiantero manos para arriba piernas
 bem abiertas kolita bem levantada kolita para trás entre
 Palmeras Azules y Cataratas del Yguazú! (DIEGUES, 2012, p. 5)

Problemáticas no que diz respeito às representações de gênero, essas sequências expõem um aspecto que, apesar de incômodo, é recorrente nas obras em análise: as mulheres, muitas vezes menores de idade, são apresentadas como objetos de desejo masculino, *fetichizadas* por meio de personagens que mesclam inocência e sensualidade, apelo sexual e romantismo pueril. Esses traços interiores, no entanto, são secundarizados: a representação das *tickis/yiyis* se dá normalmente por características exteriores corporais, pela sexualização de sua ação, ou ainda pela ação do “macho” sobre ela, não raras vezes estabelecendo relação entre sua beleza ou sensualidade por meio de prosopopeias, que evocam uma natureza exuberante, envolvente e, igualmente, perigosa.

Ao mesmo tempo, indo em um caminho oposto à interpretação que atribui a essa representação uma exacerbação do erotismo heteronormativo, a sexualização homoerótica também está presente, numa cena que caminha entre o sublime e o grotesco, na borda do inverossímil e do absurdo, como se nota na sequência final de “Cosa de Negros”, em que o protagonista, o músico dominicano de cumbia Washington Cucurto mantém relações sexuais com o motorista de seu micro-ônibus, o também dominicano Henry:

Los mozos, tirados debajo de las mesas, no podían crer el beso que se estaba llevando a cabo. Temblaban los escombros, temblaban las cucarachas. Dos gigantes jugadores de la NBA besándose, abrazándose y acariciándose sin pausa. Dos pijas erectas del tamaño de un brazo, apretadas una contra otra, a punto de estallar, también se besaban. (...) Y fue el beso de amor más lindo desde Adán y Eva. (CUCURTO, 2006, p. 155)

Sem estender-nos no parêntese, interessa-nos menos analisar neste trabalho essas representações como reflexo da cultura machista periférica latino-americana do que verificar como no universo grotesco urdido por Cucurto e Diegues as personagens parecem guiadas por um presente contínuo de instintos sexuais, e como esses servem para, da mesma forma, acelerar e retardar a ação narrativa; como, além disso, esses impulsos sexuais e sua materialização em cena põem em cheque a verossimilhança. Fecha parêntese.

Retomando a discussão sobre o periférico, não se trata aqui de estabelecer hierarquizações reducionistas ou antagonismos político-econômico-culturais pouco producentes como cosmopolitismo/nacionalismo, cultura popular/erudita, a nosso ver superadas numa perspectiva pós-moderna, que torna mais complexas essas imbricações (CANCLINI, 1997). Com efeito, Silviano Santiago nos recorda que a grande contribuição que a América Latina traz à cultura ocidental é o esfacelamento gradual dos conceitos de pureza e

unidade (SANTIAGO, 2000, p. 16), na medida em que prova ser a mestiçagem mais eficiente como modo de integração.

Neste estudo comparativo, tento vislumbrar uma poética comum, que se depreende da produção de dois autores latino-americanos, em que os aspectos do campo da linguagem e do discurso serão analisados de forma não-dicotômica e não-hierarquizada; são mais como duas faces da performance-antimimética que, talvez, sintetize o espírito nas obras de Cucurto e Diegues. Considero que a ânsia eurocêntrica pela eterna e enfadonha busca de fontes ou influências seria inócua ao presente objeto de análise, e devo concordar com os questionamentos de Silviano Santiago, ou seja:

(...) como o crítico deve apresentar hoje o complexo-sistema de obras explicado até o presente por um método tradicional e reacionário cuja única originalidade é o estudo das fontes e das influências? Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente, à cultura de seu próprio país? Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença? (SANTIAGO, 2000, p.17)

A despeito de os autores deixarem transparecer, às vezes de forma explícita, as faturas dos credores europeus em seus textos, trato de uma relação que passa longe da subalternidade ou do puro e simples débito cultural, por assim dizer, como estes versos antropófagos de Diegues nos sinalizam:

(...) El Astronauta Paraguayo ha muerto de amor como um idiota romantiko alemán pero sigue vivo, segue em mobimiento, segue enamorado de la yiyi de la minifalda salvaje y su flor de xocolate endemoniada. (...) (DIEGUES, 2012, p. 3)

(...) Dois dias después el astronautita le sigue robando enamorados bessos de lengua y lábios umía kuéra num bungalow new-germaniko de Paraguari. (...) (DIEGUES, 2012, p. 30)

A referência cômica ao romantismo alemão no primeiro canto é reiterada em diversos momentos do texto: o eu-lírico assume o caráter ridículo do amor platônico, sem deixar de revelar o desejo sexual do astronauta pela *yiyi*. Essa referência é digerida e regurgitada de uma forma que subverte qualquer ideia de débito no último canto: a presença europeia por meio de pequenos empresários ou aposentados que investem na construção de chalés e pousadas, algo bastante comum em regiões turísticas no Brasil, é satirizada, mas a imagem nos serve como uma revisitação das influências: o europeu agora é subalternizado na figura do dono do “bungalow new-germaniko”, cenário escolhido para a cópula entre a *yiyi* e o protagonista *parsifaico*, com a qual se encerra a “noubelle”.

A presente proposta se ancora em um comparatismo de perspectiva estética, a partir do método de *rapprochement*, ou seja, por meio de “analogias sem contato” (ALDRIDGE, 2011, p. 276). Se é possível dizer que os autores se leram, principalmente por seu papel de editores do movimento *cartonero*, não tomo como princípio que essas leituras mútuas tenham influenciado, necessariamente, um ou outro autor. Parece caber mais a esta análise a percepção de como essa poética nascente, i. e., essa nova concepção do fazer literário na América Latina, ocorre simultaneamente sem que exista um contato direto entre obras e autores.

Faz-se necessária uma reflexão sobre uso que faço, em determinados momentos neste trabalho, do termo “periférico”. Seria problemático defender um fazer literário que se pretende emancipado das influências da metrópole, sem resignificar o conceito de “periferia” e de “centro”? Mais: a ideia de dependência, de contiguidade ou, no mínimo, de vizinhança com o centro é inescapável numa condição pós-colonial? Se busco defender que a “poética da performance” se apresenta como a busca de uma “nova centralidade”, aceitar-se periférico soa a aceitar-se sempre sombra?

A crítica e ensaísta argentina Josefina Ludmer, nos ensaios *Literaturas Postautónomas*, publicados e republicados na internet com ligeiras alterações desde 2006³, nos apresenta uma chave importante para compreender o uso que se faz aqui do termo. Para a crítica, as escritas do presente se circunscrevem em um espaço diaspórico em que o literário e o não literário se entrecruzam, em que a noção de autor e narrador, biografia e obra, real e ficcional, se imbricam e deliberadamente se confundem (LUDMER, 2009, p. 41-42).

Perceba-se a originalidade desta ideia, se aplicada aos estudos da poética: Miner afirma categoricamente que “a poética é literalmente inimaginável sem a pressuposição da autonomia da literatura” (MINER, 1996, p. 287). Ainda que Miner não fale de uma autonomia absoluta, a condição pós-autônoma, se se permite o uso do termo, significa, por outro lado, a negação de que a autonomia da literatura como prática social de prestígio seja condicionante para se engendrar uma poética; fala-se aqui do processo em que a diluição da literatura e sua incursão num território híbrido significariam sua ascensão ao estágio da pós-autonomia, em que a sombra da metrópole e suas representações terão menos importância.

Essas literaturas, escritas pós-autônomas ou, ainda, “práticas literárias territoriais”, se estabelecem mais como “fabricadoras de presente” e menos como “retrato realista do que

³ Neste trabalho, nos referimos principalmente aos textos *Literaturas Postautónomas 2.0*, publicado na revista *Propuesta Educativa* (2009), e *Literaturas Postautónomas: otro estado de la escritura*, publicado na *Revista Dossier*, n. 17 (2007).

passou”. Pouco importará seu estatuto como texto literário ou não-literário, como realidade ou ficção, uma vez que o conceito de identidade se firma por sua relação com o território — me arrisco a crer que também pela desterritorialização. O cânone, como a realidade, é apenas ficção. As regras próprias que regiam a literatura como um sistema, suas instâncias de legitimação (crítica, ensino, academia) perdem consideravelmente seu poder de definir-se como campo autônomo de pensamento, de ler-se e redefinir-se (LUDMER, 2009, p. 43).

Ludmer crê que essas escritas do presente representam a implosão das lutas internas travadas no âmbito da própria literatura, uma disputa estética entre o tradicional e o vanguardista, entre o nacional e o cosmopolita, o urbano e o rural etc., que refletia, na verdade, o confronto por espaços políticos e pelo espaço de uma poética dominante, que, em última instância, se refletia na arena do cânone. Assume que a condição pós-autônoma implica aceitar que os modos de produção, circulação e leitura do livro mudaram substancialmente nos últimos 20 anos, e que, mais que isso, o próprio objeto literário não é o mesmo. Sendo assim, o dispositivo da autonomia da literatura implicava “nación [identidades territoriales nacionales, editoriales nacionales], experimentación y modernización”. Considera Ludmer que este dispositivo hoje está desearticulado. Por isso,

La postautonomía implicaría otro modo de producción del libro, otro modo de escribir y otra tecnología de la escritura, otro modo de leer, otro régimen de realidad o de ficción, y otro régimen de sentido: en síntesis, la postautonomía implica otro objeto y otro campo literario. Y también otras identidades literarias. (LUDMER, 2007).

A desestabilização do lugar da literatura, de seu status de autonomia, interessa à poética que tento definir neste trabalho. Por encontrar-se em um entrelugar, essas escritas põem em jogo as representações e categorizações do real (o real “histórico”, o real “ficcionalizado”, o real “mitificado” etc.) e são, em nossa análise, “antimiméticas”. Ainda assim, Ludmer acredita que

Al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios, al perder ‘el valor literario’ [y al perder ‘la ficción’] la literatura postautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder. (LUDMER, 2009, p. 44)

A despeito de considerar que a série de ensaios “Literaturas postautónomas” pudesse vir a ser considerada no futuro uma poética originadora, neste ponto, talvez devesse discordar da autora: uma poética que se assuma em um estágio pós-autônomo, que aceite mesclar-se ou camuflar-se de forma simbiótica com outras esferas do pensamento talvez conceda à literatura uma possibilidade de recuperação que o paradigma da autonomia viu ser superado pelas condições de produção, circulação e recepção da literatura na contemporaneidade, em

especial na realidade latino-americana. O suposto “fracasso” da literatura em firmar-se enquanto prática social de prestígio poderia ser o maior trunfo desta poética.

Concomitantemente, cabe refletir sobre um aspecto: essa condição pós-autônoma se dá em um ambiente em que, muitas vezes, se assume o multiculturalismo como um fato dato. O discurso multicultural, no entanto, tenta vender uma miragem: a de que o vitral composto pelas diversas culturas que compõem as nações é feito simetricamente por fragmentos do mesmo tamanho. Estilhaça-se o vitral — a ideia de nação — quando se considera o fato de a diferença cultural não ser imune a questões socioeconômicas, às relações de dominação e subalternidade que advém delas ou outros componentes que aglutinam ou fragmentam essas peças: a construção das identidades não se dá de forma idílica e harmônica como propõe o multiculturalismo neoliberal, mas através do confronto, da luta contra a hegemonia que se disfarça de igual. O que não se assimila, o que não se cala, o que não é domesticável, o culturalmente não consensual não entra no mosaico, é peça de sobra. Seria, então, periférico?

A mobilidade física e digital no século XXI põe em xeque a própria noção de identidade nacional, que não pode passar incólume, por um lado, 1) pelos processos migratórios, de exílio e diáspora, que mobilizam, como nunca, grandes massas humanas entre países e continentes, ou ainda o que poderia chamar de um semi-nomadismo pós-moderno, caracterizado por grupos sociais de residência temporária, motivadas por fluxos econômicos de oportunidades de trabalho dentro de um sistema capitalista globalizado; 2) por um intercâmbio digital que, muitas vezes, reforça relações de subalternidade ou introduz valores e ideias que podem ser contra-hegemônicos internamente, mas hegemônicos em uma perspectiva global.

A alteridade, pois, é um exercício dinâmico, não uma prefixação de identidades do outro — ela mesma múltipla e instável. Nesse sentido, determinado texto pode tentar “estabilizar” uma relação de alteridade que, no contínuo de práticas sociais em que está envolvida a identidade, já não se pode capturar. Sendo assim, o “periférico” se insere não na perspectiva da busca de uma nova centralidade, de uma autonomia frente à metrópole. O “periférico” é, na verdade, condição peculiar de uma escrita pós-autônoma do presente.

4.2 LITERATURA, FICÇÃO E REPRESENTAÇÃO DO REAL

Sennet defende que “a forma dos espaços urbanos deriva das vivências corporais específicas a cada povo” (2003, p. 300). Neste trabalho, quero analisar como o fazer poético-literário é influenciado por esse corpo do poeta e sua palavra em movimento, ou melhor,

como se estabelecem, na materialidade do texto, as marcas da performance e, mais que isso, como esse caráter performativo interfere nas representações do real.

Concordo com Klinger (2006), quando defende que, na escrita de Washington Cucurto não se pode ignorar o aspecto da “performance autoral” que desenvolve Santiago Vega na criação de sua personagem/autor. O nome que assina o livro é também o nome do personagem dominicano de uma das novelas de *Cosa de negros*, apesar de, na orelha do livro e em todos os materiais de divulgação relacionados ao autor, figurar que “*Washington Cucurto nació em Quilmes, Argentina, en 1973*”. De uma forma similar, o portunhol selvagem também pode ser interpretado por meio da chave da performance: Douglas Diegues não apenas utiliza a língua inventada em suas obras, mas a “performa” em sua comunicação cotidiana, seja pelas redes sociais, nas entrevistas que concede ou nos eventos literários dos quais participa.

Por isso afirmo ser o jogo autoficcional e o portunhol selvagem duas facetas da “poética da performance” porque, além do caráter performativo, envolvem um componente antimimético, na medida em que negam aspectos da representação e põem em crise os limites entre a persona do escritor/autor e da personagem/eu-lírico, ou do real e do ficcional. Para tratar desse aspecto, será necessário discorrer a seguir sobre as relações entre literatura e realidade, e aprofundar as discussões sobre mimese e representação, para conceituar de forma mais transparente a categoria da antimimese, conforme adotei neste trabalho.

Começemos por uma definição lacônica: a realidade é o que se deve considerar a partir do que é apreensível por qualquer sujeito possível (MONTEIRO, 2004, p. 84). Essa definição, entretanto, envolve um elevado grau de complexidade e traz à tona dois problemas que nos servem para discutir os conceitos necessários para discorrer sobre a “poética da performance”, a saber: a) limita a realidade ao que se pode apreender, i.e., que se pode captar por meio dos sentidos; b) envolve uma determinação mínima desse “sujeito possível” como aquele que tem a capacidade de apreensão — ou seja, possui os sentidos. Conjuntamente, essa definição corrobora para que concorde com Goodman (1978, *apud* ISER, 1997, p. 44-45) ao pensar que a ficção não será apenas o oposto da realidade, uma vez que essa última é um amálgama de várias realidades que coexistem. O que, para um determinado indivíduo, corresponde à realidade, digamos, ao se tratar de crenças religiosas, para outro será apenas uma elucubração supersticiosa ou coisa semelhante. Apesar disso, e contrariando qualquer desejo de uma realidade unívoca que pudesse prosperar, por exemplo, no século XVI, essas percepções de realidade convivem de forma mais ou menos tensa, segundo diversos fatores envolvidos, desde a crença que se ponha em questão, os sujeitos envolvidos ou as

circunstâncias especiais que condicionem os choques de realidades, levando em conta ainda que todo olhar sobre determinado objeto é condicionado pelo horizonte histórico em que se insere.

Podemos, então, desenvolver o conceito de que a realidade é uma construção social (BERGER; LUCKMANN, 1985) convencionada pelos membros de determinada comunidade, consensual, assim como a linguagem, a partir da atividade humana, num processo histórico longo e doloroso em que concepções de mundo emergem de uma massa primordial de ideias ou são soterradas pela pressão exercida pelo conjunto de membros da sociedade. A própria história, antes concebida como um discurso dado, é construída através do tempo, da revisão: a realidade é, pois, terreno arenoso, uma vez que a prática da história implica a mutação do real, na composição de um presente como figuração ambivalente do passado e do futuro (CERTEAU, 2007, p. 91).

Talvez fosse possível afirmar que a partir da repetição e reiteração, os conceitos que dão corpo ao que chamamos de realidade acabam por se institucionalizar: seguimos rumo ao abandono do sentido de certos fenômenos, que passam a ser aceitos como parte da natureza, quando, na verdade, não raras vezes são construtos culturais. Indivíduos que não compartilham certas visões de mundo tendem a isolar-se ou a ter mais dificuldade em impor conceitos não-consensuais: será assim tanto na ciência como na arte.

Nesse sentido, recorro a Iser (1997, p. 43-45) para afirmar que as ficções são “condições que tornam possível a construção de mundos de cuja a realidade não se pode duvidar”; o papel das ficções literárias enquanto suplementação da realidade que incorpora parece se desenhar a partir dessa premissa: a realidade suplementada pela literatura nos ajuda a refletir sobre a realidade que compreendemos. A literatura acabaria por incorporar a realidade identificável ou apreensível, sem que haja uma preocupação em ocultar sua própria ficcionalidade, através de signos que trazem um discurso de representação em contraste com um verdadeiro discurso, um sistema que envolve sempre uma dualidade de sentidos latentes e explícitos. Graças a esse artifício, é possível enredar o leitor de modo a aceitar certas prerrogativas da narrativa, mesmo que “saiba” que não correspondem a sua realidade imediata, e, a partir disso, possibilitar, por meio do engano, realidades ocultas e significados que podem ser inferidos por meio da leitura.

Segre (1985) define o conceito de ficção a partir dos termos latinos *fingere e fictus*, os quais giram semanticamente em torno da invenção, do imaginário, da mentira, em sentido amplo, até a própria invenção linguística ou literária. O autor aproxima o termo *fictio* a

inventio (descobrimento): esse último revela uma memória e se articula tradicionalmente como um elemento criativo relacionado à oratória; defende que a literatura cria simulacros da realidade, a partir dos quais existe uma oscilação entre real e ficcional, mesmo que as personagens e situações narradas não tenham vida na realidade. A obra artística se estabelece historicamente a partir de contrastes (liberdade criativa/didatismo etc.), sendo essas características inerentes da obra narrativa. A orientação sobre cada obra de arte está condicionada à recepção por parte dos usuários, perspectiva que intensifica os aspectos inventivos próprios dos textos narrativos.

A arte possui regras próprias que se estabelecem a despeito do corpo social em que se insere o artista, de modo que a dissensão entre o espírito artístico com seu tempo não será rara na história da arte. Com efeito, no prefácio da edição de *ABC da Literatura*, de Pound, Augusto de Campos cita McLuhan, para quem:

O poder das artes de antecipar, de uma ou mais gerações, de antecipar os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos foi reconhecido há muito tempo. Ezra Pound chamou o artista de “antenas da raça”. A arte, como o radar, atua como se fosse um verdadeiro “sistema de alarma premonitório” (McLuhan *apud* Campos *in* Pound, 2006, p. 13)

Pavel (1997, p. 176) considera um conjunto complexo fatores, dentro de um processo histórico, o que produz uma maior ou menor adesão ao mito, transportando-o para o plano da ficção, ou seja, a *ficcionalização*. Os domínios da ficção são instituídos numa dinâmica entre o mito e o mundo real, estabelecidos a partir de fatores como a perda de referencialidade com personagens e eventos narrados (a tragédia grega se ficcionaliza na medida em que a crença no mito decai), ou ainda como o romance novecentista distorcia fatos, a partir de uma base não-ficcional, para propor reflexões ideológicas e atribuir legitimidade à narrativa.

Se podemos questionar os parâmetros de Pavel para instituir que há certa mobilidade nas fronteiras que separam o real do ficcional — não estaria toda a realidade atravessada pela ficção? —, a construção de mundos ficcionais pode influenciar o mundo real, embora nem todas as construções ficcionais se prestem para este fim: muitas vezes o objeto ficcional se propõe a ampliar os potenciais da própria ficção, e não um retorno a um real suplementado. A ficção é, pois, um fenômeno dinâmico, condicionado pela história e pela cultura, que contrasta e interage com a realidade e com o mito (PAVEL, 1997, p. 177-179). O real se estabeleceria a partir de certas prevalências da memória e a literatura se incorporaria às experiências do indivíduo, afetando sua percepção da realidade e a maneira como a apreende.

As reflexões anteriores, porém, fazem mais sentido se considerarmos o paradigma da autonomia da literatura, como um campo epistemológico regido por regras próprias, processo

aberto por Kant e a modernidade a partir do século XVIII (LUDMER, 2009, p. 42; 2007). Se, por outro lado, retomo as discussões sobre a condição de pós-autonomia, será preciso reformular alguns termos, já que, para Ludmer:

(...) estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. (...) Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, Internet, etc.]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático. (LUDMER, 2009, p. 42)

Essas escritas pós-autônomas, ou “práticas literárias territoriais do cotidiano” tomam como base dois postulados sobre a contemporaneidade: em primeiro lugar, uma relação intrínseca entre cultura e economia; em segundo, a aceitação de que a realidade é ficção e de que a ficção é a realidade (LUDMER, 2009, p. 42). Trataria de uma “experiência de uma realidade cotidiana” que, de alguma forma, absorveria os realismos do passado e alteraria a noção de ficção predominante na literatura canônica latino-americana dos séculos XIX e XX, já que a fácil adesão da realidade à “realidade história” e o estatuto da ficção como uma relação específica entre história e literatura parecem fragmentar-se: a perda da autonomia significa pensar que as fronteiras entre as esferas do “histórico” e do “literário” se obnubilam. Por isso:

La narración clásica canónica, o del boom [*Cien años de soledad*, por ejemplo] trazaba fronteras nítidas entre lo histórico como “real” y lo “literario” como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad, y producía una tensión entre los dos: la ficción consistía en esa tensión. La ‘ficción’ era la realidad histórica [política y social] pasada [o formateada] por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal. O, simplemente, la ficción trazaba una frontera entre pura subjetividad y pura realidad histórica (...). (LUDMER, 2009, p. 43)

Isso não significaria dizer, no entanto, que estaríamos diante do “fim da literatura”, mas que suas instâncias de legitimação e seus mecanismos de controle ou de reflexão se encontram fragilizados. É uma era em que, simultaneamente, vemos a sofrível manutenção dos cursos universitários de Letras e a ampliação de prêmios literários; a decadências das academias — cada vez mais repositórios de egos e distribuição de status do que de reflexão sobre o sistema literário; ampliam-se também as tecnologias que permitem o

compartilhamento e a leitura de textos em plataformas gratuitas, mas reduz-se a qualidade de leitores; a internacionalização das grandes editoras, a deterioração da cadeia de distribuição tradicional, baseada nas chamadas “livrarias de tijolo” e sua substituição por plataformas digitais de venda que têm na Amazon seu principal modelo, retiram progressivamente das livrarias o status de espaço privilegiado de convivência de, digamos, certo “mundo letrado”. Coincidentemente, em um caminho distinto do dos conglomerados multinacionais, pequenas iniciativas editoriais — não apenas as ligadas ao universo *cartonero* — parecem ocupar um espaço deixado pela impessoalidade que as mudanças anteriores impõem à relação entre o leitor, o livro, o mercado e o autor. Nas trincheiras do paradigma da autonomia, parece haver muita solidão e poucas respostas, e a sensação de “êxodo” de que fala Ludmer parece acentuar-se na condição pós-autônoma. Esse cenário contraditório e complexo brevemente exposto não pode ser ignorado se nos pomos a discutir o espaço da literatura na construção da realidade na América Latina. Deve ser levado em conta, também, se pretendermos compreender o caráter antimimético da “poética da performance”, como tentarei expor no próximo item.

4.2.1 Mimese e antimimese

A mimese proporciona uma imitação de aspectos permanentes, ou “universais”, da experiência humana. Se compreendo que Aristóteles baseia sua poética no gênero dramático, i.e., o único dos três gêneros clássicos que é essencialmente ficcional⁴, não é de se estranhar que essa poética seja mimética. Miner adverte, no entanto, que somente uma visão eurocêntrica admitiria chamar outras poéticas de “não-miméticas”, já que é a própria mimese o corpo estranho: a grande maioria das poéticas originadoras, baseadas na lírica, e não no drama, tomam como ponto central a “expressividade” das palavras que causam comoção ao leitor — daí o autor as classificar como “poéticas afetivo-expressivas”. Apesar disso, o crítico reconhece que tanto as poéticas miméticas como as afetivo-expressivas compartilham o princípio sófico-realista de que o mundo é real e cognoscível (MINER, 1996, p. 44).

Segre (1985) acredita que literatura cria simulacros da realidade, a partir dos quais existe uma oscilação entre real e ficcional, mesmo que as personagens e situações narradas não tenham vida na realidade. A obra artística se estabeleceria historicamente a partir de

⁴ Para um detalhamento deste aspecto, consultar Miner (1996, p. 57-117), em seu capítulo sobre o Drama.

contrastes (liberdade criativa/didatismo etc.), sendo essas características inerentes da obra narrativa. A orientação sobre cada obra de arte estaria condicionada à recepção por parte dos usuários, perspectiva que intensifica os aspectos inventivos próprios dos textos narrativos.

A retórica clássica estabelecia como medida para a ficção a mimese, e a aproximação com a verossimilhança passou a ser uma forma de enquadrar os vários tipos literários. Segre se remete a Aristóteles para defender a potência da criação poética na sua capacidade de construir o maravilhoso a partir do contraste com o aparentemente casual, o que justificaria a “mentira” dependendo da forma como se insere na narração. A surpresa do leitor muitas vezes é condicionada pelo gênero literário (duendes em um conto de fadas não causariam surpresa ao leitor pelas expectativas que teria sobre o gênero).

Mais importante que o mecanismo utilizado na construção da “mentira” é o arranjo feito dentro da construção do universo ficcional, o que lhe conferiria uma maior ou menor adesão por parte do público, a partir da coerência interna estabelecida. A literatura proporcionaria, na verdade, modelos da vida humana, cujas divergências com nossa experiência do real apenas ressaltariam sua força, possibilitariam diferentes usos desses modelos, independente da verificação no mundo real de sua veracidade. Os conceitos de real e irreal, possível e impossível, são baseados nas crenças às quais os textos se referem, não sendo absolutos.

Como explicitarei anteriormente, Iser defende o estatuto da obra literária como suplemento da realidade que incorpora; mentira e literatura seriam resultados de um mesmo processo de duplicação que ultrapassam o real, de acordo com o contexto, de formas distintas. Ambas contêm dois mundos: a mentira incorpora a verdade e a literatura incorpora a realidade identificável. As ficções literárias, ao contrário da mentira, possuem a capacidade de revelar sua própria ficcionalidade, através de signos que trazem um discurso de representação em contraste com um verdadeiro discurso, um sistema que envolve sempre uma dualidade de sentidos latentes e explícitos. A partir deste jogo, a ficcionalidade literária se transforma em geradora de outros sentidos que os explícitos na narrativa: o uso do engano servirá para desvendar realidades ocultas, como no sonho.

Por outro lado, enquanto no sonho o sonhador está aprisionado a um sistema cuja significação real lhe escapa, a ficção literária conseguiria promover um duplo movimento de ver-se no mundo e olhar para si como se já não fôssemos nós mesmos. A ficcionalização, então, é movida por um desejo de buscar sentidos inalcançáveis, de uma forma que vá para além da representação do mundo real, como uma suplementação deste que acaba por

reconfigurá-lo por meio de inumeráveis combinações de sentido possíveis (ISER, 1997, p. 51-53).

Costa Lima (2003, p. 165-179), ao analisar o fenômeno da “transcendência vazia” em Mallarmé, nos ajuda a compreender um novo estatuto da mimese, pela negação da representação que a poética mallarmeliana introduz: o poema essencialmente como “puro trabalho de palavras, que já não fingem rerepresentar o visível, mas visualizam o não visível” (COSTA LIMA, 2003, p. 171), ou seja, a própria linguagem é a que impõe a verossimilhança, não o cotejamento com o real. A poética de Mallarmé, para Costa Lima, seria um exemplo de “poética da produção”, que se opõe, neste caso, à poética da representação.

Por um lado, “a mimese supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade”, mas essa dinâmica não se apaga quando o produto do processo mimético se opõe às representações dominantes (COSTA LIMA, 2003, p. 180). Nesse sentido, não há contradição entre Costa Lima e Miner, já que este último também assume que a antimimese acontece dentro do sistema da mimese, não se opõe a ela como um novo paradigma — como nas poéticas afetivo-expressivas orientais. Por outro, uma vez que a poética de Mallarmé se assenta na implosão do substrato de representação social em que se insere, Costa Lima afirma que ali “o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade” (COSTA LIMA, 2003, p. 181), sendo esta última o produto da concepção de determinada sociedade do que é “passível de existência” (o *Ser*, para o autor).

Se o produto mimético praticamente não se apoia, como em Mallarmé, em aspectos externos ao texto para construir a significação, o receptor precisaria aproximar-se das suas *circunstâncias de produção* para imprimir-lhe significado. Quando Costa Lima propõe que a mimese da produção implica, em certa medida, num “alargamento do real, a partir mesmo de seu *déficit* anterior”, não parece dizer algo muito diferente do que Iser ao falar da “suplementação do real” por meio da literatura, ainda que em Costa Lima se perceba um maior refinamento deste processo, ao analisar a mimese da produção a partir da dinâmica que estabelece entre as categorias do “possível” e do “real”.

Se, neste trabalho, prefiro usar “antimimese” ao invés de “mimese da produção”, é porque aqui interessa menos defender a prevalência da mimese na poética ocidental do que caracterizar o processo de oposição à representação que as obras em análise supõem a partir das estratégias que pretendo analisar mais adiante. Entendo que, de certa forma, essas estratégias são fadadas ao fracasso por operar, a partir da negação, dentro da própria mimese.

Mais que isso: o jogo que promovem os autores por meio de suas estratégias *enverga* a representação, não a *rompe*; a confusão e o atordoamento são mais caros a esses autores que a negação e o esvaziamento.

Por isso, concordo com Costa Lima ao afirmar que, independente da intencionalidade do autor, “o produto rebelde às representações (...) continua a ser um produto mimético se só é capaz de funcionar pela participação ativa do receptor” (COSTA LIMA, 2003, p. 181). De fato, se regressarmos a Miner, descobriremos que boa parte da literatura contemporânea ocidental rompeu com a suposição da pré-existência de um real cognoscível, o que, de alguma forma, significa uma ruptura com os princípios miméticos (MINER, 1996, p. 44). Se para Ludmer a perda dos índices de referencialidade do real e da ficção é uma das características da condição pós-autônoma, poderíamos defender a ideia de que a realidade é apenas um “simulacro”, conceito que nos remete a Baudrillard. Para o filósofo francês, a realidade e os significados foram substituídos na contemporaneidade por símbolos e signos, daí que a experiência humana se converta em uma simulação. Não se trata aqui da representação ou da mimese, mas de uma máscara que oculta o que não existe: a realidade simplesmente não importa para a compreensão efetiva do entorno para os indivíduos. A era da “pós-verdade” apenas parece confirmar as ideias de simulacro e simulação que o Baudrillard anunciava há quase quarenta anos, ou seja, que o simulacro, ao invés de esconder a verdade, simplesmente revela sua inutilidade para a construção do real.

Se a categoria da representação implica que um signo possa remeter para a profundidade do sentido, i.e., que o signo sirva como moeda de troca para um sentido que tem um referencial “real”, a simulação envolve a troca de signos por outros signos, o “acesso” ao real é interdito não para que se oculte a “verdade” do real, mas porque ao indivíduo basta esse comércio do simulacro, “num circuito ininterrupto cujas referências e circunferências se encontram em lado nenhum” (BAUDRILLARD, 1981, p. 13). Desenvolvendo a ideia, o filósofo esclarece que

Assim é a simulação, naquilo em que se opõe à representação. Esta parte do princípio de equivalência do signo e do real (mesmo se esta equivalência é utópica, é um axioma fundamental). A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BAUDRILLARD, 1981, p. 13)

Por isso talvez precisássemos reformular a proposição de Scholes-Kellogg (1966, *apud* Miner, 1996, p. 79) para quem o sentido de uma narrativa se extrai do mundo (real) e de sua descrição comparada. Ora, se Baudrillard afirma que a realidade é o simulacro e a

simulação se opõe à representação, a própria noção de referencialidade da mimese parece abalada. Aquilo a que remete a representação é apenas o produto da troca de signos, da simulação, e os sentidos que atribuímos às narrativas advém da descrição comparada que fazemos com o simulacro, não com o mundo real.

Se a poética de Mallarmé representaria um marco da antimimese na lírica, Miner categoriza a tragicomédia em dois atos *Esperando Godot*, de Samuel Becket, como uma obra a partir da qual se pode extrair premissas para uma poética antimimética do drama, através da qual se procuraria “anular a realidade por meio de palavras sem sentido” (MINER, 1996, p. 97). Primeiramente, o crítico esclarece haver, para ele, quatro tipos de tragicomédias, quais sejam: 1) um que mistura níveis de decoro elevados, que se situa no *locus classicus* da tragicomédia (*Anfitrião*, de Plauto); 2) um segundo em que o final trágico é substituído por um final feliz (*Cimbelina*, de Shakespeare); 3) outro em que existe uma dupla articulação entre um tema “sério” e um tema cômico predominante (*Marriage a-la-mode*, de Dryden); e, por fim, 4) um último tipo de tragicomédia em que o trágico e o cômico ficam em suspenso. Neste, defende Miner, poderiam enquadrar-se as “peças problemas”⁵ de Shakespeare, *O jardim das cerejeiras*, de Tchekhov, *Volpone*, de Johnson e *Anfitrião*, de Dryden, além de *Esperando Godot*, de Becket. (MINER, 1996, p. 86-87).

Não há como dissociar os nomes de Becket e Ionesco do que se convencionou chamar de “teatro do absurdo”. A tentativa do esvaziamento do sentido e a atenção à linguagem sinalizam a negação da primeira premissa da mimese, ou seja, o realismo filosófico, chegando mesmo a atacar a mimese pela “degradação do *mythos*, do caráter e do pensamento”, substituindo-os pela “preocupação central do lirismo que é a linguagem” (MINER, 1996, p. 88). Neste estudo, pretendo identificar a antimimese na narrativa, a partir de estratégias de esvaziamento da mimese, por meio não apenas da naturalização do “absurdo” ou da negação das regras do real presumido, mas por uma série de estratégias que fazem com que analisemos as obras de Cucurto e Diegues pelo viés de uma poética diferenciada: a “poética da performance”.

⁵ Na edição consultada, o tradutor usa, talvez por desconhecimento, o termo “peças problemáticas”. O termo “peças problemas”, no entanto, advém de termo inglês “problem plays”, cunhado pelo crítico Frederick Samuel Boas a partir da publicação de *Shakespeare and his Predecessors* (1896). As peças em questão seriam *Tudo bem quando termina bem*, *Medida por medida* e *Tróilo e Crésida*, cuja classificação entre a comédia e a tragédia, e sua estrutura em torno de um problema social, justificam o uso do termo.

Não quero, no entanto, manter-me em um terreno confortável em que apenas afirmo a existência de uma tradição antimimética na qual a “poética da performance” se inseriria — o que já demonstro ao longo deste trabalho. Chega o momento em que preciso, considerando os trabalhos de Miner (1996), Baudrillard (1981), Costa Lima (2003) e Ludmer (2009) me arriscar: a condição das escritas pós-autônomas na América Latina — ponto culminante da degradação de um processo que se inicia no século XVIII com, por um lado, a autonomia kantiana das áreas de pensamento (a literatura entre elas) e, por outro, com a crise da mimese e das representações sociais na modernidade — aliada à concepção de que a realidade é interdita pela teoria do simulacro e da simulação, considerando nosso contexto pós-colonial nos coloca no que chamarei de “condição antimimética de escrita”. Dito de outra forma, as escritas pós-autônomas latino-americanas, que desafiam as fronteiras do real e do ficcional, do literário e do não literário, se dão em uma circunstância peculiar em que a sociedade ocidental enfrenta a própria crise da categoria da verdade como índice do real. Nesse sentido toda escrita pós-autônoma é, ainda que “involuntariamente”, produto de um processo de antimimese, por já não representar universais reais, mas ser apenas um reflexo do simulacro, ou seja, a simulação é, *lato sensu*, uma face da antimimese. Além disso, acredito que o componente da performance, através do qual os autores estabelecem uma relação diferenciada entre obra, leitor e mercado, introduz uma variável que, no contexto pós-colonial de escritas autônomas, i.e., numa condição “antimimética de escrita”, dão corpo à “poética da performance”.

4.3 CORPOS ESTRANHOS NA CIDADE

Na introdução deste trabalho afirmo que a “poética da performance” se percebe, nas obras estudadas, principalmente por seu caráter performativo-antimimético. Nas próximas subseções, discorrerei sobre a performance, explicitando a perspectiva a partir da qual a associao com o fazer poético de Cucurto e Diegues, para em seguida refletir sobre mimese e antimimese. Ou seja, me interessa apresentar a dinâmica entre esses “corpos-obra” e o espaço e como isso acaba por modificar a recepção das obras, e ressignificar o lugar do autor.

Se é certo que “a literatura não existe no vácuo” (POUND, 2006, p. 36), é também lícito dizer que me fala muito a capacidade que a literatura tem de criar o assombro, de manter a vivacidade da linguagem, por seu poder de recriação. Se recorro agora a Pound não será coincidência: é que as chaves se tornam úteis apenas diante de uma porta fechada ou, neste

caso, de “corpos-obra” que tento analisar. Preciso então de um melhor bisturi, e o método ideogrâmico poundiano oferece apenas uma afiação superficial da lâmina. A crítica faz parte do sistema literário, e talvez por isso não devemos sufocá-la no presente absoluto de uma abordagem puramente sincrônica.

Subjaz em Pound, como em *Candido*, a associação de literatura com o projeto de Estado-Nação, já que o americano considera que o declínio da primeira resulta no do último (POUND, 2006, p. 36). Embora o sentimento de pertença a um território e a associação disso a certos valores sejam anteriores e subsistam na forma de certo patriotismo, o que chamamos de nacionalismo apenas se sedimentou a partir do século XIX, e coincide na América Latina com o Romantismo literário (PERRONE-MOISÉS, 1997). A literatura romântica foi um instrumento poderoso para criar a ficção de um passado inexistente como o da América Latina, que queria acertar as contas com o sangue derramado e pacificar sua culpa pelo genocídio que implicou a colonização.

Tomemos como exemplo duas obras, também escritas por um brasileiro e por um argentino. Se, de um lado, temos a idealização do índio e a pacificação do selvagem pela fé cristã e pelo amor a uma branca em *O guarani*, de Alencar, Esteban Echeverría idealiza como heróis e mártires os liberais unitários, que se opõem à barbárie do governo de Juan Manuel Rosas em *El matadero*, obra seminal da literatura Argentina. Se o primeiro propõe a conciliação dos povos pelo amor platônico e minimiza que a civilização brasileira construiu-se à base da cultura do estupro — é um índio homem que povoará a terra novamente com uma branca, repetindo a lenda de Tamandaré —, o segundo reafirma a necessidade de substituir o antigo pelo novo, desumanizando os federais apoiadores de Rosas como as bestas do matadouro, que martirizam o unitário, convertido em herói trágico que leva consigo o sonho de uma nação em que a “civilização” suplantará a “barbárie”, oposição sustentada desde a gênese do Ocidente, não raras vezes de forma ambígua (OLIVEIRA, 2004, p. 303). À sua maneira, ambas as obras defendem o mesmo projeto romântico de unidade do Estado-Nação.

As obras de Cucurto e Diegues não se comprometem com esse projeto, muito pelo contrário: subvertem a noção de pátria ou de patriotismo, seja indo no caminho de um pan-americanismo sem fronteiras (Diegues), seja assumindo que as fronteiras não garantem identidade, ironizando as fraturas do ideal de nação (Cucurto). Em especial sobre este último, é uma abordagem em que há menos uma defesa reacionária do nacionalismo que uma anárquica construção das identidades periféricas dos imigrantes. Põem-se os autores na figura de *bárbaros*, na medida em que suas obras são de ruptura: são mais próximos das figuras de

inauguradores e renovadores que dos arquétipos dos fomentadores ou multiplicadores, que caracterizariam os *civilizadores* (OLIVEIRA, 2011, p. 305).

Os autores, curiosamente, desenvolvem seu trabalho por meio de um papel híbrido que ocupam no campo literário: a figura do poeta-criador-editor. No caso de Diegues e Cucurto, com essa *persona* eles (inter)agem nas cidades latino-americanas pós-coloniais, circulam com seus livros e jogam com o imaginário de seus leitores por meio da autorrepresentação ou da (re)construção de uma língua sem pátria. Há, então, um caráter ativo nessa práxis que parece opor-se a outro arquétipo, agora com um distante sabor eurocêntrico: o do *flâneur*.

“O espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória”, nos diz Bachelard (1993). A imagem do poeta *flâneur* caminhando errático pela cidade, observador descomprometido do caos urbano, deslizando pelos bulevares da Paris do século XIX talvez tenha se perpetuado no imaginário literário menos por culpa de Baudelaire do que pelo olhar lançado no século seguinte por Walter Benjamin sobre essa personagem que adquire uma aura mítica em meio à multidão ruidosa, arauto da práxis verdadeira de uma pretensa lírica moderna. Se, por um lado, o *flâneur* com seu olhar quase estrangeiro parece imbuir-se da essência inaugural que a poesia evoca para si, por outro, para Benjamin, era talvez o último detentor dos frangalhos de uma consciência histórica burguesa (BIONDILLO, 2014, p. 9). Seria esse andarilho urbano aquele que incorporaria a *experiência do choque* (Chockerlebnis) benjaminiana, já que guardião de uma memória que desabava aos poucos entre os escombros do passado? Ou, por outro lado, tratar-se-ia de um reinventor da cidade que, através de sua percepção sensível recriaria a tessitura das alamedas, seus emaranhados de gente e tédio?

Talvez falemos de outro tempo. O século que assistiu ao suicídio de Benjamin, fugindo da perseguição nazista, foi macerado pelo horror de sucessivas guerras, pela absoluta perda de qualquer resquício de dignidade que o homem pudesse conceder ao homem, bestificado nos campos de concentração, convertido em estátua de carbono atômico, incinerado vivo pelo *napalm* em florestas orientais, torturado e morto nos porões das ditaduras latino-americanas. Não obstante, talvez ainda falemos de outro tempo: o lamento do *flâneur* por uma Paris que desaparecia diante de seus olhos soava agora patético frente a uma Paris sitiada, que aguardava o próximo ataque de um inimigo sem rosto, a próxima explosão, o próximo tiroteio ou caminhão suicida que levaria mais vidas no rastro da insanidade e do fanatismo religioso.

O terror abala a experiência urbana nas metrópoles pela sensação da ausência da segurança, um dos pilares do individualismo que, para Sennet, se sedimenta na civilização

ocidental a partir das evoluções urbanísticas dos séculos XVIII e XIX, ao lado da velocidade, do conforto e da eficiência. Mas o fato de essas conquistas nunca terem sido totalmente alcançadas na América Latina quiçá justifique que nosso individualismo não se pareça ao das massas silenciosas das culturas europeias ou norte-americanas. Excetuando-se a velocidade, os demais avanços das grandes metrópoles aqui precariamente chegam a sua plenitude. Para seguirmos tratando da segurança, não terá sido necessário o 11 de setembro ou os subsequentes atentados em Paris para garantir ao cidadão comum, digamos, do Brasil, a sensação constante de insegurança. Nosso medo não é o transatlântico medo da bomba, mas o medíocre medo da bala.

A exposição diária à violência parece embrutecer a vivência das cidades e retirar de seus habitantes a capacidade da comoção. Em uma era de inumeráveis estímulos, em que a quantidade de informação absorvida por um ser humano em um dia pode superar o que um vivente do século XVI absorveria por toda sua existência, o choque é comutado por uma espécie de cinismo complacente, e perdemos que talvez nos faça humanos: o horror. Cada vez será mais difícil enxergar de forma crítica a realidade e maior o desafio do poeta de criar imagens que reinaugurem o choque. Para Benjamin, o escritor revolucionário deve contrapor-se às forças de produção artísticas existentes ao invés de aceitá-las como parte integrante do contexto em que se insere (EAGLETON, 2011), de modo que a atitude do *flâneur* parece não dar mais conta das necessidades simbólicas do século XXI.

O *flâneur* pós-moderno é o *performer*, que tem uma atitude menos passiva frente à urbe, se lança em suas avenidas não apenas com seu olhar, mas seu próprio corpo poético em ação performática. Diria mais: o olhar-corpo que se atira no abismo-pólis não apenas ajuda construir a urbanidade, mas dá corpo ao próprio eu do poeta, assim como somos constituídos de linguagem enquanto a constituímos; somos memória e também a fabricamos.

No percurso por definir a “poética da performance”, também busquei esse caminho oposto: a perda da autonomia ou a condição pós-autônoma da literatura permite que possamos estabelecer não apenas paralelos, mas fusões de corpos epistêmicos. É nesse sentido que acredito que, na medida em que as formas de produção, circulação e leitura se modificam, como afirmou Ludmer, não se pode ignorar a interferência de outros sistemas simbólicos no fazer literário, para além da relação intersemiótica tradicional, que ainda parece querer preservar as autonomias das artes. Esse corpo-poético em fusão com a cidade é o objeto de análise do próximo tópico e nos servirá de introdução ao caráter performativo da “poética da performance”.

Bourdieu pode nos ajudar, num primeiro momento, a delimitar a ideia de um espaço social privilegiado que permita analisar plenamente essas dinâmicas fronteiriças às quais se vinculam os corpos-obra em análise; ao mesmo tempo, e aparentemente de forma contraditória, deveria lançar mão das teorias de Butler para compreender a dinâmica destes autores-editores que “performam” personagens de si mesmos e com isso influenciam a própria recepção de suas obras; seres híbridos que se movem entre dois mundos (o do texto e o social) e jogam com o próprio conceito de representação. Poderia afirmar que

entre esses dois polos [conteúdo textual e contexto social], muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo o campo literário, artístico, jurídico ou científico, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas obedece a leis sociais mais ou menos específicas (BOURDIEU, 2004, p. 20).

Para o autor, o social se compõe de um conjunto de normas informais que guiam o comportamento dos indivíduos no campo, a *doxa*; e de uma posição determinada no campo que dispõe sobre a interpretação e a ação sobre o mundo de forma peculiar, o *habitus*; subjaz do pensamento bourdieusiano, além de certa autonomia dos campos enquanto práticas sociais peculiares, a necessidade de instâncias de legitimação próprias e a existência de posições objetivas anteriores e autônomas em relação à subjetividade e à construção simbólica das *doxas* e dos *habitus* (NUNES, 2017). Reforça-se, dessa maneira, o caráter mimético da aquisição das práticas sociais, como uma naturalização das normas por sua reiteração histórica. Além disso, Butler afirma que o ponto mais importante da teoria de Bourdieu é que

“the efficacy of performative speech acts (he refers to illocutionary acts in Austin's account) is based not in language, but in the institutional conditions that produce and receive given linguistic practices” (BUTLER, 1999, p. 124).

A autora questionará o modelo bourdieusiano por acreditar que a linguagem não pode ser desconsiderada como mediadora da construção das *doxas* e do estabelecimento ou cristalização das posições sociais. A condição mimética do *habitus*, para Butler, é construída historicamente a partir da reiteração de rituais cotidianos dentro do campo social, logo, aprendidos por meio da linguagem. Por isso, o conceito de “performatividade” será tão caro a Butler como o *habitus* para Bourdieu: ambos se firmam pela reiteração no tempo, mas a performatividade tem o foco na ação do sujeito sobre campo social por meio do ato performativo, enquanto o *habitus* pressupõe a prevalência do campo social sobre o sujeito, já

que aquele determina a eficácia dos atos de fala performativos do último. Opondo-se a essa ideia, Butler afirma que

The performative is not merely an act used by a pre-given subject, but is one of the powerful and insidious ways in which subjects are called into social being, inaugurated into sociality by a variety of diffuse and powerful interpellations. In this sense, the social performative is a crucial part not only of subject *formation*, but of the ongoing political contestation and reformulation of the subject as well. In this sense, the performative is not only a ritual practice: it is one of the influential rituals by which subjects are formed and reformulated. (BUTLER, 1999, p. 125, grifo da autora)

Transportando essa discussão para nosso trabalho, é essencial entender mobilidade do performativo como um *movimento* contra-hegemônico; a estratificação social baseada em posições dadas num contexto anterior à linguagem segundo a teoria de Bourdieu imobilizaria os sujeitos e os impossibilitaria de atribuir novas posições no campo social a si próprios. Cucurto e Diegues, como tentarei expor neste trabalho, confirmam a teoria de Butler na medida em que, a partir de sua performance reiterada, i.e., de sua performatividade, conseguem dar novo sentido a suas posições no campo literário e promover uma reflexão sobre as normas que regem o estabelecimento do cânone e a pertinência das próprias instâncias de legitimação. Dessa forma, se o *habitus* é *mimético*, a *performatividade* tem um caráter *antimimético*.

4.3.1 Poética, espaço, ritmo e performance

Dissemos que Cucurto e Diegues se inserem, a nosso ver, numa tradição de autores cuja atividade literária dialoga com a performance. Essa inserção, no entanto, se dá por meio de estratégias que, ora são exteriores à sua produção e ora transparecem em seus textos. Isso, aliado ao fato de a significação das obras em análise depender da compreensão de suas condições de produção, nos aproxima de Costa Lima (2003) e seu conceito de “mimese da produção”. A performatividade de Cucurto e Diegues não envolve necessariamente uma ação do corpo dentro do espaço, seja ele, neste caso, o microespaço urbano da periferia de Buenos Aires, do universo da cumbia ao qual, em um primeiro nível interpretativo, *Cosa de negros* se circunscreve, ou o macroespaço continental percorrido epicamente pelo astronauta paraguaio diegueano. Apesar disso, talvez fosse preciso, antes de tratarmos das estratégias performativo-antimiméticas presentes nas obras dos autores, discorrer sobre uma relação mais óbvia entre literatura e performance: aquela em que o ato performativo da declamação tem um

papel importante na comunicação da mensagem poética, na qual a relação com o espaço se dá no plano articulado do corpo e da linguagem.

Haverá certa tradição de poetas-*performers*, cuja poética envolverá a tríade palavra, voz e corpo: o poeta exercita através da palavra e do corpo seu caminhar pela cidade, como o poeta Miró da Muribeca, cujo texto alcança sua potência máxima de expressão no ato performático de sua interpretação em público (ROSÁRIO, 2007, p. 2). O eu do poeta se constrói a partir de sua relação com o espaço: o poeta caminha e não apenas observa: compõe sua humanidade dos fragmentos de olhares que lança sobre a metrópole. A cidade se ergue como um caleidoscópio de eus líricos, com a superposição de olhares. Miró representaria um proto-poeta-*performer*, na medida em que seu projeto de obra dialoga com a cidade, mas não se incorpora de forma mais complexa a ela. A cidade ainda é o referencial, âncora da poesia mimética, em que a categoria da representação, ainda que a partir de um olhar subalterno, prevalece.

Se tentamos, com Cucurto e Diegues, nos aproximar de uma poética que tem em sua essência a desestabilização da mimese por meio da performance, poderíamos recorrer a outro exemplo: no dia 20 de julho de 2009, quando se completaram 40 anos em que o homem supostamente pusera os pés na Lua, exatamente às 7h15 da manhã, o poeta e *performer* Biagio Pecorelli deu início à performance *Lunatic: you are not here*, em que o artista, personificando um habitante da lua, vestido como astronauta, fincaria uma bandeira na Bacia do Pina, iniciando a colonização lunática da Terra pelo Recife. A caminhada foi feita lentamente, como se a gravidade do frio Recife de julho pesasse sobre seu corpo enquanto cruzava a avenida Guararapes e atravessava a ponte Duarte Coelho até o Marco Zero, empunhando ora uma bandeira lunar, ora uma sombrinha de frevo, seguido de uma bicicleta de propaganda que tocava *Also Sprach Zarathustra*, música que a cultura *pop* cinematográfica associou eternamente ao filme *2001, Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick. Um pouco depois do previsto inicialmente no release da performance, Biagio tomou uma pequena embarcação no Marco Zero e seguiu com sua roupa de astronauta para fincar sua bandeira com os dizeres “*Here Men From Moon First Set Foot Upon This River. July 2009. We Came In Peace For All*” no estuário do Rio Capibaribe.

Na performance em questão, a desestabilização da mimese é mais palpável: a relação entre o poético e o espaço, e o jogo de símbolos interpostos afrontam as representações dos transeuntes que observam a cena do astronauta que, com um esforço físico imenso, imita os movimentos dos astronautas de 1969 em nossa gravidade. A construção da significação por

parte dos observadores não dependeria apenas do estabelecimento de analogias com o Ser costalimiano, porquanto a performance recriava as categorias do “invasor”, da “conquista”, da “colonização”. O jogo antimimético de Biagio só poderia ser compreendido plenamente pela “análise de sua produção”, como quer Costa Lima (2003, p. 181).

A performance une o astronauta lunático de Biagio e o astronauta paraguaio de Diegues, mas de maneira diversa: se no primeiro a antimimese — ou mimese da produção, para Costa Lima — se dá pela impossibilidade ou inviabilidade do cotejamento efetivo entre o Ser e a obra mimética — ou seja, a performance como um todo —, em Diegues, a trajetória mesma do astronauta que segue “flanando flotando fálico flamejante por la belleza de las selvas de la Tatú Ro,ô⁶ de la Vida” é escrita em uma língua que inexistente, que testa a cada verso a capacidade de o leitor construir significados, ou seja, desestabiliza pela linguagem a representação pela intradutibilidade da “língua monstruosa” de Diegues⁷.

El astronauta paraguayo segue volando kontra los
boludos de siempre. Volando como um Xico Sa inflable
de verdade. Volando de lujo ritmo cumbia villera caliente.
Pero nim Teleshov nim Teleprêmio extra nim Telesuerte
nim Teletubi kuéra de 4 pueden ser el xocolate puréte de
la minina hechizera.
¡Cháke la Guaripola Klandê de coca cola com sangre
menstruada!
¡Cháke la Guaripola Klandê de coca cola com sangre
menstruada!
El delirante astronautita dice koizas aparaentemente sem
Sentido. Dia de fúria esquizofrênica. Cuidado com el
Amor Indústria de Cemento. (DIEGUES, 2012, p. 12)

No trecho, o astronauta dieguiano segue sob o efeito de uma bebida alucinógena — *guaripola* é uma bebida alcoólica paraguaia caseira; *klandê* é o termo em portunhol selvagem para “clandestino” — que o faz delirar enquanto tece considerações sobre o amor e sua paixão pela musa *yiyi*, ou “minina hechizera”. No mesmo trecho, o astronauta é comparado ao escritor e jornalista Xico Sá, que também já escreveu em portunhol selvagem os romances *Caballeros Solitários Rumo ao Sol Poente* e *La Mujer És Un Gluebo da Muerte*, ambos de 2007, sendo este último pela *Yiyi Jambo* de Diegues. A comparação não parece ter sentido

⁶ O termo “tatú ro’ô” aparece pela primeira vez em *Da gusto andar desnudo por estas selvas* e é traduzido como “vulva carnuda” pelo próprio Diegues, que assina, num jogo que se assemelha ao que Cervantes faz no *Quixote*, com o pseudônimo de Ángel Larrea uma apresentação, notas explicativas delirantes a cada soneto e um glossário de termos em portunhol selvagem ao final do livro de Douglas Diegues (KAIMOTI, 2015, p.179-180). Esse glossário está reproduzido no anexo 1 deste trabalho e pode ajudar na interpretação de alguns trechos de *El astronauta paraguayo* que citamos.

⁷ O termo “língua monstruosa”, referido ao portunhol selvagem, foi cunhado pelo poeta Sérgio Medeiros (2007).

dentro da narrativa e sua compreensão depende, mais uma vez, do reconhecimento por parte do leitor das circunstâncias que colocam Sá e Diegues como precursores do portunhol selvagem, ao lado de Ronaldo Bressane e Joca Reiners Terrón, além do argentino Fabián Casas, entre outros. Logo, estaríamos mais uma vez diante de um exemplo de mimese da produção ou, como preferimos, de antimimese.

Também em *Cosa de Negros*, ainda que de forma diversa, o leitor é forçado pela linguagem a uma desestabilização momentânea, ao mergulhar no caos do universo polifônico e multicultural dos imigrantes:

Hatã jajepopete ñane irînguéra Villarrikaguápe. Hatã avei itakuruvi de la Cordilleragui óuvape ãuara. Hãtakena jajepopete mitãkuñakuéra Encarnación guápe. ¡Fuerte el aplauso para nuestros Hermanos de Villarrica! ¡Fuerte también para los de Itacurubí de la Cordillera! ¡Fuerte las palmas para las niñas de la Encarnacena! (...) (CUCURTO, 2006, p. 115)

Diferentemente do que ocorre em Diegues, no entanto, o trecho escrito totalmente em guarani é logo em seguida traduzido, e a fala do mestre de cerimônias paraguaio que divide a narrativa da novela que dá nome ao volume assume ares circenses ou de animador de auditório, ambos personagens que o leitor não terá dificuldades em associar a uma representação do real, ainda que o tom burlesco e exagerado de suas falas lhe conceda um tom claramente carnavalizado. De modo que aqui não teríamos um segmento necessariamente antimimético, mas a estratégia barroca do estranhamento ante a língua dos vizinhos paraguaios, posta sem aviso em uma obra escrita em espanhol. O estranhamento, em Cucurto, no entanto, se dará mais efetivamente a partir das imagens que utiliza para pintar sua Buenos Aires periférica do que pela linguagem. Este é outro ponto de contato que podemos estabelecer para compreender o caráter antimimético da obra: seu caráter de desenraizamento, de não pertencimento. Aqui, o trabalho de Biagio outra vez nos oferece um contraponto interessante.

A performance *Lunatic: you are not here* foi a primeira de performance da série *In-Margins* (uma paronomásia com *imagens* e, ao mesmo tempo, *dentro da margem*) propunha como centro da ação o Rio Capibaribe, sua dimensão geográfica, estética e ecológica (MELO, 2009). A segunda performance, intitulada *Sorry, I pushed the crab and it fell down* aconteceu a partir de um ato de vandalismo: em agosto de 2009, um mês após a primeira performance, a estátua do músico Chico Science, um dos fundadores do movimento mangue, falecido no Carnaval de 1997 em um acidente automobilístico, foi depredada, o que causou grande comoção na cidade. A ação performática de Biagio consistia, primeiramente, em assumir a responsabilidade pelo vandalismo. Para isso, o poeta forjou uma matéria jornalística em que

assumia a autoria do ato e a divulgou pelas redes sociais, provocando a ira de internautas e fãs do cantor, que compartilharam o factóide como se verdade fosse. Em seguida, Biagio promoveu um ato ritual de autopunição, ao amarrar-se no dia 27 de agosto de 2009, a partir das 18h, à estátua de Chico Science, colocando sobre a cabeça uma corda de caranguejos vivos, repetindo a frase “Me desculpe”, prometendo nunca mais fazer “aquilo” aos transeuntes, que não entendiam o que se passava. Alguns colaboradores foram colocados nas proximidades para “explicar” o que estava acontecendo aos curiosos, que prontamente se aproximavam do *performer* para xingá-lo — um deles chega até a cuspir em seu rosto. O sarcasmo ao assumir ritualisticamente o vandalismo com uma culpa religiosa burlesca, se completava com o suicídio virtual do poeta, ao encerrar naquela mesma noite sua conta no extinto Orkut.

Claramente as duas performances se punham a discutir a arrogância norte-americana, a colonização cultural, a institucionalização do *manguebeat*, mas, ao mesmo tempo e contraditoriamente, certo ufanismo que permeia a dita pernambucanidade, divulgada a reboque dos *mangueboys*. A diluição desses elementos representaria a busca de uma arte efetivamente global, sem o verniz da fusão entre a cultura popular e o *pop* proposta pelo movimento na década anterior, mas sem a subserviência à cultura americana.

Biagio discutia com suas performances a relação dos cidadãos com a cidade, que seria o “parque de diversões do *performer*”, um espaço dúbio que mescla a ludicidade com uma dor, um *pathos* (PECORELLI, 2010). A inquietação de Biagio é a do artista desenraizado, desterritorializado, que não se identifica necessariamente com os elementos evocados para a cultura local, suas tintas e telas, e surgiu durante a passagem do poeta por Buenos Aires em 2007, mesmo ano do lançamento de *Cosa de negros*:

Foi neste momento que percebi que não tinha raiz, que minha arte era do mundo e que Recife é um lugar do mundo e que há muitos artistas nessa cidade que fariam exatamente o que fazem (do ponto de vista estético) se produzissem em Tóquio, em Oslo, Roma, Tel Aviv ou Saturno. Descobri que estava e estou aqui por acaso — a despeito da saudade que tinha e tenho desta cidade, mesmo estando hoje nela (PECORELLI, 2010).

A cidade que o poeta evoca não é a cidade real, mas a que traz na memória e que, mesmo vivendo nela, lhe escapa, como a Buenos Aires que Borges canta em seus poemas escritos após voltar da Europa em 1921, como afirma Sarlo (2014, p. 143).

Ora, a mesma sensação de desenraizamento que parece motivar o trabalho de Biagio se transfigura, como analisaremos no decorrer deste trabalho, na Buenos Aires suburbana, carnavalizada e absurda de Cucurto, em que o grotesco é naturalizado e o universo periférico dos imigrantes latino-americanos parece erguer-se em paralelo à Buenos Aires metropolitana

e cosmopolita, tanto em “Noches Vacías” como em “Cosa de Negros”. Podemos mesmo falar de um sentimento antinacionalista que sobressai em alguns momentos. No começo da novela, ao narrar a gênese da Samber Disco, o narrador Eugenio atribui a traição do antigo sócio às relações de compadrio entre imigrantes: “Entre paisanos, connacionales, compadres, todo va mejor. La nacionalidad te mata, curepí” (CUCURTO, 2006, p. 11). Em outro trecho, o narrador de “Noches Vacías” agradece por meio de uma negação, ou seja, está satisfeito por não ser europeu, mas não defende o fato de ser argentino: “la fuerza de la cumbia no tiene paralelos ni parentelas. Única. Inimitable. Cascabel. Agradezco infinitamente no haber nacido en Yugoslavia, Holanda, Francia, Grecia. En esos lugares no existe la cumbia.” (CUCURTO, 2006, p. 16). O ritmo da cumbia não é um contraponto a partir do qual o autor se afirma, como o mangu-bit para Biagio, mas a essência mesma do universo cucurtiano, de modo que não se trata aqui de uma visão do estrangeiro que descreve a periferia com ares exóticos, mas o próprio periférico que descreve seu cotidiano e o aparta do mundo de fora, do “ser argentino” e sua cultura.

Costa Lima (2003, p. 85) adverte que a naturalização da cultura pode, ao mesmo tempo, servir ao indivíduo para neutralizar estados emocionais desagradáveis, mas também implicar uma visão etnocêntrica dos fatos culturais: o que me é estranho não me pertence, logo, não é “natural”. O autor esclarece que umas das consequências é passar a julgar o simbólico como se se tratasse de “uma província regional em que podemos entrar e sair à vontade”. No entanto, numa sociedade complexa há uma imbricação de diversos sistemas de representação, compostos por redes de símbolos às quais os indivíduos acessam para inserir-se socialmente (COSTA LIMA, 2003, p. 87). Cada sistema de representação, continua, pressupõe uma *classificación dos seres e formas de relacionamiento entre os seres*, de modo que aquilo que pode ser uma representação de ordem religiosa ou divina em determinada sociedade pode assumir o caráter do mito ou do herói em outra.

Grosso modo, em “Noches Vacías” não há uma oposição entre o colonizador e o colonizado, o metropolitano e o periférico, o europeu e o latino-americano. A valorização do local não se dá pelo patriotismo, mas pelo fato de, no lugar de onde fala a personagem, existir a cumbia. Logo em seguida, o narrador tece um elogio à figura marginal do dançarino de cumbia, o “cata”, a quem se atribuem características ora negativas, mas apresentadas com condescendência (presunçoso, bêbado irreparável, farrista), ora elevando o tipo a um digno substituto ao presidente, esse “turco ruin, truhán”. A República “andaría mejor con un borracho” porque o bêbado é incorruptível, representa “un descenso al interior de nuestro

ser”, a verdade absoluta, pois os bêbados sempre dizem a verdade. “Qué político, qué dirigente conoce usted que esté a la altura de eso?”, pergunta o narrador.

A defesa do bêbado como modelo de comportamento moral opera na mesma modulação que a inversão entre metrópole e periferia feita pela defesa da cumbia, que, para além de ser um ritmo ou uma prática social subalternizada performada pelos personagens do livro, se configura em um *lugar*, uma *pátria-cumbia*, e, como tal, assume na obra uma representação que a converte em cenário, seja ele a boate Samber Disco ou uma quermesse em “Noches Vacías”; a discoteca María Delírio de *El astronauta paraguayo* ou a casa de shows El Rincón del Litoral, em “Cosa de Negros”: trata-se de uma atmosfera barroca, exuberante e suburbana que permeia as obras:

Me zampaban los sentidos los coloridos sensores de los carteles
anunciadores de bandas y grupos tropicales.

Coloraje. Colorío. Luminescencia, exuberancia. Colorío caché, cabrón,
barroco gritador” (CUCURTO, 2006, p. 8)

Es hermoso flotar por la infinita Belleza de la Tatú Ro’ô
de la Vida, um soldado desconocido maká enjabonado
bailando cumbias entre Enanas Verdes y Enanas Rúbias,
pero es mucho mais que hermoso volar por la disko
María Delírio bailando cumbia com la yiyi de la sonrisa
mais hermosa de San Bomba. (DIEGUES, 2012, p. 4)

Íbamos juntos de la mano entre los juegos de azar, las cartas de tarot, los
ludos, los tiros al muñeco, felices caminando entre las lucecitas
resplandecientes. Los ángeles del cielo nos orquestaban temas lindísimos.
Arpas, clarinetes, trompetas, melodias resplandecientes. Yo compré bebidas
y pochoclos. (...) Los niños hinchaban. Atrás, la Capilla de San Blas. Sogas
de lucecitas de arbolito de navidad cruzaban de puesto en puesto. Formaban
letras en el aire. A un costado, adornado de guirnalda y papel crepe, um
arco de fútbol. Todo estaba mondado sobre el terreno de una cancha de
fútbol. (CUCURTO, 2006, p. 19)

¡Y qué lindo era la yiyi llena de beneno en los labios
llena de ritmos de mulata llena de ziriguidum rockero
rosa shock axokolatada matándole al astronautita com
su mambo cumbiantero manos para arriba piernas
bem abiertas kolita bem levantada kolita para atrás entre
Palmeras Azules y Cataratas del Yguazú! (DIEGUES, 2012, p. 5)

A cumbia não se circunscreve a um espaço nacional ou institucional, já que não tem dono, não é de ninguém, não pertence às gravadoras nem às casas de shows, muito menos a seus próprios autores, “la cumbia es del hogar donde suena, es de aquel que la sabe bailar” (...) (CUCURTO, 2006, p. 28). A cumbia é o ritmo que a classe operária usa para divertir-se com seus corpos obreiros após atravessar a metrópole em coletivos lotados de cansaço. A ação dos corpos das personagens em *Cosa de negros*, por isso, se dá em um espaço de trânsito

entre o periférico e o metropolitano, o local e o cosmopolita, em que a subalternização é sublimada ou ignorada. Já em Diegues, os cenários latino-americanos se fundem a outros europeus (o “Café Flore” parisiense se funde a paisagens da tríplice fronteira); por isso também que o narrador de “Cosa de Negros” não ignora os contrastes entre a Buenos Aires suburbana e a metrópole cosmopolita das elites:

La engañadora Buenos Aires se vedeteaba de lo lindo; siempre viva y majestuosa, repleta del linaje más extravagante, poblada hasta la testa de un bicherío fenomenal. (...) Miralos, ahora que la catramina se detiene en un semáforo, observá a los culones que viven bien, rodeados de lujos y caprichos; y ahí nomás, a la par, el bicho vulgar de la existencia respirando el mismo aire; miles prendidos a la que salga como garrapatas, puchreándola como seca, sacando la lengua a cada respiración (...) Ésta es Buenos Aires, la Trola del Platal respirala, mamala, Mr. Washington Cucurto, pues no que verás ahora no volverás a encontrar en otro lugar del mundo. Sí, Buenos Aires linda y querida, pero también tétrica y mortuoria, la que a un paso tiene la fama y el dinero o un colchón debajo de un puente. (...) (CUCURTO, 2006, p. 72-73).

O tom inusitado de crítica social, a essa altura da narrativa, poderia soar deslocado, não fosse a ironia do desfecho da sequência, quando o narrador convida o visitante dominicano Cucurto a desfrutar da cidade, mas sem “deixar-se impressionar”, um aviso que se revela sombrio se considerarmos o final tragicômico da novela. Outro dado importante: homonímia entre autor e personagem também não pode ser ignorada como uma recurso anti-mimético: a quem o narrador avisa, efetivamente, para tomar cuidado com os perigos da Buenos Aires exuberante? Quem não deve ter cuidado em aceitar todos “martinis, mirindas y pepsis envenenadas”? O saxofonista dominicano de visita pela cidade ou o escritor periférico de ascendência paraguaia que passa a ser endeusado pela crítica e frequentar círculos da elite cultural portenha? O universo perigoso seria o da cumbia, “familiar” ao universo periférico, ou o da literatura, não raras vezes circunscrito a uma minoria econômica?

O que parece certo é que, conscientes de sua condição periférica, Diegues e Cucurto manipulam o universo exuberante que erguem e suas representações e o estrangeiro passa a ser o metropolitano. A cumbia, assim, serve mais do que como uma trilha sonora ou pano de fundo na construção dos cenários das obras em análise. Para além disso, impõe um ritmo frenético às narrativas e parece induzir as personagens a vagar sem rumo pelo salão de dança, ou seja, o recorte de vida que se apresenta ao leitor. O astronauta de Diegues flutua pelo espaço aéreo de vários países, “muerto de amor amor” pela “yiyi xokolate”, partindo e voltando ao mesmo lugar — Assunção — ou seja, voando em círculos, como um balão sem controle; não parece haver missão na jornada desse herói a não ser a vertigem pela vertigem.

Algo semelhante sucede com os protagonistas Eugenio e Washington Cucurto de *Cosa de Negros*. Em “Noches vacías”, Eugenio, noite após noite, visita a Samber Disco, bebe, dança, faz sexo com mulheres cujos nomes confunde — Cilicia, Silvia, a esposa Martu. Os limites entre realidade e sonho se dissipam entre a insônia e a ressaca: em dado momento o personagem crê envolver-se na morte de uma amante que cobrava a paternidade de seu filho, mas não tem certeza do que fez — o fato de narrar a história em uma delegacia acaba por dar pistas da veracidade do crime. Na segunda narrativa do livro, o saxofonista Cucurto chega à cidade e é prontamente assaltado, persegue o pivete sem sucesso, é levado numa Ferrari até o local do show para o qual foi contratado e logo se envolve em uma conspiração dominicana para sequestrar o presidente e invadir o país.

Nas narrativas, a verossimilhança se parte na medida em que as personagens avançam pelo espaço sem ter controle de seus atos e de suas decisões, como se sucumbissem, entre o sexo e a violência, a seus instintos mais animais. O desgoverno dos corpos e o desgoverno das ações reverbera no espaço, dilata o real e nubla as percepções — gelo seco no salão de baile, lantejoulas nos trajés brancos das bailarinas de cumbia — como também as emoções desgovernadas pintam cores distintas nas paredes das ruas, das danceterias, dos quartos — néons, canhões, estroboscópicas; batidas sincopadas, sintetizadores Yamaha, *timbales*; Condorina, “xixi de virgen”, “guaripola klandê” — sinestésias vertiginosas de uma poética em que a performance do corpo ao som do ritmo no espaço se converte na linguagem como performance.

4.3.2 O *Kitsch* como performance

No final de *Cosa de negros*, a invasão dominicana de Buenos Aires, que promove “la mayor corrupción sexual en la historia del país, ¡y todita llevada a cabo por inmigrantes!” (CUCURTO, 2006, p. 151), se dá pela metáfora que a cumbia representa, explica Klinger (2006, p. 161). Continua a crítica que a “corrupção sexual” nada mais é que outra faceta da corrupção linguística operada no texto, em que o marginal, representado pela cumbia e pelos imigrantes invade o centro, ou seja, a Nação e a Literatura, violando-o. E completa:

A presença dos imigrantes no centro de Buenos Aires corrói a ideia de uma identidade nacional unida pelo Estado-Nação. Nos textos de Cucurto a linguagem, com suas marcas geopolíticas e de classe, portadora de estigmas sociais e carregada de história, se revela como lugar de conflito da nacionalidade. (KLINGER, 2006, p.161)

Se concordo em boa medida com Klinger, neste momento, talvez fosse importante lembrar Campos (1969, p. 198), quando avisa para o risco da crítica que analisa um objeto como se pertencesse a uma faixa de consumo à qual não é adequado. Se intelectualizo o uso da linguagem em Cucurto como faz Ludmer, ignoro um fato simples: a linguagem que povoa as narrativas do argentino talvez seja reflexo da linguagem que lhe é familiar, das vozes que ouviu em Quilmes desde sempre, na periferia de Buenos Aires, uma linguagem que se urde de memória. Da mesma forma, é importante analisar os recursos que utiliza Cucurto como aqueles de que dispõe, não um falseamento intelectualizado. Beatriz Sarlo afirma que

Cucurto escribe como quien “no sabe escribir” (ese espécimen no existe) para lectores cultos que lo leen porque sus libros muestran al escritor llegado con una lengua y unas fantasías de absorbente y exótica vitalidad. (SARLO, 2006, p. 7)

Não deixaria de ser curioso perceber outro paralelismo com Copi, de quem César Aira afirma: “Copi se atreve. Se atreve a todo. Ese es su último y definitivo extremismo. Por ejemplo, no sabe dibujar, y dibuja” (AIRA, 2003, p. 71). Mas ainda prefiro a leitura de Llach (2007, p. 143), para quem “Cucurto no cree en la literatura: para él, la literatura es entretenimiento, igual que los diarios sensacionalistas paraguayos y las revistas baratas de la farándula”, e conclui, com uma chave oposta à leitura de Sarlo e que poderia ser definitiva para começar uma leitura da obra do autor, que “la tragedia de Cucurto es que le escribe a un público que no lo puede leer”.

Mas não sejamos tão ingênuos: se os referentes de Cucurto parecem ser mais imediatos, não significa que o autor abdique do trabalho de invenção, tampouco que ignore a recepção de sua obra por parte do “leitor culto” de que fala Sarlo e não plante diversas referências à cultura literária, que dão pistas dos insumos que lhe servem para o *pastiche* — como veremos no decorrer desse trabalho. É importante que o crítico compreenda que o exotismo, talvez, se perceba como tal a partir do olhar do estrangeiro — neste caso, o estrangeiro é o metropolitano —, e o maior trunfo de Cucurto é esse exercício de forçar, como periférico que é, o olhar enviesado do metropolitano.

Ao mesmo tempo, essa talvez seja a principal armadilha para um crítico que pretenda mergulhar na poética do argentino: imaginar que suas propostas têm como objetivo aquela inserção em uma classe de consumo deslocada, característica do *Kitsch*, tema do artigo de Campos ao qual nos referimos há pouco. Aceitando o aviso do paulista, evito cair nessa armadilha, realizando o que ele classifica como uma “crítica Kitsch”. Será preocupação neste trabalho, então, não ignorar que as estratégias performáticas de Washington Cucurto são entrecruzadas pelo autoficcional, e, por isso, os elementos biográficos desempenham um

papel importante na exegese de alguns aspectos ideológicos de sua obra. Sem esse “horizonte ampliado”, seria difícil compreender a ironia de certas passagens ou a dinâmica entre alguns personagens.

Em se tratando de Diegues, coloco a questão da qual não posso nem quero escapar: sua natureza fronteiriça é avessa a qualquer enquadramento nacional. Uma poética *outsider* como a desse brasiguaiio selvagem dificilmente se fatia assim, e o bisturi de Pound funcionaria apenas em termos, na medida em que a análise sincrônica comparativa efetivamente possibilita uma avaliação estética de sua obra e a situa, ainda que precariamente, nessa tríplice fronteira que o associaria à categoria *poundiana* dos *inventores*: não seria essa uma classificação justa para um autor que decide inventar uma língua própria para acomodar sua poética? Por isso, recorro a Pound para afirmar que

A soma da sabedoria humana não está apreendida por nenhuma linguagem. Nenhuma linguagem em particular é capaz de exprimir todas as formas e graus de compreensão humana. (POUND, 2006, p. 38)

Se uma língua impõe aos falantes certos limites na sua percepção da realidade, a aglutinação de várias línguas em uma não seria uma maneira produtiva de ampliar seu repertório de significação, e, em última instância, suas visões de mundo? E não falo apenas da incorporação de estrangeirismos ou a criação de neologismos funcionais; trato aqui de um procedimento estético de criação de novos significados ou de apreensão de novas dimensões da linguagem não percebidas dados os limites linguísticos. Dessa forma, para interpretar o exagero performativo nas narrativas de Cucurto e Diegues não posso ignorar seu *lugar* de fala e como se manifesta no plano do discurso e da linguagem nas obras. De outra forma, corre-se o risco de atribuir-lhes um tom satírico onde não há ou deixar passar a ironia onde sim existe. Essa reflexão é particularmente útil ao analisarmos o *Kitsch* como uma categoria utilizada deliberadamente na poética de ambos os autores.

O *Kitsch* normalmente é associado a um julgamento de valor, de caráter negativo, sobre determinado produto cultural, sendo o exagero e o clichê ingredientes comuns a essa estética. Essa valoração, não raras vezes, toma como grau zero certo gosto aristocrático e elitista, a partir do qual o colorido, os arroubos de emoção supostamente nobres e irremediavelmente desmedidos são, no mínimo, desconfortáveis. Ainda que não seja uma exclusividade de classes subalternas, o mau gosto do *Kitsch* parece aproximar seus simpatizantes, mesmo que sejam de classes elevadas, dessas manifestações culturais não prestigiadas; em algumas ocasiões, são alçadas à categoria de *cult*, quando as elites econômicas se apropriam delas e lhes atribuem um valor distinto como prática social “aceitável”, não sem alguma condescendência.

Umberto Eco (1965, *apud* CAMPOS, 1969, p. 195-196) lança um olhar menos hierarquizante sobre o fenômeno do *Kitsch*, que classifica como “mentira estética”, “mezogna strutturale”. Ou seja, não se considerará essa categoria de forma absoluta, aprioristicamente como de mau gosto, mas sempre em função da proposta de determinado produto cultural e da faixa de público a que se destina; de modo que o *Kitsch* implica certa pretensão ao engodo, à farsa a que se propõe um autor que tenta elevar seu produto cultural a um nível de apreciação estética a que não pertence. Os *best-sellers* de ficção cuja fórmula repetida *ad nauseam* prolifera nas prateleiras das grandes livrarias parecem adequados ao público a que se destinam, mas soam *Kitsch*, segundo o modelo de Eco, quando pretendem vender-se como alta literatura.

Ainda assim, mesmo a visão equilibrada de Eco implica no seguinte raciocínio: o *Kitsch* é um recurso de farsantes, ou seja, dos que insistem em inserir-se em um universo estético sacralizado que não lhes pertence, legitimado por instâncias quaisquer, normalmente em uma faixa de consumo acima da que lhe caberia. No artigo em que cita Eco, Haroldo de Campos estabelece a tênue relação que separa — ou une — a vanguarda do — ao — *Kitsch*: enquanto a primeira abre passo para a criação e a inovação, o segundo não passa de uma diluição ou pastiche que se pretende vender como a primeira, quando não é (CAMPOS, 1969, p. 198). Nesse sentido, o *Kitsch* é uma estética do fracasso: o fracasso do autor de lograr alcançar a mesma amplitude da obra que tenta emular; o fracasso em ocultar o fato de ser uma farsa. Não seria equivocado afirmar que há, de alguma forma, certa involuntariedade do autor na categorização de sua obra como *Kitsch*. Mesmo nisso, residiria o fracasso.

Campos, no entanto, prossegue com sua análise da dinâmica entre a vanguarda, a cultura de massa e o *Kitsch* analisando a *pop-art*, que classifica como “neodadá” (1969, p. 197). A *pop-art*, como vanguarda, ironiza a cultura de massa, apropriando-se de seus estilemas, mas logo em seguida a indústria da publicidade usa esses mesmos estilemas para promover um suposto efeito de bom gosto, desfazendo o tom crítico inicial da *pop-art* e revestindo-a de um envoltório *Kitsch*, já que o público consumidor médio não acessa a informação estética inicial, apenas sua reverberação, sua emulação. Para Campos, deve-se levar em conta o fator crítico que essas ressignificações proporcionam:

Quando certos artistas de hoje repropõem um estilema arrancado do *Kitsch* em contexto diverso, operam um *ato crítico*, e por esta tomada de consciência se afere sua atitude criativa e sua capacidade de conferir informação original ao lugar comum. (CAMPOS, 1969, p. 198, grifo do autor).

Campos afirma que, no pólo oposto a esse da atitude crítica está aquele “intencionalmente tratado de maneira não-crítica” (CAMPOS, 1969, p. 198). Há pouco, me referi a uma terceira via, a do *Kitsch* involuntário. Nesses termos, o que distingue o autor *Kitsch* “involuntário” daquele que se apropria conscientemente desta estética é a criticidade que acompanha o fazer artístico, o que resulta numa abordagem original pelo deslocamento estético do lugar comum. O autor *Kitsch* involuntário *crê efetivamente* que está fazendo uma obra de arte elevada, em que a crítica de vanguarda estaria presente, assim como seu leitor médio se sentiria revestido de algum verniz erudito por assimilar suas pretensas inovações estéticas que, na verdade, seriam apenas uma cópia deslocada de uma estética anterior munida de uma criticidade perdida.

Uma obra pode, ainda, como já se disse, pelo efeito de uma crítica pouco acertada que tenta associá-la a uma faixa de consumo à qual não pertence, ser involuntariamente “kitschizada”. Neste caso, as pretensões do autor talvez não fossem além da categorização ou do enquadramento entre o produto de entretenimento, mas o crítico pretencioso acaba por expor ao ridículo a obra em análise, o que Campos chama de “crítica *Kitsch*”. Daí que, ao lidarmos com objetos de estudo como as obras de Cucurto e Diegues, corre-se o risco de, ainda que bem-intencionada, a crítica se reverta em um mecanismo de “kitschização”, e, neste caso, mais grave, pois os elementos do *Kitsch* já são explícitos, mas com uma função crítica distinta da tratada por Eco, como veremos a seguir. Por isso que o crítico deve, neste caso, verificar atentamente a forma como esse elemento estético é posto na construção da obra e de que maneira há ou não originalidade nesse arranjo, atentando para, nesse processo, não acabar por transformar seu objeto em um *Kitsch* involuntário — como, aliás, seria também sua crítica.

Cucurto e Diegues apresentam, a nosso ver, uma quarta forma de lidar com o *Kitsch*. Não parece haver uma pretensão de conferir às obras um caráter de vanguarda por meio, por exemplo, de uma intelectualização das manifestações culturais subalternas ou periféricas — como no primeiro modelo. Tampouco há um uso deliberado do *Kitsch* de forma não-crítica para efeito de “edulcorante e consolo”, muito menos um uso *inocente* do *Kitsch*, em que o lugar comum não é percebido pelos autores e é vendido como original. Ao invés disso, a estrutura das obras sinaliza uma farsa dentro da farsa, a sátira como própria condição periférica, em que a estética *Kitsch* não surge de forma involuntária, e sim é invocada deliberadamente a cada página em que o exagero dá tons de melodrama à narrativa.

Podemos, a título de exemplo, apresentar uma das cenas finais de *Cosa de Negros*, quando o personagem Cucurto e sua amada Arielina se escondem da polícia, que invade o cortiço El Palomar em busca dos conspiradores que sequestraram o presidente:

31. Entrada mortal de nuestro ídolo al yotibenco El Palomar

(...) Al final del pasillo, en la puerta de entrada, se enciende una luz, y unos policías les dan la voz de alto. Los dos enamorados se encuentran en la oscuridad del pasillo. Se besan y se abrazan. “¡Cucu sólo mío! ¡Qué gracia divina de Dios!”, le dice ella llorando y lo llena de besos. “¡Arielina, amor mío, no puedo creerlo, huyamos ya!”, le dice él. “¡Nos anda buscando todo el mundo para matarnos!”, dice ella. “No importa, mi amor, nuestro amor los vencerá, ni la muerte nos separa”, dice esperanzado Cucu. (...) (CUCURTO, 2006, p. 168)

No desfecho da sequência, o diálogo digno de romances água com açúcar cobra ares de absurdo e o leitor tem mais uma pista do que há pouco discutia, i.e., o uso deliberado do *Kitsch* na construção da atmosfera carnalizada da narrativa cucurtiana — e, como veremos adiante, também dieguiana: “‘Te amo, Cucu, te amo. Casémonos ahora’. ‘¿¡Ahora!? ¿En este momento?’ ‘Sí, sí.’ ‘Bueno, dale...’ ” (CUCURTO, 2006, p. 168). Como dissemos, ao contrário do modelo de Eco, não parece haver em Cucurto e Diegues uma tentativa de inserir-se em uma faixa de consumo elevada — o que, segundo o milanês só permitiria que atingissem um público médio que se deixa enganar pela farsa —, mas a agressão pela repulsa, que tentam arrancar justamente de uma faixa de público influenciada ainda por certa estética eurocêntrica, domesticada, por assim dizer.

Em outra cena, o personagem Cucurto chega com o motorista de seu empresário a uma festa privada no bairro nobre bonaerense de San Isidro, onde tocava o grupo Hippie Rabioso, que o acompanharia no show do aniversário de 500 anos de Buenos Aires. A descrição da mansão sinaliza que o *Kitsch* não é exclusividade das classes menos favorecidas:

Llegando a la esquina, sobre una loma, había una casa blanca que remedaba un estilo colonial, con una recova delantera, y, a los costados, como guardianes, dos grandes leones de mármol blanco, secundados a su derecha por un olmo, y a la izquierda, derrochando sombra a granel, un típico ombú de la pampa argentina. (...) El senderito penetraba en un jardín de flores y plantas exóticas, poblado de animales sueltos, de regiones remotas, que exigen un trato delicado. Veinte metros adelante, una pileta grande como una cancha de tenis, llena de plantas acuáticas y juguetes de baño, donde unas bellezas tomaban sol em bikini. (...) (CUCURTO, 2006, p. 80-81)

Após entrar na mansão, Cucurto lembra que o grupo Hippie Rabioso vendera mais de 35 milhões de discos, o que contrasta com a cena seguinte, em que o mesmo grupo toca para um público de alto poder aquisitivo, composto por atletas, pessoas da mídia e políticos, em um palco improvisado. A cena é descrita de forma decadente, mas sem moralismo: “Conductoras de programas infantiles, desnudas, borrachas, pidiendo más cocaína. Jugadores

de la selección, periodistas, políticos y demás yerbas y celebridades, todos pidiendo lo mismo” (CUCURTO, 2006, p. 81).

Por que não poderia dizer que aqui não há a mesma pretensão do *Kitsch* involuntário, ou, mais ainda, por que não o identificar como o uso do *Kitsch* feito pela *pop-art*, por meio de uma ironia lançada a essa estética massificada em nosso tempo? Devo levar em conta, como afirmei no início deste subcapítulo, o lugar de fala dos autores. O que se qualifica como *Kitsch* o é a partir do olhar de um observador externo como uma ressignificação do subalterno — não necessariamente o periférico, mas o farsante que não *pertence* à faixa de consumo pretendida, no dizer de Eco. Se, no caso das narrativas de Cucurto o olhar não é exógeno — ele próprio é periférico e não renega sua ascendência — não se lhe pode atribuir a caracterização de *Kitsch* a não ser, outra vez, a partir do olhar do estrangeiro, do alheio a este universo e que vê, em sua representação, o exótico, o grotesco. Nas duas cenas, o *Kitsch* se toma a partir de perspectivas distintas, já que envolve a representação de classes sociais díspares. O comentário do narrador onisciente na segunda cena, sobre o contraste entre o sucesso do grupo Híppie Rabioso e sua atuação numa festa particular não serve para criticar o mal gosto dos anfitriões, mas as condições de exploração dos artistas de cumbia, algo semelhante ao que acontece no *show business* no Brasil com estrelas advindas de camadas populares que são exploradas por empresários gananciosos, como é retratado na novela o próprio empresário do músico Cucurto, Don Frásquito.

Isso não significa, por outro lado, que o autor ignore a classificação que invariavelmente sequências como as anteriores receberiam do leitor, digamos, iniciado. É graças a essa consciência do efeito que causa o *Kitsch* e o pastiche que o autor, assim como Diegues, estabelece seu jogo cênico, sua performance autoral, que se insere a partir de uma perspectiva diferente, por exemplo, da *pop-art*. Ali, o artista de vanguarda se coloca em uma posição superior frente à cultura de massa que critica com sua reapropriação; aqui, o subalterno faz uso dos estilemas próprios de seu universo e os potencializa por meio da carnavalização e do exagero, o que provoca o riso nervoso das instâncias de legitimação pela desestabilização do *status quo* e do cânone.

Diegues tem a mesma consciência de Cucurto e se vale de sua condição periférico-fronteiriça para destilar sua estética do exagero, em que os signos da mulher objetificada e as paisagens tropicais exuberantes (“Palmeras Azules”, “Kataratas del Yguazú”, “Lago Azul Deypakarai”), presentes no imaginário médio de turistas estrangeiros quando se pensa em

Brasil e em América Latina, já envoltos de uma espessa camada *Kitsch*, se convertem em um cavalo de Troia simbólico.

El astronauta paraguayo segue flanando flamejante
flotando flamante fálico amante a lo ymaguare avanti
for ever como um idiota russo muerto de bessos
evenenados.

¡Y qué lindo era la yiyi llena de beneno en los lábios
llena de ritmos de mulata llena de ziriguidum rockero
rosa shock axokolatada matándole al astronautita com
su mambo cumbiantero manos para arriba piernas
bem abiertas kolita bem levantada para trás entre

Palmeras Azules y Cataratas del Yguazú! (DIEGUES, 2012, p. 5)

Entretanto, é um equívoco pensar na apropriação desses signos como uma crítica ao comportamento estrangeiro, à violação histórica a que se submeteu o continente ou associações deste tipo. Parece haver aqui, muito mais, a apropriação desse *patrimônio cultural*, de modo a demonstrar a fragilidade do homem latino-americano frente à mulher, fonte sempre de perigo. A demonização da mulher, ser de natureza sedutora que enreda o frágil homem em seus encantos, é um tema tão antigo como a própria história do ocidente, presente já no mito fundador judaico-cristão, mas segue alimentando o imaginário machista. Por isso, talvez não estranha o fato de transparecer certa camaradagem, ainda que irônica e depreciativa, entre o estrangeiro e o astronauta *paraguayo*, pelas comparações feitas à condição de apaixonado, já que o eu lírico está sempre morto de amor como “um idiota romántiko alemán” ou “um russo muerto de bessos enbenenados”. Aqui, a referência ao Romantismo fica clara e as cores do *Kitsch*, reforçadas. O caráter machista da narrativa se intensifica pelo silenciamento do objeto de desejo: o único trecho em que se ouve a voz feminina no livro é no último canto, durante uma relação sexual.

A estética pornô, que se percebe inclusive neste último diálogo, é amplamente utilizada por Diegues em seu livro — assim como faz Cucurto em seu *Cosa de Negros*. Curiosamente, essa estética — que tradicionalmente é permeada de símbolos *Kitsch* — é sobreposta e fundida ao símbolo do amor romântico *kitschizado*, que não é mercadoria que se venda fácil: “El amor amor es una coisa sinceramente sincera como/ los bessos calientes que nim las demonias mais bandidas / vendem” (DIEGUES, 2012, p. 5). Se no imaginário heteronormativo conservador há uma “mulher para casar” e uma “mulher da rua” — outra imagem *Kitsch* — esses dois arquétipos se fundem em na personagem ambígua e polivalente que é a *yiyi* dieguiana: o astronauta tem o plano de “vestir-se de yakaré y sequestrar la Yiyi del xocolate enbenenado y fundar com ella una Playa de Chirichágua ne Chaco Paraguayo.” (DIEGUES, 2012, p. 22). Apesar disso, e a despeito do machismo latente em toda a narrativa,

a mulher, seja ela a “*yiyi* endemoniada”, seja cada uma de seus avatares apresentados ao longo do texto, parece manter o controle e, diferente de outras narrativas em que se identifica o tema da mulher sedutora, não há uma resposta violenta ou vingativa, mas a aceitação da condição do homem submisso: “Inútil contemplar ousadas coreografias. Inútil comprar el poster-kalendário puréte de Rocío Núñez. Inútil odiar” (DIEGUES, 2012, p. 22).

A crítica então se volta ao próprio comportamento machista latino-americano: a submissão e a docilidade do homem apaixonado, imagem recorrente no tema do enamoramento, assumem um valor diferente em sociedades em que o feminicídio alcança níveis alarmantes como as dos países latino-americanos e, em especial, a sociedade brasileira. O *Kitsch* então não é atacado como uma estética do mau gosto, mas assimilado como a estética do macho enamorado, que se assume dócil e não-violento ante a sedução e o controle. Nesse sentido, a referência ao escritor e jornalista Xico Sá, em determinado momento comparado ao astronauta paraguaio, não é inocente, uma vez que esse autor encampa em suas crônicas esse tipo de discussão, não raras vezes sendo acusado pelos movimentos feministas, que entendem em sua linha de argumentação apenas o reforço de estereótipos.

Todo o exposto neste item me leva a afirmar que o *Kitsch* em Diegues e Cucurto faz parte de um construto performático complexo, que mantém uma relação dialógica entre suas obras e o público; uma estética deliberadamente adotada pelos autores e que desestabiliza a recepção de suas obras pelo deslocamento que propõem dos estilemas deste universo como uma estratégia distinta da que promoveu a *pop-art*.

4.3.3 Autoficção, autorrepresentação e performance

Neste momento, podemos tratar de um tema que alia as discussões feitas no subcapítulo 4.2 sobre representação do real e as que trato nesta, sobre performance. Falo do caráter autoficcional ou de autorrepresentação com o qual os autores desenvolvem uma dinâmica peculiar entre autor-obra-leitor-realidade.

O termo “autoficção” foi usado pela primeira vez nos anos 1970 pelo escritor francês Serge Doubrovski, para referir-se a seu livro *Fils*⁸. É natural que um autor utilize elementos

⁸ Conf. Noronha (2007, p. 7), na apresentação da edição brasileira de *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune. Amícola (2007, p. 16) insinua, no entanto, que é possível encontrar aproximações com o conceito de “autoficção” já em Proust, “pelo jogo sutil com o nome próprio (‘Marcel’) e sua veladura”.

de suas vivências em suas narrativas, mas diversos autores contemporâneos têm exercitado uma ficção que joga com traços biográficos de uma maneira mais intensa. Numa literatura recente latino-americana as escritas de teor autoficcional ou autobiográfico são um fenômeno menos raro do que se imagina. Autores como Fernando Vallejo ou Pedro Juan Gutiérrez estruturam suas obras como sagas autobiográficas, com um narrador constante de histórias que se entrecruzam (KLINGER, 2008, p. 12). No Brasil, Cristóvão Tezza (*O filho eterno*, 2007), José Castello (*Ribamar*, 2010) e Raimundo Carrero (*O senhor agora vai mudar de corpo*, 2015) apresentaram romances com elementos claramente autobiográficos. De uma nova geração, talvez Ricardo Lísias seja o que faz experimentações que mais põem a relação com a mimese em cheque, ao ponto de, em pelo menos duas ocasiões, envolver-se em polêmicas pela tensão que conseguiu causar na membrana que separa o real do ficcional⁹.

Algo que distingue Lísias dos demais autores é o que faz com que o conceito de autoficção embaralhe o esquema do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. Para o autor, uma condição *sine qua non* da autobiografia é a situação em que existe “identidade entre narrador e autor (cujo nome remete a uma pessoa real)”, um narrador que ponha em posição de identidade com a personagem principal da narrativa (LEJEUNE, 2008, p. 14-15). Ora, a diferença principal entre os romances de Tezza, Carrero e Castello frente ao de Lísias é o fato de este último apresentar um narrador homodiegético cujo nome é Ricardo Lísias, assim como várias personagens mantêm os mesmos nomes de seus “referentes” na vida real.

Há de se considerar que, ainda que a realidade seja permeada pela ficção e não se configure no oposto dessa, como discutimos anteriormente, o leitor comum tende a buscar “pistas do real” quando o autor desenvolve uma narrativa com traços homodiegéticos. A autoficção, no entanto, não se trata apenas de uma narrativa cifrada, como o *roman à clef*, em que a leitura acaba por tornar-se um jogo de detetives em busca das personagens ocultas; ela penetra um território que põe em risco o pacto romanesco, na medida em que força a cada instante o leitor a fazer inferências sobre quão real ou não é certo dado apresentado e a duvidar da própria mimese: o que leio, na verdade, não é mais representação, é “real”, aconteceu efetivamente, ainda que o autor assine a obra como “romance” ou “conto”. Por isso acredito haver um caráter performático na autoficção que extrapola o texto e resvala para as instâncias sociais do campo literário de Bourdieu, mas tampouco acata a norma: a performatividade lhes permite readequar suas posições no campo e subverter o *status quo* e o próprio cânone.

⁹ Sem desviar-nos de nosso tema, basta uma breve consulta em matérias na internet associadas ao romance *Divórcio* (2013) e ao folhetim *Delegado Tobias* (2014) para esclarecer a que nos referimos.

Isso revela outra faceta dessas narrativas que mantêm contato com a categoria do autobiográfico: a autorrepresentação. O termo cunhado por Sylvia Molloy para tratar das narrativas autobiográficas na América Latina implica tanto uma maneira de ler como de escrever (MOLLOY, 1996, p. 12) e, em última instância, representa as estratégias utilizadas pelo escritor na construção de sua imagem no corpo do texto em que se propõe a escrever sobre si mesmo. Naturalmente, há uma distância entre a pessoa real e a persona construída a partir do ato de enunciação que envolve o texto autobiográfico, o que faz com que se possa associar o autobiográfico ao “autoengano” (SCHLEGEL *apud* AMÍCOLA, 2007, p. 19). O que se poderia considerar um vício da autobiografia dita “pura” torna-se virtude no romance autobiográfico ou na “autoficção”, na medida em que está em jogo a desestabilização da mimese por meio de uma deliberada fusão de elementos ficcionais e biográficos. A dimensão da autorrepresentação é essencial para perceber os problemas da teoria de Lejeune, na medida em que a pessoa “real” à qual o relato autobiográfico supostamente se refere é também uma função narrativa, i.e., envolve uma reformulação do Eu por parte do autor, que pode ser muito dissonante da representação que a sociedade tem do mesmo. No caso do texto autoficcional, temos outra questão importante, na medida em que a autorrepresentação acaba sendo um efeito colateral, adquirida pelo cotejamento e pela síntese, por parte do leitor, dos dados assumidos como ficcionais e dos considerados biográficos.

É nesse sentido que Klinger assume a autoficção como uma “performance do autor”; para a crítica, obras com teor autoficcional rompem o paradigma moderno da literatura, que se assenta na autonomia do autor frente à obra e em que a linguagem literária se diferencia daquela usada pela cultura de massa (KLINGER, 2008, p. 13). Complemento o raciocínio de Klinger afirmando que a performance se dá, para além da materialização do texto autoficcional, pela dinâmica que se estabelece, no âmbito do campo literário, entre a persona do autor (autorreferenciada), sua imagem pública (construída no âmbito da sociedade), as personagens de suas obras (autoficcionais ou ficcionais), o conjunto de sua obra (em que se pesem os dados supostamente biográficos ou não), sua biografia (pontuada por fontes não ficcionais) e público leitor (especializado ou não). Essa dinâmica peculiar, que tem como uma de suas características uma desestabilização da mimese, é uma das marcas mais importantes do que venho chamando de estratégias performativo-antimiméticas, e que serão analisadas em detalhe nas obras de Cucurto e Diegues no capítulo seguinte.

5 PERFORMANCE DE CORPOS EXPOSTOS

Embora o método “comparatista selvagem” que adotei neste trabalho tenha me levado a analisar os corpos estranhos das obras de Diegues e Cucurto ao mesmo tempo em que expunha questões teóricas — as vísceras das obras, as vísceras da pesquisa —, neste capítulo irei me concentrar na materialidade dos textos, avaliando os aspectos teóricos que foram apresentados ao longo desta dissertação.

Em especial, discutirei a partir de duas perspectivas: aquela em que as estratégias operam no campo da linguagem e a que envolve uma peculiar relação com as representações do real, ou seja, aspectos miméticos das narrativas. Para a primeira perspectiva, será discutida a desestabilização do real por meio do portunhol selvagem de Diegues e dos deslocamentos antimiméticos da linguagem em Cucurto; para a segunda, o realismo *atolondrado* de Cucurto, a autoficção e autorrepresentação serão nosso foco. Em ambos os casos, levarei em conta como essas estratégias se convertem, na obra dos autores, em atos performativos.

Embora alguns dos tópicos pareçam referir-se prioritariamente a uma das obras, veremos que há imbricações que justificam pô-las em paralelo. Ou seja, optei por manter os dois corpos sob a mesma mesa e ir cotejando ao longo do capítulo os aspectos pertinentes a cada um, fazendo referências ao outro quando necessário e possível. Isso porque, em suas dessemelhanças, acabo encontrando as marcas que os unem para delinear a “poética da performance”.

5.1 ANTIMIMESE E LÍNGUAS MONSTRUOSAS

“Queda bien que en el centro de una casa monstruosa haya un habitante monstruoso”, diz Borges sobre o Minotauro. Se pretendesse fazer um *pastiche* borgiano, diria que faz sentido que uma obra monstruosa se construa a partir de uma língua monstruosa. Mas crítica *pastiche* não seria apenas uma apropriação de Borges: incluiria o termo cunhado por Sérgio Medeiros (2007) ao referir-se ao portunhol selvagem. O astronauta *paraguayo* parece realmente adquirir uma dimensão mítica, fálica, priápica, animalesca, “um Kurupí triplefrontero, um animal de 3 piernas”, fauno delirante pelas selvas de la “Tatú Ro’ô de la Vida”. A língua usada por esse fauno precisava ser monstruosa porque a representação de seu mundo não caberia em uma única língua, é desmesurada e indolente, não respeita convenções

e não pode ser domada. O portunhol selvagem, então, é uma língua de escândalo, que desconcerta o leitor pelo assombro, como encontrar-se, em uma esquina do labirinto, com o Minotauro.

Entretanto, não quero afirmar que é uma língua que serve ao fantástico. A naturalidade com que Diegues emprega seu idioma criado poeticamente também em sua comunicação cotidiana, em entrevistas, em eventos dos quais participa, acaba por interferir na recepção de seus textos e o aproxima do maravilhoso carpentieriano. Ao mesmo tempo, considero que Diegues, com seus atos de fala performativos em portunhol selvagem, desestabiliza as convenções, ou seja, investe contra o *habitus* bourdieusiano e tenta estabelecer novas *doxas*.

O canto 17 de *El astronauta paraguayo* é elucidativo para conhecer a concepção de Diegues sobre sua língua monstruosa:

El portunhol selvagem non es bueno nim malo nim apenas makoñero. El portunhol selvagem es espetakular mismo que nunca lo seja, es vulgar, es bizarro, es hermoso, es imprevisible, es vitaminado, es vita nueva. El portunhol selvagem encanta Bombomcitas Escolásticas Domenicas Corleones Moraimas Julianas Marias a full. El portunhol selvagem fulmina monos y princesas. El portunhol selvagem es la noche ou la manhana que non te podés perder y cuando la perdés nunca perdés nada. (...)
El portunhol selvagem non es moderno nim atrasado. El portunho selvagem enkurupiza has las catchorras funkeras. El portunhol selvagem non tem nada a ver com el ambiente folclórico. El portunhol selvagem non es Nokia ou Motorola. (...) (DIEGUES, 2012, p. 25)

A definição poética de Diegues é um bom ponto de partida, pois deixa clara a natureza dual, híbrida e contraditória da língua. O aspecto fronteiriço faz com que pertença a todos os lugares e ao mesmo tempo a nenhum, possibilita o trânsito, mas nega identidade única. Assim, a poética do portunhol selvagem parte da representação do real, mas, no caminho de volta, se perde na encruzilhada e tem negada sua passagem pelos portões da cidade da mimese. Por isso perambula sem dono e exercita, nesse vaguear pelo espaço, uma transposição entre tempos diferentes, o imediato e o mítico, o secular e o sagrado, o cotidiano e o ancestral, sem assumir-se em nenhum deles, traindo todos.

Nesse sentido, Douglas esclarece, em entrevista, que:

el portunhol selvagem es lo maravillozo-real de la liberdade di lenguajen a full y pode incorporar, além de portunhol normal, el guarani y el guaranhol y miles de palabras derivadas de las 16 (ou mais) culturas ancestrales que habitam el território paraguayensis y a la vez palabras del árabe, chinês, tupí, latim, bororo, alemán, xavante, spanglish, francês, coreano, quéchua y demais lenguas de toda la Globalândia... Nunca será propriedade exclusiva de ninguém nem ningun Estado. (DIEGUES, 2008).

O prolongado contato linguístico entre o português e o espanhol na Península Ibérica, que prossegue através das constantes lutas fronteiriças no continente americano desde o final do século XVII até o começo do século XIX, representa as raízes do portunhol (KALLFELL, 2016, p. 43). Já o portunhol selvagem, criado por Diegues, incorpora, como já se disse, elementos de outras línguas, predominantemente o guarani, ou, mais especificamente, o jopará, que representa a realização oral do guarani paraguaio. Conforme esclarece Kallfell (2016, p. 41), o “*jopara* no es una lengua, sino más bien un *continuum* de formas de realización diferentes entre el *guaranieta*¹ y el español paraguayo”. Assim, a descrição deste *continuum* linguístico depende da compreensão dos sistemas das duas línguas implicadas, já que o jopará não teria efetivamente um conjunto de normas que lhe desse um caráter sistêmico.

Nas palavras de Catonio,

O poeta utiliza como bem lhe apraz as palavras e estruturas de cada um dos idiomas, da maneira que lhe pareça mais adequada a sua expressão lírica. Dessa circunstância emerge a ampla liberdade e a mínima (ou inexistente) preocupação no tocante às exigências gramaticais. Amplia-se imensamente, por outro lado, o espectro de possibilidades fonéticas, rítmicas, visuais, em virtude do incomensurável acervo a sua disposição, nos idiomas utilizados. (CATONIO, 2015, p. 137)

Uma gramática é o conjunto de normas de uma língua, sejam elas internalizadas pelos falantes, descritas ou recomendadas pelos manuais escritos por autoridades que, no esquema bourdesieno, com atos de fala performativos, impõem no imaginário o conceito de “correção linguística”, definem-se como sujeitos do *habitus*. Todo falante tem um modelo internalizado de normas linguísticas que ele julga serem portadoras de certo prestígio. Se esse modelo varia de acordo com a classe social, o nível de instrução, a procedência do falante, entre outros aspectos, ainda assim é possível dizer que existe uma abstração média do que seria o aceitável em interações sociais mais ou menos formais. A essa abstração nomeamos “variedade padrão”, que não é necessariamente aquela que os manuais prescritivos, as “gramáticas”, propõem.

Por exemplo, se parece consenso que a maioria dos falantes médios veria como uma incorreção o fenômeno do rotacismo, i.e., o metaplasmo que envolve a troca do fonema /l/

¹ *Guaranieta* ([gwaranie'te], “guarani puro”) é uma das línguas oficiais do Paraguai, ao lado do espanhol, mas tal como é ensinado na escola se restringe à modalidade escrita. (KALLFELL, 2016, p. 38)

pelo fonema /r/ (*chiclete* → *chicrete*), não parece que haveria a mesma reação com respeito à próclise em contextos que a gramática prescritiva recomendaria a ênclise (“Traga-me a conta” → “Me traga a conta”). Há, então, certo tipo de tolerância por parte do falante médio no julgamento entre o que seria “correto” ou não na língua. Se bem que poderia discorrer sobre o conceito de correção linguística em contraste com o da inadequação, isso seria uma digressão maior do que a aceitável, já que o que interessa neste momento é compreender a afirmação de Catonio sobre a subversão das regras gramaticais por parte de Diegues.

Ainda assim, poderíamos afirmar que essa nova língua poética teria suas próprias regras, mas estas parecem não operar sob o mesmo paradigma que rege o uso social de outras línguas naturais. Sem alongar-me, tomo como exemplo o caráter estabilizador que a ortografia proporciona na construção do padrão, além das questões morfológicas e sintáticas. Um indivíduo que tenha alguma familiaridade com o mundo letrado reconhecesse os desvios de ortografia de um texto e o julga a partir dessas “falhas”. Aliás, não o julga apenas: julga o indivíduo que incorreu nesta inadequação e lhe atribui uma posição de prestígio ou desprestígio no campo social; a troca de um “c” por “ss” pode comprometer a credibilidade de um ato de fala, às vezes de uma forma mais brutal do que uma incorreção conceitual, por sua materialidade imediata na superfície do texto. Por exemplo, a palavra “reconhesse”, que deixei acima como uma armadilha para o leitor, pode ter-lhe provocado um risinho, maior que o que causaria qualquer outro impropério teórico que tenha proferido ao longo deste trabalho. Com certeza deve ter havido outros deslizes não propositais — e outros risinhos: assim é a natureza do *habitus* e de seu poder coercitivo no estabelecimento, pela reiteração, das normas sociais, mediadas aqui pela língua, ao contrário do que pensava Bourdieu.

Uma das teses que venho desenvolvendo ao longo deste trabalho é a de que o portunhol selvagem é uma estratégia performativo-antimética através da qual Diegues subverte não apenas as normas do cânone, mas sua própria posição no campo literário. Entendo o uso do portunhol selvagem como um ato performativo, e reforço a ideia de Butler de que a performance reiterada, ou seja, a performatividade do ato de fala, possibilita ressignificar mesmo as instâncias de legitimação, neste caso, do campo literário. Outra ideia central neste trabalho é a de que os autores performam num *continuum* que abrange vários elementos do campo literário, mas principalmente focam em uma performance de autor em torno do texto. De forma objetiva, poderia observar alguns dos mecanismos através dos quais se dá a performance. Neste trabalho, no entanto, não pretendo apresentar uma “gramática” do portunhol selvagem. Seria uma traição, já que Diegues considera que

gramatificar el portunhol selvagem (...) seria matar lentamente hasta la esclerose de índole européia essa desmedida liberdade verbocreadora sem dono que es la base feliz dessa nueba lengua tan ¡Abran Karajo! que ojalá nunca venga a ser mais um idioma oficializado y manipulado por gramáticos al servicio de qualquer espécie de Pombero-System. Liberdade de linguagem fundamental, incalculável, feia, delirante, hermosa. (DIEGUES, 2008)

Dito isso, tampouco posso me furtar de analisar brevemente a materialidade do texto dieguiano em busca dos mecanismos que mencionei há pouco. No portunhol selvagem, as regras ortográficas internas não são respeitadas e uma mesma palavra é grafada de diferentes maneiras, com uma oscilação constante de interpenetração entre o sistema fonético e regras de acentuação do espanhol, do português e do guarani, variação de ortografia de termos cognatos, entre outros aspectos: “Kataratas del Iguazú” (p. 7), “Cataratas del Yguasú” (p. 11), “Cataratas del Yguazú” (p. 24); “bessos envenenados” (p. 5), “selvas enbenenadas” (p. 14); “idiota romantiko” (p. 3), “lokíssimo siglo XX” (p. 5); “rosa shock labial salbahen” (p. 22), “el portunhol selvagem” (p. 25). Não se tratam de deslizos de Diegues, ele tem consciência do poder desestabilizador da subversão das normas linguísticas e as usa como elemento de sua poética, já que “el Amor Amor non tiene gramátika oficial” (DIEGUES, 2012, p. 19).

Por outro lado, o processo de tensionamento linguístico promovido por Diegues não chega a afetar de forma significativa a ordem das palavras dentro dos enunciados por meio de anacolutos ou outras figuras de sintaxe, ainda que se encontrem de forma dispersa. De uma forma mais sutil, a morfossintaxe é subvertida pela presença de estruturas do guarani, que são interpoladas por períodos que respeitam, em certa medida, as regras morfossintáticas do espanhol e do português. Entretanto, o portunhol selvagem tampouco cabe no espanhol, no português e no guarani/jopará: recebe insumos do inglês e de várias línguas indígenas faladas no Paraguai; há outros textos de Diegues que incorporam o alemão, por exemplo, isso sem falar de suas “traduções selvagens”. No caso da obra em análise, a inclusão de vocábulos guaranis e ingleses reforça a hibridização e eleva o grau de desestabilização mimética, já que também opera no nível sintático: “non tienen nim una gotita/ de la crema de la *eletricidade* de la *kola* agroguaranga/ *bombshell* hot *kunu'u*” (DIEGUES, 2012, p. 4, grifo nosso). Note-se, conforme destacado, a intercalação entre substantivos em quatro línguas diferentes no mesmo período.

Como no jopará, a inserção dos vocábulos no portunhol selvagem se dá por meio da interpolação e menos por fusão, como ocorre com o “jehe’a”². Em “Doñitas *ymaguarê* si vestem de galoperas” (p. 25), o termo destacado é um adjetivo, posposto a um substantivo, posição que faz o leitor inferir a classe gramatical, mesmo que não compreenda seu significado (“antigo”). Ainda assim, em outros trechos, a inferência da classe gramatical por meio da sintaxe não é tão simples: no verso “¿Una parejita *oñemokunu ’ú?*” (p. 8), o vocábulo destacado é uma palavra composta por justaposição, sendo que o primeiro segmento *o-ñe-mo* corresponde à forma factivo-reflexiva do verbo “fazer” (KALLFELL, 2016, p. 225-226), enquanto o segundo, *kunu ’ú*, a um substantivo (“carinho”). A palavra funciona como um adjunto adnominal ou “atributo”, no caso do espanhol, e embora seja um substantivo, assemelha-se ao papel desempenhado por um adjetivo. Seu significado, no entanto, é mais complexo, e não pode ser compreendido isoladamente no sintagma, que apresenta uma inversão sintática (“troca de carinho entre casais”).

Nota-se, então, uma clara afinidade da poética de Diegues com a invenção. Em entrevista de 2008, o autor parece confirmar essa afirmação. Embora neste trecho se refira a suas preferências como editor, parece lícito inferir que os papéis de autor, leitor e editor se confundem: “Preferimos los [livros] que tengam afinidades con la inbencione, el ritmo pra frenxi, el humour-amour *rabelaiscervantesoswaldeandraderoabastosmanoeldebarrosharoldodecamposmacedoniofernándezguimarãesrosaensis.*” (DIEGUES, 2008, grifo nosso).

Recentemente, Douglas Diegues tem usado seu perfil no Facebook para refletir sobre sua própria poética com mais frequência. Em uma das últimas postagens antes da conclusão deste trabalho, afirmava:

Escribir una frase depois de outra em portunhol selbajen es la invención de um ruido rupestre, propio, bizarro, anti-óbvio, feio, belo, errático, anômalo, lúcido, indomabelle. Perturbar la lengua como imperio estatal. Cultivar la lengua como selva, floresta, em vez de cultivar la lengua como jardim. Escribir coisas viejas de um modo nuevo ou por lo menos diferente. Escribir com toda la alegre selvagem liberdade de lenguaje posible. Ahora el Estado, la escola, el ministério de la educación, la imprensa, los politzeis de la cultura etc e tal, querem que las personas escriban siempre iguales, que vistam o mesmo uniforme, que piensen igual, sintam igual, beban igual, lean igual, curtam igual, que nunca mudem, que escrevam "bem", que escrevam

² Kallfell explica a diferença entre o jopará e o *jehe’a*: “Mientras que los elementos lingüísticos del *jopara* pueden todavía ser claramente asignados a una de las dos lenguas afectadas, esto no ocurre ya con el *jehe’a*. Los elementos de una lengua se mezclan con la otra lengua de tal manera que sencillamente ya no son identificables.” (KALLFELL, 2016, p. 52)

tudo direitinho, que seja bom alumnos, que escrevam "como se debe" tal como foram adestrados a pensar y a escribir desde pequeños... (2018)

O projeto de Diegues se materializa através da subversão da norma, mas não deixa de atuar no campo que tenta expurgá-lo. Medeiros (2007) afirma que “na metafísica clássica, o monstruoso é uma possibilidade reservada apenas aos deuses (...). A estética moderna, pelo contrário, lida com aquele monstruoso que é possível ou acessível ao ser humano.” Humanamente, Diegues constrói uma poética igualmente monstruosa que tenta rasgar a carne do ventre da episteme social de dentro para fora.

Onde habitaria, então, a monstruosidade da língua de Cucurto? Talvez não se possa falar de um hibridismo tão radical como em Diegues: nas sequências em que surgem vozes do guarani, por exemplo, isso se dá de forma destacada, como no capítulo 12 de “Cosa de Negros”, quando o apresentador paraguaio introduz Washington Cucurto ao público em guarani, sequência logo adiante traduzida (CUCURTO, 2006, p. 114-116). No entanto, em outros momentos, há uma interpolação de termos do guarani, como acontece com Diegues:

Tucanes, alacranes, pecarís quimieleros, pechitos colorados, boas constrictoras, tigres de Bengala, tarántulas, ranas terneras, tucús, pucús, monos titís, todo estaba ahí, en sus ojos, mirándome, agazapados para tirarse encima en el momento más inesperado. Yaguaratés, yasitarés, yacarés, ¡coño, mamañema! (CUCURTO, 2006, p. 13)

A obra de Cucurto reacende um debate entre intelectuais argentinos no começo do século XX sobre a adesão a um academicismo hispânico ou a defesa do *criollismo*, uma “língua dos argentinos”, nos dizeres de Borges (KLINGER, 2006, p. 163). É irônico que tenha aberto este subcapítulo com uma imagem de Borges, já que este, segundo Klinger, se opôs, na ocasião em que se discutia uma língua de identidade nacional argentina, à ideia de Vicente Rossi de assimilar as contribuições linguísticas trazidas pelos imigrantes. A autora acredita que a obra de Cucurto, ao assimilar não a fala dos imigrantes europeus, como aconteceu na gênese do *lunfardo*, mas a dos imigrantes latino-americanos, possibilita discutir a noção de unidade nacional a partir da pretensa unidade ou “contaminação” da língua. O projeto de Cucurto implicaria, como em Diegues, na invenção de uma “nova língua literária” que perpassaria tanto a prosa como a poesia do autor, original por ser “construída a partir de *restos*, incorporando pela primeira vez na literatura argentina expressões do guarani e das falas regionais que trazem os imigrantes” (KLINGER, 2006, p. 162-163, grifo da autora). Num caminho oposto ao normalmente explorado por certa literatura argentina que se propõe a mimetizar o falar periférico, Cucurto realiza “un trabajo muy preciso con la oralidad y con las jergas populares que no responde a los giros porteños, los ecos del lunfardo o las variaciones sobre la gauchesca” (KOHAN, 2003).

Nesse sentido, o guarani ocupa um papel importante na construção da poética cucurtiana, como acontece com Diegues. Isso, na medida em que o autor utiliza a sensação de estranhamento para demarcar seu território de origem, para afirmar sua filiação à chamada “baixa cultura” que o argentino de classe média associa aos imigrantes latino-americanos. Cherri (2011, p. 31) acredita que a ficção de Cucurto fala a partir de um lugar periférico, já que

opera—trabaja—se construye con recursos y elementos culturales contra—oficiales; y siendo un poco violentos diríamos no—nacionales. (...) el sujeto de la lengua cucurtiana tensiona entre lo imposible y lo contra—oficial, pues esta lengua no es más que una especie de esperanto latino, cargado de neolatinismos, y obviamente, su sujeto de la enunciación no podría ser sino híbrido, un pasajero infinito de subtes y colectivos: un viajero poscolonial y subalterno de la Latinoamérica.

Os projetos de Cucurto e Diegues se aproximam, então, por inserir-se no campo contra-hegemônico do fronteiroço, cuja identidade se urde mais pela violência da segregação do que por uma identificação cultural entre os imigrantes. Esta afirmação, no entanto, pode levar ao equívoco de imaginar que Cucurto pretende, como outros autores, mimetizar a linguagem periférica, dar-lhe voz.

Cherri (2011, p. 30-31) vê em Cucurto uma aposta na forma da linguagem, claramente influenciada pela oralidade. A “linguagem artificial” que todo escritor cria, no entanto, em Cucurto adquire um caráter híbrido, fruto do tensionamento entre o culto e o popular. Esse tensionamento é o centro da poética de Cucurto, de seu realismo *atolondrado*, e se manifesta também no plano da linguagem. Logo, a despeito do uso de gírias e neologismos, há, em sua prosa, uma manutenção das normas ortográficas, por exemplo, diferentemente do caos proposto pelo portunhol selvagem³. Ao mesmo tempo, o registro oscila entre o culto e o informal, com um coloquialismo ora cínico, ora satírico. Cucurto usa referências ao universo da cumbia e à vida nos subúrbios que são incorporadas não apenas nas falas das personagens, mas também pelo narrador de “Cosa de Negros” (KLINGER, 2006, p. 165). Aliás, os dois narradores das novelas apresentam essa interpolação de registros e referências cultas e populares, numa fusão *Kitsch*, que não deixa de ironizar a indústria cultural:

Siento el repiqueteo cándido de los besos, las manos húmedas, las mejillas hirvientes, acá cerquita nomás, a un par de cuadras, en la plaza Constitución, aprovechando de esa oscuridad luminosa que toda noche tiene reservada para el amor. O un poquito más lejos, en el parque Lezama, barrio de tango, luna y misterio, perdiéndose entre las sombras de los árboles centenarios, cómplices de los caprichos del amor! Eucaliptos, ficus y estatuas de yeso! Todos disfrutando de la brisa que viene del Bajo. Arriba corazones! A todos,

³ Em uma primeira poesia, Cucurto eventualmente mimetiza desvios do padrão em alguns de seus poemas, sem que isso pareça converter-se em um projeto consistente.

muy feliz día de San Valentín! Y además vaya este saludo para los ‘otros’ enamorados, que también los hay. Los enamorados de la ciudad, de los cien barrios porteños, de los libros, de la poesía, del mate y de la yerba volada, del poder y del dinero.. Cuántos enamorados habrá esta noche! Felices las sábanas! Y felices los dueños de los hoteles! El Rincón del Litoral, verdadero movilizador industrial; gracias a su jolgorio sobreviven otros ramos, como el de la hotelería y la florería! Y hasta el farmacéutico! Viva, entonces, el Palacio de la Cumbia! (...) (CUCURTO, 2006, p. 98-99)

Em outro trecho, no final de “Cosa de Negros”, Perseo Bernúa, ao revelar a vinculação de Arielina ao Grupo Revolucionário Dominicano, diz que o “comandante Buendía” queria vê-la (CUCURTO, 2006, p. 152) — personagem que não aparece mais na narrativa. Mais adiante, ao encontrar-se com o vice-presidente, Cucurto ouve deste que Perón tinha como amigos pessoais Lezama Lima e López Rega. “El General tenía predilección por los negros”, conclui o vice-presidente (CUCURTO, 2006, p. 158-159). As piscadelas ao leitor culto são óbvias, principalmente considerando certa corrente da literatura argentina refratária ao realismo maravilhoso e, conseqüentemente, ao neobarroco carpentieriano. O jogo de repulsa de Cucurto, então, se dá tanto no plano da cultura popular, por sua associação à cultura periférica dos imigrantes, como a uma “alta cultura” literária, considerada igualmente estrangeira. A invasão Dominicana se confunde com a invasão da literatura caribenha no campo literário rioplatense: a subversão da ideia de unidade nacional se dá, simultaneamente, em substratos distintos da sociedade. O tom irônico sobre essas invasões agride a ideia de unidade nacional ou de pureza racial que pudesse alimentar o pensamento médio pequeno burguês. Cucurto investe contra as convenções mesmo quando narra um sexo entre imigrantes que não tem qualquer compromisso com a procriação e, logo, não ameaçaria a unidade com mais estrangeiros. Assim, a cena em que Cucurto e Arielina têm o primeiro encontro sexual mantém o mesmo tensionamento entre o registro culto e o popular: a narração pornográfica e inverossímil parece valer-se do pastiche dos comentários de uma partida de futebol, na qual os jogadores terminariam por conseguir uma “jogada” inédita, totalmente escatológica, que dá título ao capítulo:

“Por favor, reventame, negrote! Dame con todo, teñime las tripas de blanco, pasteurizame el hígado!” Dicho esto, y sin preámbulos ni alharacas de por medio, la desprejuiciada pubercita se arrodilló ante el Dios Morcillón del negro, al tiempo que se desprendía el suéter haciendo volar los tres botoncitos censores, dejando al descubierto un buen par de pechugas blancas. Con la lengua le bajaba el slip y con los labios le succionaba los huevos. Era increíble que con tantas cosas en la boca pudiera hablar, pero así sucedía: “Dále, yararacita de mi corazón, despertá, mi vida. ¡Dále tarzán, pelá la liana! ¡Dale, poroncha, escupime la carita! ¡Tirame cremita para el cutis!”. Cucurto no pudo soportar tanto cinismo dialéctico y la agarró fuerte de un brazo, la llevó para el jardín, le estampó un furibundo beso tucumano y la arrojó sobre unas rosas carísimas traídas de Tokio. (...) Washington le

mamaba la vagina y le sorbía el clítoris como si fuera la cantimplora de un maratonista después de una carrera. Ella no se quedaba atrás por nada del mundo y de vez en cuando ejecutaba una jugada maestra. Ahora le daba tiernos mordiscos al grueso anillo de piel que se formaba alrededor del glande. La picha cucurtiana se hinchaba más y más a medida que recibía los golosos ejercicios, hasta que finalmente descargó un latigazo de frustradas cruas, mestizajes y trucas descendencias. ¡Toda una generación acababa! ¡Tirada por la borda! ¡Hecha polvo! ¡Dentro de la boca de la apasionada señorita! Que, lejos de alejarse, succionaba más y más hasta tener na boca llena de generaciones enteras de paraguayitos y bailaneros; se deleitaba la niña con las generaciones en la boca. ¡Ah, el hermoso cuenco bucal de la bailarina es hogar de estas generaciones que no serán! ¡Ah, la maternal vasija de saliva, calcio y sarro de la menor cumbia del mundo! ¡Generaciones enteras que nunca bailarán! ¡Morochitas que nunca exhibirán su belezza en el fragor de una bailanta! ¡Músicos que nunca compondrán!... He aquí bailando por única vez, por única vez convivendo en la boca de esta niña, en los labios aprietados que les niegan el mundo. (...)

Al no poder soportar a tanta gente en su boca hecha líquido, la púber-impúber comenzó a soltar el semen por la nariz, algo nunca visto pero siempre oído: el legendario “comillito de elefante”... (CUCURTO, 2006, p. 86-87)

Os arranjos que elabora Cucurto não podem ser compreendidos apenas como a representação mimética de uma fala periférica subalterna, não são apenas uma tentativa de reprodução da fala da rua; ainda que esta linguagem seja perpassada por certa identificação de classe, não se restringe a ela. Atribuir um caráter mimético à dicção cucurtiana é uma leitura reducionista de sua poética: se o estranhamento se dá, para o metropolitano, pelo primeiro contato com marcas da variedade menos prestigiada ou a verborragia pornográfica, não se pode ignorar a exuberância barroca do fragmento.

Para Sarlo (2006, p. 5), o narrador de Cucurto é “puro cuerpo y cuerpo de la lengua”, ignora as fraturas das subjetividades, funde desejo, linguagem e mundo, diferente do que acredita Cherri (2011, p. 33-34), para quem a leitura metropolitana de Sarlo parece ignorar as subjetividades ocultas no texto de Cucurto. Poder-se-ia apontar a divergência na prosa entre as falas representadas das personagens e o tom empregado pelo narrador, que, efetivamente, é algo comum. Entretanto, Sarlo categoriza o narrador cucurtiano como um “narrador submerso” (SARLO, 2006, p. 4-5), que se vale da mesma língua das personagens, mecanismo que, para a autor, caracteriza a invenção em Cucurto. Para ela, é um narrador que abdica do poder de organizar visivelmente a ilação do relato: “todo pasa azarosamente, ese orden u otro no cambiaría en nada el efecto estético. No se trata de textos aleatorios sino de textos indiferentes a la sintaxis”. Mais que isso, seria um narrador que não se põe em posição de superioridade frente aos personagens. Cherri (2011, p. 35) também discorda de Sarlo nesse sentido, na medida em que vê uma dinâmica mais complexa entre as subjetividades do narrador e da personagem principal, de certo modo esquizofrênica. Nem a simplificação da

subjetividade de Sarlo nem a leitura exageradamente cerebral de Cherri, retomo meu argumento para propor um contraponto aos dois autores: a invenção do narrador cucurtiano reside, principalmente, por seu caráter demiúrgico, a capacidade de habitar e transitar por dois mundos, o culto e o popular, e se desvencilhar com habilidade de cada um deles, usando o *Kitsch* como efeito ao invés de tornar-se vítima dele⁴.

Iniciei este item com a imagem borgiana de um labirinto e de um minotauro, um ser monstruoso em uma casa monstruosa. No decorrer de minha argumentação, demonstrei que neste trabalho temos não um, mas dois corpos monstruosos compostos de uma linguagem igualmente monstruosa. Apresentei a tese de que o portunhol selvagem faria parte de uma “performance de autor” de Diegues, ou seja, que a partir da criação de uma língua própria, o escritor altera a recepção de sua obra e situa a si mesmo, seu corpo-obra em um lugar diferente do *habitus*. Defendi que o mesmo se dá com Cucurto já que, embora os mecanismos sejam distintos, a invenção da linguagem ultrapassa a categoria da representação da fala das classes marginalizadas.

Costa Lima esclarece que “os sistemas de representação funcionam como uma linguagem semiológica” (2003, p. 91), ou seja, comunicam tanto como a linguagem verbal, com a qual interagem em planos diferentes. As representações não são estanques: se constroem no espaço de diálogo com a linguagem verbal, no canal que se estabelece entre a primeira e a segunda. Por isso, o trânsito do corpo-obra de Cucurto por diferentes registros desestabiliza também as representações de classe e se converte em um ato de fala performativo. O monstro, preso no labirinto, ao qual nunca lhe foi dado o direito de falar, de expor sua versão dos fatos, finalmente tem a palavra: de sua boca uma língua terrível, que funde o sublime e o horrendo, que habita dois mundos, mas não se propõe a traduzi-los, prefere permanecer corpo estranho.

Medeiros (2007) afirma que “o caráter cômico e anárquico do ‘portunhol salvaje’ de Douglas Diegues (...) desautoriza a tradução ou não a requer”. Para o autor, parte da força estética e ideológica da obra de Diegues é retirada “justamente dessa recusa, tão pessoal, da

⁴ Há um aspecto da cena que acabamos de ler que talvez escape do leitor menos atento. Embora diga respeito ao próximo item, que tratará das estratégias da autoficção e da autorrepresentação como performance, creio ser pertinente adiantar-me algumas páginas, dada a oportunidade que esse trecho oferece. Em determinado momento da cena, ao descreve o sexo oral, o narrador fala que Arielina tem na boca “gerações de paraguaiozinhos”. A pergunta que se faria é a que corpo de Cucurto se refere a cena? Ao do personagem dominicano ou ao do heterônimo na vida real de Santiago Vega, de ascendência paraguaia? Seria um ato falho ou parte da “performance Cucurto”, que desestabiliza as representações do real por meio do jogo autoficcional? Deixo as questões em suspenso para o próximo tópico.

tradução”. É certo que, embora utilize uma língua de confluência como base para sua construção, ou seja, o portunhol funcional que se utiliza nas fronteiras entre Brasil e Paraguai, Diegues vai além desse uso comezinho e dá à sua língua nova um caráter essencialmente poético, de recriação desestabilizadora da própria língua de confluência. Apesar disso, se o portunhol objetiva a comunicação corriqueira, ou seja, envolve certa tentativa de transparência dentro de sua precariedade, o portunhol selvagem é tão opaco como a própria natureza da literatura. Um falante de português, espanhol ou guarani não tem acesso imediato aos significados de muitos vocábulos do texto e a tradução é muitas vezes requerida no processo de leitura. O labirinto, no caso de Diegues, é a própria língua monstruosa. Aliás, o portunhol selvagem é, ao mesmo tempo, língua e Minotauro, casa e habitante da performance do poeta.

5.2 REALISMO ATOLONDRADO, AUTOFIÇÃO E AUTORREPRESENTAÇÃO

O segundo tipo de estratégia performativo-antimimética que identifiquei nas obras de Cucurto e Diegues se dá no campo da construção do real, na medida em que essa é conseguida: a) por meio de recursos narrativos peculiares que configuram um realismo do absurdo, do paradoxal: *atolondrado*, nas palavras de Cucurto; b) a partir de uma múltipla articulação entre autor-texto-persona, por meio da autoficção ou da autorrepresentação. Combinados, esses aspectos se convertem em um ato performativo que possibilita a desestabilização a categoria do real.

Santana (2015, p. 120) afirma sobre as personagens de Cucurto que essas não se constroem “a partir de uma realidade naturalista absolutamente referencial”, que são, na verdade, como “seres supernaturais, criaturas infames e bizarras”. A autora insinua serem essas marcas do que Cucurto batizaria de realismo *atolondrado*. Não só: a própria atmosfera da periferia recende ao bizarro, ao barroco. Ainda que se refira à poesia de Cucurto e não a sua prosa, Marina Yuszczuk segue a mesma linha de argumentação quando afirma que,

(...) la referencialidad no funciona siempre del mismo modo, porque en el caso de Cucurto se trata de poemas plagados de referencias a lugares concretos de la ciudad de Buenos Aires pero que funcionan como soporte de fantasías donde el criterio de realidad se pierde (YUSZCZUK, 2011, p. 80)

Em entrevista informal, publicada no Youtube, Cucurto afirma ser o realismo *atolondrado*:

Un estilo que intenta mezclar cosas buenas y cosas malas; sería una especie de *pastiche* entre cultura alta y cultura baja, una tensión entre la oralidad de todos los días, cosas oídas, escuchadas por una persona común versus la

prosa literaria, elaborada, estilizada, culta y tradicional mezcla cosas buenas y cosas malas. Uma espécie de pastiche entre cultura alta y cultura baja. (SOTO, 2014, grifo nosso)

O *pastiche* representa a apropriação de estilos do passado e sua assimilação pela dinâmica de associações e alusões intertextuais anacrônicas, escolhidas aparentemente ao azar. Diferentemente da paródia, carece o *pastiche* do elemento satírico, mas é produtiva a assimilação desses elementos prévios na nova narrativa. Neste caso, além de apropriar-se da escrita de outros estilos como o barroco e autores ligados a certa genealogia maldita, como Copi, Arlt e Boedo, — e não só eles, como veremos adiante — o *pastiche* em Cucurto se dá pela assimilação de elementos dos melodramas televisivos, das comédias de pastelão, dos quadrinhos, da cultura popular, enfim.

Ainda que Diegues não use, para referir-se a sua própria produção, o termo realismo *atolondrado*, em seu *El astronauta paraguayo* podem ser encontradas as mesmas marcas caracterizadoras. Em primeiro lugar, como já mencionado, Diegues claramente elabora um refinado *pastiche* em que a novela de cavalaria e a picaresca reverberam uma jornada do herói de tom farsesco, o que se alia à recriação da linguagem que propõe, primeiro por conta do estranhamento do portunhol selvagem, segundo pela dicção verborrágico-delirante do narrador dieguiano. No *Quixote*, que emula as novelas de cavalaria, os títulos introdutórios normalmente se iniciam por um relativo ou pela preposição “de”, que explicita as circunstâncias e eventos centrais da trama: “De lo que le sucedió al ingenioso Hidalgo en la venta que él imaginaba ser castillo”; “Donde el cautivo cuenta su vida y sucesos” (CERVANTES SAAVEDRA, 1998, p. 143, 395); no *Lazarillo*, a estrutura dos títulos é mais simples e recorrente: “Cómo Lázaro se asentó con un clérigo, y de las cosas que con él pasó” (LAZARILLO..., [20-?]) , na qual a única variação era a ocupação do amo a que se refere o “tratado”. Já Diegues opta, na maioria das vezes, por frases declarativas escritas em caixa alta, centradas em ações do protagonista ou efeitos sobre ele: “EL ASTRONAUTITA PARAGUAYO DELIRA SIN APOYO DE LA NASA Y FLOTA COMO UNA CUMBIA DI AMOR SINCERO POR LA FASCINANTE BELLEZA DE LA TATÚ RO’Ô DE LA VIDA” (DIEGUES, 2012, p. 12).

Enquanto isso, Cucurto faz um uso mais diversificado dos títulos, também introduzindo humor: “Besos, chupones, lenguas pizpireteando en el barrio de la Sagrada Constitución” (CUCURTO, 2006, p. 165); ou “Super polvo comillito de elefante” (p. 84). Em ambos, o *pastiche* envolve um efeito de humor que vai pontuando toda a narrativa. O espectro do *pastiche* de Diegues é tão amplo como o de Cucurto, já que, a exemplo do argentino, o

brasiguaiio também recupera a dicção barroca com a mesma intensidade que emula uma linguagem pornofônica, escatológica, desmesurada, que soa às vozes das ruas, dos galanteios machistas.

Aliás, as exclamações repetidas sobre as propriedades físicas da *yiyi* lembram a tradição do *piropo*, espécie de ritual de afirmação do macho hispânico por meio da cantada rasteira e despropositada, não raras vezes grosseira, preferencialmente lançada na presença de outros homens. Há, no entanto, nos *piropos* do astronauta um deslocamento temporal estranho ao gênero. Se o *piropo* tende a ser lançado na presença da mulher, o *pastiche* aqui leva em conta a ausência da *yiyi*, e serve como uma forma de trazer para o presente experiências sexuais memoráveis: “¡Y qué lindísimamente lo lamías!/ ¡Y qué enamoradamente lo mamábas!/ ¡Y qué porongueantemente bem/ el astronautita de porongueaba!” (DIEGUES, 2007, p. 3). O *piropo* aparece também em forma de fanfarronada em “Noches vacías”, quando o protagonista Eugenio se jacta às mulheres do Samber Disco: “Chicas, tengo un vaso de Condorina en la mano y soy un rey, soy el príncipe Kouloto. Soy otro” (CUCURTO, 2006, p. 58). Aqui, observe-se mais uma vez o jogo de tensão de que caracteriza o realismo *atolondrado*: Cucurto transita entre dois mundos, o literário e o não literário, o popular e o culto; basta observar a refinada dupla articulação do *pastiche* que faz, através da clara intertextualidade com *Les Vieux travelos* ou a história em quadrinhos *Kulotó*, de Copi (PRON, 2007, p. 200).

A essa altura, parece que nos encaminhamos para definir outros elementos que caracterizem formalmente esse “atolondramento” da narrativa. Patricio Pron (2007) ajuda na empreitada, ao equiparar a reivindicação que Cucurto faz do realismo na sua poética à de Aira e Laiseca. Em seguida, Pron elenca características que dão conta de forma mais precisa do termo cunhado pelo argentino:

[o realismo *atolondrado*] consistiria en la adopción de la tradición literaria realista argentina — el realismo social de Boedo, la obra de Arlt y sus continuadores más o menos costumbristas, Jorge Asís entre ellos — con su reproducción mimética del habla coloquial del Río de la Plata y su transgresión simultánea mediante la sucesión de contingencias sin motivo y los procedimientos que aquí denomino de la narración paradójica. Se trataría pues, como en el caso de Aira y de otros autores de la serie, de *un realismo no mimético o inverosímil*, de un “efecto de realismo”, que sostiene una relación irónica con la estética a la que pretende adherir. (PRON, 2007, p. 199, grifo nosso)

O “efeito de realismo”, que prudentemente aspeia Pron, é o mais próximo que podemos chegar do caráter antimimético que atribuímos neste trabalho à “poética da performance” em Cucurto e Diegues. De forma distinta à maneira como venho tratando o tema, Pron concilia a

reprodução da linguagem coloquial rio-platense (mimética) à narração paradoxal (não-mimética). O que defendo, como já se viu em detalhe no capítulo anterior, é que mesmo no plano da linguagem há uma “pulsão” antimimética de desestabilização do real, que há invenção por meio recursos sintáticos, fonéticos e morfológicos.

Afirmo ao longo deste trabalho que, em várias ocasiões, as cenas das novelas de *Cosa de negros* são desconcertantemente inverossímeis, quebram a referencialidade. Como exemplo, a dilatação do tempo narrativo é feita de uma maneira distinta da técnica da digressão, já que não se trata da suspensão do tempo narrativo para que o personagem realize uma jornada interior, mas uma suspensão do tempo da ação para uma digressão exterior, da qual as demais personagens são testemunhas e cúmplices. Em certo momento, meio à perseguição das forças policiais, as personagens de Cucurto e Arielina começam a fazer amor, mesmo ante os protestos dos guardiães da ordem:

Los enamorados, alejados del mundo, siguen comiéndose la boca y prometiéndose al oído cosas imposibles. El Gran Sofocador le besa los labios, los hombros, le chupa las orejas, el cuello, los pechos. (...) Vuelan los corpiños y las bombachas desperezándose en el aire. Lejos de cualquier imposición absolutista, él se saca lo único que tiene, el delantal, y queda en la oscuridad como una pantera negra en dos patas. Ella se suelta el pelo y vuelan luciérnagas, abre la boca y salen mariposas... (CUCURTO, 2006, p. 168)

Os policiais ainda gritam, de forma patética, para que parem: “¡Alto, alto, ni se atrevan!”, ao que o narrador responde, em claro discurso indireto livre: “¡Pero, cómo no atreverse!, si el amor está presente ahí, palpitando, esperando que demos el paso final” (CUCURTO, 2006, p. 168). A realidade imediata não importa, apenas a profusão de emoções dos amantes e seu desejo bestial. A frase de censura ecoa pelas paredes, rebate nos objetos, que repetem “¡Alto, alto!” aos amantes; estes seguem ignorando o mundo ao redor, até serem alvejados, no final da cena, ao mesmo tempo em que chegam ao clímax, fusão de eros e tânatos: “de pronto los cuerpos son dos volcanes erupcionando; los besos retumban como bombas molotov. ¡Vahos deliciosos, flujos vaporosos, hieles hediondas y afrodisíacas!” (CUCURTO, 2006, p. 169).

Se se tratasse de uma digressão convencional, o mergulho no universo interior dos amantes se desenvolveria na fração de segundo entre o “¡Alto!” das forças de segurança e o suplício dos amantes. No entanto, os policiais se convertem em *voyeurs* que assistem a Cucurto e Arielina fazerem sexo no corredor do cortiço El Palomar para só depois exterminá-los. Não há, pois, uma suspensão do tempo, mas uma simultaneidade entre a digressão e ação “real”. Poderia ser essa dilatação do tempo, uma marca do realismo *atolondrado*, mas não termina por aí: nesta mesma cena, enquanto jazem os corpos moribundos dos amates, um

personagem chamado Ernestito, que até então sequer havia sido mencionado na novela, se interpõe exasperado entre os policiais, como um assistente de palco, para entregar a Cucurto um saxofone dourado.

El Gran Sofocador de la Cumbia, antes de irse a los cielos, toca por última vez. Toca para Arielina muerta, sangrante, a su lado. Toca con todo su amor para despertarla. Pero la bella muriente no despertará jamás. La muerte brinda y reina... (CUCURTO, 2006, p. 169-170)

O final apoteótico da cena é recheado de elementos *Kitsch*, que revestem de comicidade o final trágico do casal de amantes e implodem definitivamente qualquer verossimilhança que pudesse ter resistido ao realismo *atolondrado*. Se recordamos Miner, há quatro tipos de tragicomédia, sendo o último o que mais caracteriza uma poética antimimética: aquele em que os elementos cômicos e trágicos ficam em suspenso entre o desconcerto e o riso, como o efeito antimimético de *Esperando Godot*. Cremos ser o caso desta cena da novela “Cosa de negros”: não há uma interpolação do trágico e do cômico, eles se fundem no mesmo evento e, se o leitor se emociona pela morte dos amantes, não é possível ignorar o humor com o qual a cena é desenvolvida.

Em *El astronauta paraguayo* temos a mesma relação elástica espaço-temporal que discutimos em Cucurto. Na “noubelle”, são poucas as marcas cronológicas, mas se tentássemos fazer uma leitura realista, a jornada duraria um pouco mais de três anos, entre o astronauta ser abandonado pela *yiyi* e seu retorno a ela⁵. No entanto, o tempo em Diegues, como na cosmogonia de muitas nações indígenas originárias da América, é circular. As primeiras sinalizações são de um tempo cósmico e imensurável, porque o astronauta cruza o espaço “con sus millones di estrelas que existem y nom existem mais” (DIEGUES, 2012, p. 3) ou as “estrellas morrem y se conbierten em Burakos Negros” (DIEGUES, 2012, p. 7), mas em seguida seu deslocamento aproxima a narrativa de um tempo terreno: o astronauta “passa batido por los cielos” de diversas cidades metrópoles europeias e latino-americanas: viagem alegórica, mas que parece ocultar o deslocamento físico do homem rejeitado, em busca de novas experiências, mesmo que sejam epifanias espirituais, como no já citado encontro com “el Kirito Original”.

Adiante, as referências temporais se tornam mais concretas, fazendo referência às estações: “Llega el verano com terremotos” (DIEGUES, 2012, p. 16); “llega la inperdíbel primavera” (DIEGUES, 2012, p. 20). Em outro momento, o próprio astronauta dita o tempo, pontuado por eventos aparentemente desconexos, como um trovador medieval que anuncia

⁵ No canto 11 (p. 18) se lê que o astronauta “vuela mil doscientos dias por las hermosas veredas salváticas de la invisibel Belleza Infinita de la Tatú Ro’ò de la Vida”.

em praça pública os últimos eventos, um pregoeiro de feira, um cafetão das zonas do baixo meretrício: “Dólar baja y todo sube”; “muertes idiotas sumam y seguem”; “sorteos di more Money”; “desaparecem duas hermanas”; “Professora Jazmín es el regalo que pediste”; “amable show di besitos (...)” (DIEGUES, 2007, p. 17-18). O ritmo é marcado pelo caminhar do astronauta, como pelo deslocamento de Cucurto na Ferrari em “Cosa de negros”, como a delirante jornada de Eugenio em “Noches vacías”. Todos os personagens, ao final, dão voltas para chegar a lugar algum ou para voltar ao ponto de partida: “el tal Show de la Vida dura non mais que um flash”. Tempo e espaço se fundem. Uma só jornada, repetida infinitamente, para que se perceba que “Manhana será siempre hoy”.

Mas ainda não tratamos de uma categoria essencial para a compreensão do tratamento do real que Cucurto e Diegues operam em suas obras; isso pode ser exemplificado, primeiramente, por duas sequências de “Cosa de negros”: no final do livro, após a morte de Cucurto e Arielina, o cortiço El Palomar alça voo com todos os imigrantes dentro e se dirige ao Paraguai; em seguida, o próprio Mar del Plata se ergue contra a cidade de Buenos Aires e a inunda completamente. Esses dois exemplos são úteis para discutir os pontos de contato entre o realismo *atolondrado* e o realismo fantástico ou, melhor dito, o “realismo maravilhoso”. Sobre os dois termos, recorro a Chiampi, para quem

[o maravilhoso] Desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o estranhamento como efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade (CHIAMPI, 1980, p. 59).

O fantástico opera em uma realidade dupla, em que o sobrenatural e o natural são duas leituras paralelas, “é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 59). O maravilhoso, por outro lado, funde essas realidades e há uma “naturalização do inverossímil”, que passa a ser aceito como um fato dado, sem que os elementos sobrenaturais cheguem a provocar uma “reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito”, de modo que não seria a atitude frente aos acontecimentos que caracterizaria o maravilhoso, mas “a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2004, p. 59-60).

É possível defender, então, a hipótese de que o final de “Cosa de negros” também seja um *pastiche*, ainda que a gênese de Cucurto se confunda com uma crítica a uma tradição culta e aristocrática da literatura argentina do século XX, representada principalmente, para o autor, por Borges, Casares e Ocampo:

Entonces inventé un personaje, Wáshington Cucurto, un escritor ignoto de un país ignoto sin tradición literaria como es República Dominicana, que se inventa una tradición. También es una respuesta a toda la cultura europea, yanqui, a la literatura culta, aburrida, a Borges, a los Casares, a Silvina Ocampo. Nada mejor que liberarme a través de un personaje como ése, quien también es una gran burla, una broma colosal que se termina riendo de la cultura argentina misma”. (CUCURTO *apud* PRIETO, 2008, p. 115)

Cucurto associa a produção desses autores a uma tradição à qual, de alguma forma, se opõe, da qual “tenta livar-se” por meio da personagem que cria para si mesmo. Podemos entender a afirmação menos como uma libertação estilística do que pela associação que o autor parece fazer entre esses autores a certa aristocracia burguesa, a uma literatura que não dialoga com seu projeto de colocar a literatura no chão das ruas; ao mesmo tempo, é inegável que a afirmação demonstra um desejo de afastar a “sombra” desses autores cultos. No entanto, como já afirmei anteriormente, nada de ingenuidade: opor-se a essa tradição não significa colocar-se de fora da tradição literária ou apostar no que seria uma, digamos, “literatura popular”; para além das referências à cultura *pop* ou periférica, como a presença do universo da cumbia, das telenovelas, dos quadrinhos, as já mencionadas referências literárias que o autor utiliza parecem comprovar essa afirmação.

Voltando ao texto, o *pastiche*, então, se torna irônico: o Mar del Plata personifica uma entidade elemental que, revoltada com a injustiça da morte de Cucurto inunda primeiro Buenos Aires e depois toda a Argentina. A revolta da natureza não se dá pela invasão dominicana que estava em curso, mas pela morte do artista, um imigrante dominicano. Por outro lado, o cortiço El Palomar levanta voo e vai parar no Paraguai, onde os imigrantes são igualmente hostilizados; os próprios paraguaios não reconhecem, entre a babel presente no cortiço, seus conterrâneos expatriados que retornam: a eterna diáspora abre novo capítulo.

Se há então um ponto de contato entre o realismo *atolondrado* e o realismo maravilhoso em Cucurto, isso fica ainda mais evidente em Diegues, pela própria “natureza” dos acontecimentos da narrativa. Mesmo que considere a dimensão alegórica da jornada do astronauta, como já se disse os eventos são narrados na perspectiva de um deslocamento efetivo: o astronauta “flutua” sem qualquer auxílio de tecnologia, é, na verdade, uma espécie de dirigível humano, um “Xico Sa inflable”, que percorre o espaço aéreo de diversos países. As pessoas “veem” o astronauta no céu e “empiezan a hacer una porrada de preguntas que nim el Papa puede responder”. Essas perguntas parecem, a princípio, vacilar entre o fantástico e o maravilhoso, na medida em que há interpretações dos observadores aparentemente embasadas na categoria do real, mas insistimos na tendência ao maravilhoso, pois as questões servem mais para construir o efeito de humor: o evento insólito é “interpretado” com

hipóteses igualmente insólitas ou questionamentos periféricos sem importância pela natureza extraordinária do evento:

‘¿Qué puerra es isso que vuela sem motor y sem alas?’
 ‘¿Uma broma yankee?’
 ‘¿Um Teyú-yaguá?’
 ‘¿El porongo de King Kong?’
 ‘¿Uma Kanasta de 17 aparatitos?’
 ‘¿Cómo algo puede volar sem gasolina?’
 ‘¿Qué karajo és eso que flota por el Infinito?’
 ‘¿Um balom metereológico?’
 ‘¿Um ET selvagem?’
 ‘¿Um míssil koreano?’
 ‘¿Un Gaucho com Concha?’ (DIEGUES, 2012, p. 8)

Northrop Frye afirma que “a presença da ciência em qualquer matéria muda-lhe o caráter, do casual para o causal, do fortuito e intuitivo para o sistemático” (FRYE, 1973, p. 15). O astronauta, que flutua sem “apoyo de la NASA”, ignora o pensamento lógico cartesiano, passa ao largo de qualquer racionalização. Nesse sentido, as perguntas de nada servem, pois, ao final, “inbentam miles de respuestas idiotas útiles e inútiles para tentar explicar lo inexplicábel”. A refutação da ciência e a consequente aceitação do “casual” em detrimento do “causal” é produtiva nas obras de Cucurto e Diegues e ajuda a compreender a categoria do maravilhoso como integrante de sua construção do real. Dessa forma, procede-se um deslocamento do racional/científico/causal para o irracional/espiritual/casual. É o que se percebe, por exemplo, na sequência do encontro entre o astronauta *paraguayo* e o “Kirito original”:

Aparece Kirito flotando como um astronauta selvagem.
 Y el astronautita se dá cuenta que es el Kirito de los
 leprosos.
 El Kirito de los abandonados.
 El Kirito de los pobres diablos.
 El Kirito de los fodidos y mal pagos.
 El Kirito de los despreciados.
 El Kirito de los caluniados.
 [...]El Kirito del Pueblo paraguayo.” (DIEGUES, 2012, p. 9).

Nesse trecho é interessante notar como a fusão entre cosmogonia mbya guarani e as imagens do cristianismo na figura demiúrgica do astronauta *paraguayo* possibilita antever o processo de interculturalidade, assimilação e transformação — antropofagia, se me arrisco. Nele, Cristo é representado como um ser marginal, “de los fodidos y mal pagos”, “de los traicionados”, “del pueblo paraguayo”, opondo-se ao Cristo de Roma; é, antes, um demiurgo pagão, já que é “prohibido adentrar Iglesia/ en novela de Augusto Roa Bastos”.

A referência a Roa Bastos não é inocente, serve para demarcar territórios de afinidades: o autor paraguaio pertence a uma tradição, ao lado de nomes como Rulfo, Onetti, Vargas

Llosa e, naturalmente, García Márquez, além dos anteriores Borges, Asturias e Arguedas, que havia rompido “com com discurso do realismo, impregnando-o, de diversas maneiras, do *maravilhoso*” (MORSE, 2011, p. 151). Diegues estabelece um intertexto com o primeiro romance de Roa Bastos, *Hijo de hombre* (1959), que narra a história de suas comunidades paraguaias no começo do século XX, até a Guerra do Chaco com a Bolívia e seus desdobramentos na década de 1930. Para Martin (2011, p. 394), o romance de Roa Bastos “justapõe duas visões de cristianismo, a da Igreja oficial e a dos camponeses índios que interpretam os sofrimentos de Cristo como um reflexo de sua própria agonia”. Em todo *El astronauta paraguayo*, Diegues associa o cristianismo “oficial” e o imperialismo norte-americano a representações opressoras — não em vão, em vários trechos se repete que o astronauta flutua sem apoio da Nasa nem do Vaticano. O sorriso do Cristo dieguiano “non es igual a la sonrisa falsa de los que quieren el power”; desse encontro xamânico, o astronauta tem uma experiência profunda de reconhecimento de sua própria identidade periférica e, ao mesmo tempo, cosmopolita; a despeito de todas as adversidades, o astronauta ainda respira, ainda sonha, ainda delira, ainda dança cumbia, algo incompreensível para o pensamento hegemônico metropolitano, como deve ser a resiliência do povo latino-americano retratado por Roa Bastos.

Nota-se, então, que a presença do maravilhoso não anula toda referencialidade, mas a atualiza a partir de outro prisma. E aqui, o espaço do biográfico ou da autorrepresentação têm um papel importante na análise das obras. Tomemos a seguir um exemplo em que o dado biográfico, se ignorado, impede uma leitura plena das nuances de significação da obra.

Sobre “Cosa de negros”, Klinger afirma serem claras as referências críticas ao peronismo, em especial ao governo menemista do final dos anos 90, na representação feita na festa de entrega do “Cachito Vega de Oro”, para celebrar o aniversário do presidente e da cidade de Buenos Aires. Sobre isso, esclarece Klinger que na novela:

(...) não se trata de um deslocamento para assistir a um *ato político*, e sim a uma *festa (literalmente)*, a “festa peronista” em que se converteu a política na eram menemista. (Não por acaso o grupo se desloca em uma *Ferrari*; o ex-presidente Carlos Menem também tinha uma e esse carro se tornou o símbolo do esbanjamento do governo menemista). (KLINGER, 2006, p. 161, grifos da autora)

A atmosfera absurda e carnalizada da festa estabeleceria, para a autora, uma clara relação com os desmandos da política argentina do período que precedeu a escrita de *Cosa de negros*, quando as consequências desses atos culminaram na maior crise econômica que o país já tinha vivido, quando a desigualdade, o aumento da criminalidade e a miséria cresceram a níveis inimagináveis. Entretanto, essa é uma leitura que ignora um fato biográfico que não

pode ser deixado de lado: Norberto Santiago Vega é declaradamente peronista⁶. Com acerto, Llach (2007, p. 141-142), afirma que o que “ve la pequeña burguesia cuando lee a Cucurto es el vacío de sus propias ilusiones progresistas e ilustradas”. Parece escapar a Klinger outro detalhe sutil, deixado como uma piscadela irônica no meio da narrativa: quando o mestre de cerimônias paraguaio Reinaldo Pitogüe anuncia os convidados da festa, cita uma fauna ampla: de políticos argentinos a representantes estudantis, de diplomatas a personalidades do esporte, membros de um grupo literário feminista — descritas provocativamente por suas pernas — ou mesmo “el cadáver de la señora Eva Duarte Perón, las manos del General”. Ao final dessa enumeração “atolondrada”, inclui, entre os convidados da festa peronista “la familia Vega... Y toda la familia argentina” (CUCURTO, 2006, p. 100-101, grifo nosso). A autoironia é óbvia, mas não se pode rechaçar a crítica implícita, ainda que não nos termos de Klinger: Cucurto se apropria do olhar pequeno burguês, de seu imaginário e oferece o que parecem sublimar, incita a que se mostrem, que revelem seus desejos mais submersos pela hipocrisia que o politicamente correto impõe; banha-se em sangue envenenado e mergulha em um oceanário cheio de tubarões famintos, sejam eles peronistas ou não. Não seria essa a estratégia de que se vale no próprio título do livro?

Um personagem que Cucurto utiliza para lançar esse tipo de armadilha é o motorista Henry, de “Cosa de negros”. Também imigrante dominicano como Cucurto, lança improperios racistas, xenófobos e machistas no trânsito enquanto dirige a Ferrari do patrão, empresário de Cumbia; humilha suas conterrâneas bailarinas, a quem acusa de preguiçosas e devassas:

Se vienen de mí país para putear acá, para eso se hubieran quedado en Santo Domingo. Que no hay trabajo, mentira! No quieren fregar pisos, nacen con un plátano en la panza y una pija en la frente! Eso es lo que pasa!
(CUCURTO, 2006, p. 77)

Mais adiante, em um engarrafamento causado por um protesto, grita aos manifestantes e acelera o carro. Segue-se um discurso sobre sua chegada ao país, no qual, com orgulho, fala sobre como aceitou todos os trabalhos subalternos que lhe eram oferecidos. “Ningún trabajo

⁶ Em entrevista concedida a Álvaro A. Bernal para a revista *Destiempos* em 2007, quando o professor pergunta sobre o futuro, Vega responde, sem aparente ironia: “A mí me gustaría tener un gremio de cartoneros o tener un partido político independiente. Colaborar con la revolución bolivariana chavista. Yo soy peronista de toda la vida...”. (Cf. Disponível em http://www.destiempos.com/n10/alvarobernal_n10.htm)

es deshonroso”, diz Henry. E logo volta a chingar as bailarinas, ao que é interrompido pela esposa do patrão, ao que responde: “Disculpe, señora, es que a veces me nace el patriotismo”.

Henry lembra o senhor Lanari, protagonista do conto “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher. Lanari é um comerciante, filho de imigrantes, que, numa noite de insônia, ouve um grito de mulher na rua e desce para verificar, quando se depara com uma “cabecita negra”, bêbada nas escadas de um hotel cujo letreiro dizia “Para Damas”. A mulher, que na verdade não passava de uma menina, pede dinheiro para tomar um trem e voltar para casa. A reação do comerciante emergente não poderia ser mais condescendente:

El señor Lanari sintió una vaga ternura, una vaga piedad, se dijo que así eran estos negros, qué se iba a hacer, la vida era dura, sonrió, sacó cien pesos y se los puso arrollados en el gollete de la botella pensando vagamente en la caridad. Se sintió satisfecho. Se quedó mirándola, con las manos en los bolsillos, despreciándola despacio. (ROZENMACHER, 2007)

Um vigilante que passava, ao ver os dois, imagina que estão fazendo atos indecentes e os intima a ir à delegacia. O senhor Lanari, com cumplicidade, diz ao agente que o comportamento da mulher é típico dos negros, para só depois perceber que o vigilante também era “otro cabecita negra”. O agente, em fúria, bate no senhor Lanari e vai arrastando-o, junto com a jovem para a delegacia. O comerciante tenta inutilmente usar do conhecido “você sabe com quem está falando?”, depois oferece uma bebida em seu apartamento para tentar explicar o mal entendido. Ao chegar à casa, a jovem se joga na cama e adormece, o senhor Lanari imagina que, se chegassem seus familiares, não teria como explicar por que estava “preso com esses negros”. A situação vai se tornando mais opressiva para o senhor Lanari quando o suposto policial ordena que lhe sirva um café, algo que o comerciante considera humilhante vindo de um negro. Na cena seguinte, o comerciante exhibe a biblioteca ao policial — uma tentativa de expor sua superioridade intelectual frente ao negro, embora nunca “había podido hacer tiempo para leerlos pero estaban allí”. O policial tira os sapatos, tira o casaco e passa a inquirir o dono da casa sobre o que fizera com a jovem e o esmurre mais uma vez. Descobrimos que é irmão da garota e acusa o velho de seviciá-la. A jovem acorda e explica que Lanari não era seu cafetão. O velho desmaia e na manhã seguinte acorda com a casa toda revirada. Pensa em denunciar à polícia, desiste; a invasão dos negros o desestabilizara, sua paz estava definitivamente perturbada, nunca mais estaria seguro de nada.

Lanari e Henry são imigrantes: o primeiro, de origem europeia, da primeira leva de imigrantes que chegaram à Argentina no século XIX, primeiro com os judeus, que como Rozenmacher viviam no bairro do Once. Henry representa o segundo fluxo migratório advindo de países latino-americanos como Bolívia, Chile e Paraguai, que na Argentina tem

um incremento após a Segunda Guerra Mundial (MERRICK, 2017, p. 280-281), entre os quais deviam estar os avós de Santiago Vega. O que une as duas personagens é crítica que subjaz de suas narrativas. Henry e Lanari são iscas de Cucurto e Rozenmacher, representam o oprimido — imigrante — que tem algum sucesso no trabalho, ascende socialmente e assimila o discurso do opressor; o opressor-leitor se sentiria confortável de expor seus dentes, como Henry o faz contra os motoristas espantados, como Lanari ao revoltar-se com a invasão dos negros em seu apartamento; “¿De dónde habrían salido todos estos negros locos?”, pergunta o narrador em “Cosa de negros”; “Mire estos negros, agente, se pasan la vida en curda y después se embroman y hacen barullo y no dejan dormir a la gente”, diz Lanari, antes de saber que o agente também era negro.

Esse recurso que Cucurto já usara no seu polêmico *Zelarayán*: Henry é um artifício para expor os predadores. A cena de “Cosa de negros” termina com a recriminação da mulher do padrão, para quem, se Perón fosse dominicano nenhuma das negras estaria ali, “ni ellas, ni vos, ni nadie estaría acá”. As camadas de ironia se sobrepõem: este Henry preconceituoso e machista é o mesmo que, ao final da novela, protagoniza uma apoteótica cena homoerótica com Cucurto. A lacuna interpretativa se dá pela abdicação de levar em conta a distinção entre o que a análise do discurso categoriza como o sujeito da enunciação (externo ao texto) e o sujeito do enunciado (dentro do texto). Claro que a relação complexa entre essas duas categorias é um problema que se faz mais presente nas narrativas ditas “autobiográficas” (AMÍCOLA, 2007, p. 27). Não é necessariamente do que trato aqui, mas a interpenetração entre o biográfico e o ficcional se configura em um dos elementos centrais das estratégias performativo-antimiméticas, e, por isso, não pode ser negligenciado, assim como as questões da referencialidade, que passam a ter, na perspectiva do maravilhoso, uma nova conotação.

De modo que é importante analisar a obra de Cucurto tendo esse horizonte ampliado — do autoficcional e do maravilhoso — no retrovisor. O tom farsesco ao abordar o peronismo, insiste Klinger, é denotado por outros elementos: Arielina é a única “filha viva de Eva Perón”, fruto de uma relação extra-conjugal entre ela e o ex-mordomo dominicano do “General” (Perón), Perseo Benúa, um dos articuladores de um golpe de estado que visa à derrubada do governo argentino ao sequestrar o jovem presidente Palmiro Palito Pérez⁷. O que poderia soar

⁷ O pastiche é claro: o Perseo Bernúa de Cucurto desempenha uma função narrativa similar à do Nicanor Sigampa de Copi em *L'Internationale argentine*, a pesar de este último reunir elementos que o assemelham a Dom Frasquito e ao próprio gigante negro Cucurto.

como uma teoria da conspiração *Kitsch* se revela deliberadamente antimimética se observo como o autor situa no tempo os eventos da narrativa.

Vejam: a festa de aniversário em torno da qual giram os eventos de “Cosa de negros” é a do aniversário dos 500 anos da “primeira fundação de Buenos Aires”. Como se sabe, a primeira fundação da cidade data de 2 de fevereiro de 1536, quando, a partir da chegada de Pedro de Mendoza, cuja expedição fundaria também Assunção em 1537, montou-se um assentamento. No entanto, naquela época a região era palco da expansão guarani e vários ataques indígenas fizeram com que os colonos abandonassem a localidade em 1541, para, apenas em 11 de junho de 1580, a cidade ser refundada por Juan de Garay, numa expedição que partiria não da Europa, mas de Assunção (ELLIOTT, 2012, p. 136-137, 159).

Se ainda restassem dúvidas quanto à data a que se refere a novela, isso se desfaz quando lemos, no começo da narrativa, que foi “al final del insoportable verano, (...) cuando Washington Cucurto llegó en La Veloz del Norte” (CUCURTO, 2006, p. 66), e fica implícito que a ação de “Cosa de negros” transcorre em um futuro próximo, no ano de 2036 — a primeira fundação ocorre no verão de 1536. Por isso, seria improvável, numa leitura realista, que Arielina fosse filha de Eva Perón (falecida em 1952), que Perseo Benúa tivesse extorquido por mais de trinta anos os governos peronistas para ocultar o maior segredo da nação ou sequer que estivesse vivo. Esse aparente desleixo com a cronologia, em um plano macro, e a dilatação do tempo digressivo, em um plano micro, seriam marcas do realismo *atolondrado* e, ao mesmo tempo, facetas das estratégias antimiméticas cucurtianas, já que desestabilizam as representações do real e embaralham seus referentes.

Por isso, voltando à análise de Klinger sobre a representação do peronismo em Cucurto, não considero, desta forma, o peronismo de Santiago Vega um dado biográfico que independe da obra; na verdade, isso acrescenta outra camada de significação, de autoironia, que se integra à dimensão performática da autoficção e da autorrepresentação.

Por exemplo, é importante conhecer a origem do termo “cabecita negra” e sua relação com os peronistas para entender melhor esse aspecto. O termo remete a populações das zonas rurais da Argentina que, entre os anos de 1930 e 1940 começam um processo de migração para as zonas urbanas, ocupando principalmente postos de operários na nascente indústria do país. Posteriormente, a expressão passou a associar-se pejorativamente aos peronistas, como um chingamento dos não peronistas, com claro fundo classista. A expressão usada em “Cabecita negra” pelo personagem Lanari, filho de imigrantes que assume o papel de opressor, personagem de um judeu periférico, igualmente oprimido, não pode ser

compreendida fora da crítica mordaz que se tece contra a classe média portenha; com o título provocativo *Cosa de negros*, Cucurto refaz os passos de Rozenmacher: mais uma vez, o demiurgo se disfarça e transita por dois mundos, tensiona o real na medida em que não se sabe se da leitura se quer o riso ou crítica. Por isso, não considero que as estratégias antimiméticas resultem numa perda total da referencialidade: são, antes, um mecanismo desestabilizador como o da tragicomédia antimimética de Becket. Fazem parte do que Klinger chama de “performance Cucurto”.

Como já se disse, a discussão sobre a construção do real em Cucurto e Diegues depende da compreensão do caráter performativo que ambos imprimem na dinâmica entre a persona do autor, sua imagem pública, as personagens de suas obras, o conjunto de sua obra, sua biografia e público leitor, todos abrangidos no âmbito do campo literário de Bourdieu, mas perpassados pela performatividade de Butler. Por isso, neste momento discutiremos a questão da autoficção e da autorrepresentação em Cucurto e Diegues.

Klinger esclarece que o que se convencionou chamar de “autoficção” envolve distintas possibilidades, como a de o autor batizar o protagonista com seu próprio nome em relatos inverossímeis (César Aira, Marcelo Mirisola), ou relatos com uma referencialidade mais sólida e maior carga biográfica (Silviano Santiago, João Gilberto Noll). A crítica cita Cucurto (Santiago Vega) e Pedro Lemebel como casos à parte, em que “uma narrativa ‘cria um personagem’ que é o autor” (KLINGER, 2008, p. 13), o que ela chama de “performance do autor”.

Acredito que Diegues, a partir de sua narrativa homodiegética — “soy el astronauta paraguay”, escreve já no primeiro canto — também elabora um tipo de performance do autor. Naturalmente, não se pode ignorar o fato de que, ainda que classifiquemos *El astronauta paraguay* como uma narrativa, a figura do “poeta” Douglas Diegues é preponderante na construção dessa persona pública, que usa, como dissemos no item anterior, o portunhol selvagem em interações reais, e não apenas em sua literatura. Esse “transbordamento” reverso de elementos textuais para a realidade mundana do autor acaba processando algo semelhante à “performance Cucurto” e à “performance Lísias”, com a diferença que a “performance Diegues” não envolve a homonímia entre personagem e autor — Diegues não se autointitula “astronauta paraguay” fora das páginas do livro.

A gênese da personagem Washington Cucurto deve ser esclarecida para compreendermos melhor a operação antimimética de sua performance. Reproduzo parte da

entrevista concedida por Cucurto a Santana, em que o autor explica o surgimento do pseudônimo⁸:

C: (...) una vez fuimos a tomar algo a un bar y yo tenía que ir a trabajar, no podía quedarme toda la noche tomando cerveza (...) yo usaba mucho un velo llamado no curto y me decían no curto tal lado, como no hago tal cosa es un perro callejero y en un momento me equivoco y digo yo no Cucurto⁹, me trabuqué y me decían yo no curto y yo no Cucurto y se comenzaron a reír de mí y a señalarme y al otro día como estás Cucurto, grande Cucurto y yo no... me decía Cucurto yo soy Santiago, no vos sos Cucurto, después me pusieron Washington, un día voy a la casa de uno de ellos y esta la vaina armaron un libro mío y decía Washington Cucurto y tenía un poema y yo dije no me pongas Cucurto y me dijo vos sos Cucurto, vamos Cucurto, aguante Cucurto entonces se burlaban de mí y quedo Cucurto; entonces como Cucurto era una broma que me hacían los demás entonces yo dije que Cucurto se iba burlar de todos y me invente el dominicano que era un tipo que venía de un país lejos desconocido sin tradición sin cultura, de pronto un ser inferior con la mirada occidental y lo traigo a Buenos Aires y este negro comienza a reírse en todo lado, los supera a todos y ese es el personaje de Cucurto un tipo que baila que se ríe, si una política, entonces yo le devolví la broma, entonces el personaje lo supero se burlaba de la cultura europea, norteamericana, la clase media es una burla contra la clase media, es un pedante ignorante engreído hija de puta, racista, prejuicioso, católico, no fornican, no bailan, conservadora, no se enamoran, entonces Cucurto viene y se ríe de todo, destruye Buenos Aires, es como una ciudad tomada por los negros y bueno era eso, por eso al personaje le puse Washington Cucurto, por eso lo primero que digo es Washington Cucurto, es mi personaje un personaje de ficción pero ahora se entiende porque le puse así al personaje, devolví la broma, la devolví multiplicada, fue como una respuesta de la imaginación. (...) [Entrevista inédita concedida à Paula Santana, 25 de novembro de 2013, São Paulo - Brasil, em arquivo digital] (SANTANA, 2015, p. 112)

O nome Washington Curcurto nasce, então, em um contexto “real”, como uma brincadeira de mau gosto dos amigos. Santiago Vega, no entanto, compreendendo que sua irritação com apelido só fazia com que insistissem na piada, acaba por “desistir” de se contrapor — pelo menos da forma convencional. Esta não é, no entanto, a gênese da personagem. Ela surge da aparente atitude subserviente que ocultava uma vendeta: Santiago não só assume o nome Washington Cucurto, como cria uma personagem homônima em sua ficção, que representa o amálgama do que a classe média portenha repudiava. Na entrevista a

⁸ Mantive a pontuação e a ortografia tal qual apresentadas na transcrição.

⁹ A versão é ligeiramente diferente da que Cucurto ficcionaliza em *Las aventuras del Sr. Maíz: El héroe atrapado entre dos mundos* (Interzona, 2006). Nela, os amigos bêbados o chamam para um bar e ele recusa, afirmando que iria pegar o ônibus 39. Teria dito “Cuando volvimos caminando me invitaron a otro bar. Yo dije claramente, ‘No, no, yo cu, curto el 39’. Y se empezaron a reír, a señalarme y a decirme: ‘¡Cucurto, Cucurto, Cucurto!’” (p. 48), conforme Cherri (2011, p. 34).

Santana, Cucurto não revela um dado importante: o grupo de bêbados daquela noite fazia brincadeiras homofóbicas e racistas que incomodaram Santiago: “Al final de la noche estaban todos borrachos (...) Yo pegué onda con un flaquito (...) sus amigos hacían bromas violentas. Me daban miedo. Bromeaban mucho con los putos y los negros. Yo era un negro” (CUCURTO *apud* CHERRI, 2011, p. 34). Em entrevista de 2003, ano do lançamento de *Cosa de negros*, atribui a brincadeira a integrantes da revista *18 Whisky*, com quem andava na época. Na entrevista, confirma que assumiu o apelido para vingar-se: “Cuando te hacés cargo de una broma deja de ser broma” (CUCURTO, 2003). É nessa entrevista também que assume pela primeira vez tratar-se Cucurto de um “personagem-autor”. A “resposta Cucurto” se dirigia, então, não apenas ao grupo de amigos, mas ao que representavam enquanto classe, enquanto integrantes de um campo social que o ridicularizava. Sobre os integrantes de *18 Whiskys*, Cucurto os descreve nestes termos:

Los de 18 Whiskys leían mucho a Wallace Stevens, Pavese, Montale, Eliot, los franceses; eran muy intelectuales, y siempre me decían: “cuidado, no hagas el ridículo”. Salvo algunos chilenos, la poesía latinoamericana les parecía mala. Hasta que dejé de prestarles atención. Creo que fue lo que me salvó. Por eso empecé a trabajar con todo lo que ellos rechazaban y a mezclar los materiales de Cucurto. Prácticamente, una política de contra. (CUCURTO, 2003)

A personagem Cucurto, assim, era uma maneira de opor-se também a toda uma forma elitista de pensar a literatura, materializada pelo corpo editorial de *18 Whiskys*, uma resposta estética claramente contra-hegemônica, que nasce de uma brincadeira adolescente, mas que toma outra dimensão na obra de Cucurto, na medida em que representa um ato performativo pela negação: não sou o que querem que seja, serei assim. Rouba a palavra do outro que o ridiculariza e a transforma em sua própria palavra de ação, “performa” uma nova realidade.

Ao contrário do que acontece com outros exemplos de autoficção citados, a personagem Washington Cucurto não é construída predominantemente com elementos importados da realidade objetiva do autor. Mais que isso, o personagem Washington Cucurto não é um só na ficção: a primeira “biografia” do personagem aparece em *La máquina de hacer paraguayitos* (1999), assinada por Santiago Vega, que se autointitula um agitador cultural que se dedica a compilar a obra de Washington Cucurto (CUCURTO, 2007, p. 65). Em tom de galhofa, Santiago engendra uma biografia apócrifa mesclada de pseudo crítica, à maneira borgiana, citando obras e comentando os livros, algo semelhante ao que Diegues faz com o inventado Ángel Larrea em seu *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*. No entanto, se Diegues assume o protagonismo de autor e cria o personagem para servir-lhe de crítico, Santiago Vega vai além: assume os bastidores, para dar à luz a Washington Cucurto. “Cucurto es uno de los

pocos escritores que interpreta el plagio como una auténtica variante de la literatura”, afirma Vega. A explicação seguinte, atribuída a Cucurto, nos dá uma pista sobre a estratégia do pastiche que caracteriza a poética do autor: “Yo no afano, simplemente escribo ‘a la manera de’”, afirma, e continua: “Si plagiamos al plagiário, saldrá algo maravilloso, (...) pues no se lo puede hacer peor, sólo nos queda ir mejorando; (...) el plagio es siempre progresista y por consecuente productivo, al igual que el peronismo.”. E arremata, para não deixar dúvidas: “El plagio es ante todo um actor de amor peronista... Perón le afanaba a Mussolini, Menem a Reagan, Cortázar a Michaux, enfin...” (CUCURTO, 2007, p. 64-65).

Esse Cucurto é o mesmo que, no final de *Cosa de negros*, morre ao lado de Arielina, executado pelas forças repressivas do estado, para renascer em *Las aventuras del Sr. Maíz* (2006) como um repositior de supermercados que participa de um concurso anual para escolher um homem que terá seu pênis recoberto de milho (“el mejor oro del Paraguay”) e converter-se em uma “divindade sexual”. Sem aprofundar-nos na análise simbólico-ritualística do enredo, já que o livro não compõe nosso corpus, cabe apenas ressaltar que, nesta produção, há mais marcas referenciais autobiográficas do que o Cucurto anterior — a personagem tem a mesma ocupação de Santiago Vega nos anos 1990.

Quantas biografias haveria? Quantas ainda escreverá Santiago Vega? Cucurto não é um, mas vários personagens homodiegéticos. Por isso, a personagem, como defendemos, não tem uma vida autônoma na ficção, mas é dependente da relação autoficcional com o criador, que a inventa a cada livro como uma fênix *cumbiantera*, que insiste em “devolver a brincadeira” com mais força a cada capítulo, em voltar para assombrar seus detratores. É a vingança do subalternizado, performada por uma personagem que resvala do real, ganha a ficção e vampiriza o real para seguir existindo. Com isso, desafia o lugar no campo social que lhe era destinado, performa para subverter o *habitus*, agride os limites entre vida, obra, ficção e realidade; se converte em uma entidade performativo-antimimética.

6 CORPOS QUE AVANÇAM

Boa parte do desafio deste trabalho envolveu a busca por definir, segmentar e analisar dois corpos estranhos; duas obras que põem em diálogo uma poética peculiar em que a performance desempenha um papel importante; duas das vozes mais singulares da produção literária latino-americana contemporânea. As poucas incisões que fizemos durante o percurso permitiram apenas entrever uma parcela das possibilidades oferecidas, porque os corpos-obra de Douglas Diegues e Washington Cucurto debateram-se durante toda a operação e não se sujeitaram facilmente aos procedimentos de nosso “comparatismo selvagem”. Isso não surpreende: parece que o *movimento* faz parte da natureza da “poética da performance” exercitada pelos autores nos livros *El astronauta paraguayo* e *Cosa de negros*. Por isso, cabe agora uma avaliação do que se conseguiu e de alguns desafios em aberto.

As obras de Diegues e Cucurto, segundo defendi, surgem em uma condição peculiar de produção em que a noção de literatura como um campo autônomo do pensamento se dilui e passa-se a considerar a categoria de “escritas do presente”, que são atravessadas tanto pela ficção como pelo real, põem em xeque dicotomias já sedimentadas no campo literário, como autor e narrador, biografia e obra etc. Essa condição “pós-atônoma”, como defende Ludmer, parece ser adequada para refletir sobre essas obras, que colocam a noção de cânone em suspenso; mais que isso, as obras surgem em um ambiente onde o estatuto da realidade e a categoria da verdade parecem não interferir na construção do real: tratamos de uma realidade que não remete a referentes universais, mas a outros signos e símbolos construídos a posteriori, i.e., produtos da simulação, o próprio simulacro de Baudrillard.

Defendi, desde o princípio, que uma leitura crítica das obras em análise revelaria concepções particulares sobre a literatura e sobre o próprio fazer literário, i.e., o olhar do crítico faria transparecer aquilo que Miner chama de “poética implícita”. Isso se daria não porque há uma reflexão metalinguística nos próprios textos dos autores, mas porque seria possível identificar certas estratégias detentoras desse novo “fazer” e desse novo “ser” literário. Essas estratégias, segundo vimos ao longo deste trabalho, se articulavam nas obras a partir da linguagem e de uma forma singular de lidar com as representações do real; a partir do portunhol selvagem e do realismo *atolondrado*, aprofundamos a discussão sobre como, embora associados a cada um dos autores, esses fenômenos acabam por permear a produção de ambos: se Diegues cria uma nova língua para dar corpo a sua obra, também Cucurto constrói uma linguagem própria para não apenas “representar” o universo da periferia, mas

recriá-lo a partir de um olhar barroco e grotesco. Ao mesmo tempo, se Cucurto se vale da autoficção e da autorrepresentação para desestabilizar as categorias do “real” e do “ficcional”, também Diegues performa uma personagem de si mesmo que se projeta para além do texto e, como acontece com o argentino, acaba por influenciar a recepção de seus corpos-obra.

Dessa forma, seja por meio da recriação da linguagem, seja pelo jogo autoficcional e de autorrepresentação, os autores agridem a mimese; por isso foi defendido ao longo deste trabalho, que as obras dos autores se inserem em uma tradição ocidental antimimética, a exemplo da poética implícita do drama que, segundo Miner, tem seu exemplo mais contundente em Becket. São exemplos do que Costa Lima denomina mimese da produção, já que, em certa medida, é preciso recuperar as circunstâncias de produção dos textos para acessar sua significação, que se firma pela complementariedade entre elementos textuais e circunstanciais, e pela suplementação do real dada sua precariedade de servir como referente ao novo universo criado pelos autores. O absurdo e o grotesco em Cucurto e Diegues desestabiliza a representação do real menos por filiar-se à tradição do realismo do que por negar a verossimilhança como um índice de aceitabilidade do pacto ficcional.

Apesar disso, reitero como um parêntese: a agressão à mimese, a “pulsão” antimimética a que me refiro não se dá pelo esvaziamento da referencialidade, como em Becket, ou pela transcendência vazia de Mallarmé. Isso deixaria um flanco aberto para que se insistisse que aqui não passamos de outra maneira de lidar com o real e não diante uma proposta antimimética. A antimimese só existe enquanto estratégia do fracasso, formiga performática picando o paquiderme do real menos pela certeza da dor que pela insistência de fazer-se presente.

Além disso, as estratégias — que sintetizamos como “performativo-antimiméticas” — têm em comum, segundo a presente análise, o fato de se converterem em atos de fala performativos, ou seja, que não apenas representam a realidade, mas que implicam a criação de ações com efeito no campo social, seja na fixação de novas normas, seja na readequação da posição dos autores dentro do campo literário. Isso se alinha à teoria da performatividade de Butler e se opõe a certo determinismo bourdesiano, que negligencia o papel da linguagem na construção desses lugares de fala e subvaloriza sua interferência na eficácia dos atos performativos.

No entanto, esta análise ainda é devedora de alguns aspectos, que deveriam ser aprofundados em um trabalho posterior. Seria a “poética da performance” um fenômeno circunscrito a essas duas obras ou poder-se-ia levar em conta o conjunto da produção de

Cucurto e Diegues por esse mesmo viés? Mais: até que ponto a “poética da performante” não é um fenômeno que se difunde pela produção literária contemporânea latino-americana, como um mecanismo de desestabilização do cânone, utilizado por autores periféricos para forçar sua mobilidade dentro do campo literário? Se isso procede, haveria outras estratégias performativo-antimiméticas para além das que foram analisadas neste trabalho? Além disso, considerando o cruzamento entre as teorias de Ludmer e Baudrillard, i.e., a noção de uma condição pós-autônoma da literatura e a aceção de que a realidade se converteu em um simulacro, seria possível falar não de uma tradição antimimética ou daquilo que chamamos de condição antimimética de escrita, mas de uma condição que engendraria uma “pós-mimese”? Se fosse possível tratar nestes termos, em que implicaria a produção e a recepção de obras engendradas nesse contexto “pós-mimético”? Todas essas questões excedem a proposta deste trabalho e requerem nova sala de cirurgia, além de outros corpos a serem examinados.

Ainda assim, me permito um vislumbre. Retomo um exemplo que suprimi por considerar que fugia de meu objeto, mas que agora percebo que sintetiza a alegoria do “corpo-obra”, imagem que utilizei para referir-me às obras de Cucurto e Diegues, submetidas aos instrumentos rústicos de meu “comparatismo selvagem”: a quarta performance da série *In-Margens*, de Biagio Pecorelli (be.), intitulada “Go”, aconteceria três anos depois da primeira *Lunatic: you are not here*. Ela aconteceria na semana prévia do Carnaval de 2012. Nela, a articulação entre o local e o universal dão lugar ao binômio vida/morte, além de um afastamento da proposta inicial da série *In-Margens* de associar-se ao Capibaribe. A ação se deu no espaço Casa Mecane, no Recife, dedicado a apresentações de artes cênicas, literatura e performance. O público foi convidado a apresentar-se com máscaras, confetes e serpentinas. A sala escura era decorada com dezenas de balões inflados com hélio, presos por linhas de náilon. Uma cama com areia estava no centro da sala, com uma iluminação especial para ela. O poeta entra na sala e começa a conversar com as pessoas enquanto se despe e, em seguida, se deita da cama de areia. Uma assistente, com luvas cirúrgicas começa a prender os balões em pequenas agulhas de acupuntura, pinçadas no corpo do poeta, que continua conversando com a plateia sobre sua relação com a morte. Em determinado momento o poeta reclama da dor de alguma das agulhas — provavelmente algo não previsto. Eventualmente algumas agulhas se soltam e os balões sobem até o teto, antes de serem recolocados pela assistente. O que poderia considerar-se como falhas de execução que acabariam comprometendo a experiência, parecia fazer parte da viagem interior que be. propunha. O corpo estático na cama de areia viajava enquanto conversava com o público, mas se retinha como os balões que

estouravam depois de alguns minutos no teto. Dois anos depois Biagio Pecorelli publicaria *Vários Ovários*, seu segundo livro, e não consigo imaginar que o poema de abertura não dialogue com sua performance, ou que a compreensão de sua performance complementa os significados de seu texto: “(...) aquele que viaja pisa bem manso como se/ andasse sobre feras.”; “(...) avança sobre o próprio peito como um/ astronauta persevera no espaço.”; “como dorme em camas aéreas, como derrama o tempo” (PECORELLI, 2014, p. 7-9).

Mas se novas veias se abrem, é preciso fazer as últimas suturas. Defendi que a “performance autoral”, que Klinger atribui a Cucurto, também ocorre com Diegues. Mais do que um elemento exógeno à sua produção literária, a “performance Diegues” e a “performance Cucurto” são parte integrante e indissociável de suas obras, que delas dependem para que o leitor alcance outras camadas de significação. É a partir dessa “poética da performance” que ambos autores conseguem uma mobilidade dentro do campo literário pela imposição de uma poética inovadora, que transforma seus corpos-obra em objeto de crescente análise, seja no campo da teoria da literatura, seja no âmbito dos estudos de literatura comparada. Quem afirmasse que essa “dependência” — talvez o melhor termo seja “simbiose” — entre o texto e a performance, ou o próprio caráter performativo das obras de Diegues e Cucurto diminuiriam sua potência literária, talvez ainda se baseasse em um paradigma que desconsidera a ruptura de fronteiras entre as artes, que insiste na autonomia da literatura e em um status que parece já não existir. Os corpos estranhos, no entanto, levantam-se da mesa, avançam dançando pela sala; a despeito dos rosnados das galerias, tomam as lâminas de ossos que usamos para analisá-los. E gargalham.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, F. A. Dessacralizando o cânone: literariedade e portunhol selvagem. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA E CULTURA, 4., 2012, Juiz de Fora. **Anais...**, Juiz de Fora: UFJF, 2012. Disponível em: < <http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/TEXTO-PARA-DARANDINA-2.pdf>>. Acesso em 14 fev. 2018.

AIRA, C. **Copi**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

ALDRIDGE, A. O. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Org.) **Literatura comparada**, textos fundadores. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

ALÓS, A. P. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. **Ângulo**, FATEA, Lorena, v. 130, p. 7-12, 2012. Disponível em: < <http://fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/1007/787>>. Acesso em 14 fev. 2018.

AMARANTE, D. W. Portunhol Selvagem: uma língua-movimento. **Revista Síbila**, São Paulo, 30 out. 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/mapa-da-lingua/portunhol-selvagem-uma-lingua-movimento/3190>>. Acesso em 14 fev. 2018.

AMÍCOLA, J. **Autobiografía como autofiguración**: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género. 1 ed. Rosario: Beatriz Viterbo; Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género. Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación. Universidade Nacional de la Plata, 2007.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Questões de Literatura e Estética**. A teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1993.

BANCESCU, M. E. Fronteras del centro/ fronteras de la periferia: sobre el portunhol selvagem de Douglas Diegues. **Sures**, Curitiba, v. 1, 2013. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/sures/issue/view/3>>. Acesso em 14 fev. 2018.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade**, tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1985.

ELLIOTT, J. H. A Conquista Espanhola e a Colonização da América. In: BETHELL, L. (org.) **História da América Latina**: América Latina Colonial, volume I. Tradução Maria Clara Cescato. 2. ed. 3. reimpr. São Paulo: Edusp; Brasília, DF: Fundação Alexandre Gusmão, 2012.

BILBIJA, K. Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas. In: **Nueva Sociedad**, Buenos Aires, n. 230, nov./dez. de 2010. Disponível em: <http://nuso.org/media/articles/downloads/3744_1.pdf>. Acesso em 14 fev. 2018.

_____. ¡Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal de las editoriales cartoneras latinoamericanas en el tercer milenio. In: BILBIJA, K; CARBAJAL, P. C. **Akademia Cartonera**: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina. Winsconsin: Parallel Press / University of Wisconsin—Madison Libraries, 2009. Disponível em: <<http://www.meiotom.art.br/AkademiaCartoneraArticles.pdf>>. Acesso em 14 fev. 2018.

BIONDILLO, R. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur**. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em <<http://ppg.unifesp.br/filosofia/dissertacoes-defendidas-versao-final/dissertacao-rosana-biondillo>>. Acesso em 14 fev. 2018.

BONVICINO, R. **A Improvável poesia das Américas**. Palestra a ser feita em Poet's House em Nova Iorque em 14 de outubro 2009, seguida de leitura de poemas. Disponível em: <<http://regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=11&t=306>>. Acesso em 14 fev. 2018.

BOURDIEU, P. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: UNESP, 2004. 86 p. Disponível em: <https://cienciaatecnologiassociedades.files.wordpress.com/2011/10/pierre_bourdieu_-_os_usos_sociais_da_cic3aancia.pdf>. Acesso em 14 fev. 2018.

BRAUDEL, F. A longa duração, In: **História e ciências sociais**. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

BRAVO VARELA, H. Cartones de Abelardo y Eloísa. In: **LETRAS LIBRES**. Cidade do México, 8 set. 2009. Disponível em <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/cartones-abelardo-y-eloisa>>. Acesso em 14 fev. 2018.

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

BUTLER, J. Performativity's social magic. In: Shusterman, R. (org.). **Bourdieu: a critical reader**. Oxford: Blackwell, 1999. Disponível em: <https://belfioreword.files.wordpress.com/2014/02/14493-performativitys_social_magic.pdf>. Acesso em 14 fev. 2018.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1635). **La vida es sueño/El alcande de Zalamea**. Navarra: Salvat / Alianza, 1970.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1997

CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**, São Paulo: Edusp, 1997.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**, momentos decisivos. 9. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 6 ed. revista e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CASTRO, F. DOS S.; LANDEIRA-FERNANDEZ, J. Alma, mente e cérebro na pré-história e nas primeiras civilizações humanas. **Psicologia: Reflexão e Crítica**. Porto Alegre, vol. 23 no.1 Jan./Apr. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722010000100017>. Acesso em 14 fev. 2018.

CATONIO, A. C. D. A metáfora da viagem em Dom Quixote e El astronauta paraguayo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE ESPANHOL. 16., São Carlos, 2015. **Anais...** São Carlos: APEESP, 2017. Disponível em: <<https://www.sendspace.com/file/1okbx>>. Acesso em 14 fev. 2018.

CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CERVANTES SAAVEDRA, M. **Don Quijote de La Mancha**. Edição e notas de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud, 1998.

CHERRI, L. Pensar la imaginación en Cucurto: o cómo hacer de un umbral una trinchera. In: **Revista Kaf**, Santa Fe, v. 1, n. 3, p. 30-39, 2011. Disponível em < <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/KAF/article/view/4401>>. Acesso em 14 fev. 2018.

CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1980.

COUTINHO, A. **Introdução à literatura no Brasil**. 18 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CUCURTO, W. **Cosa de negros**. 1. reimpressão. Buenos Aires: Interzona, 2006.

_____. Apuntes sobre el realismo atolondrado. In: **Página 12**, 29 de junho de 2003.

Entrevista concedida a Bárbara Belloc. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-634-2003-06-29.html>>. Acesso em 14 fev. 2018.

_____. **1999**: poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2007.

CUÉ, C. E. Argentina se aleja del fantasma de 2001. In: **El País**, Buenos Aires, 16, dez. 2016. Disponível em: <https://elpais.com/internacional/2016/12/13/argentina/1481655800_716012.html>. Acesso em 14 fev. 2018.

DIEGUES, D. **El astronauta paraguayo**. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2012.

_____. El portunhol y el portunhol selvagem. In: **Portunhol Selvagem**, 17 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2007/01/el-portunhol-y-el-portunhol-selvagem-1.html>>. Acesso em 14 fev. 2018.

_____. Entrevista a Samantha Abreu, hermosa Yiyi de Belo Horizonte, para el site Trapiche. [janeiro, 2008]. In: **Portunhol Selvagem**, 12 de junho de 2008. Entrevista concedida a Samantha Abreu. Disponível em: <<http://portunholselvagem.blogspot.com.br/2008/06/entrevista-samantha-abreu-hermosa-yiyi.html>>. Acesso em 14 fev. 2018.

_____. **Escribir una frase depois de outra em portunhol selbajen...** [S.l.], 2018. Mensagem postada pelo autor na rede social Facebook em 20 jan. 2018; 07:55. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10214553970539856&set=a.10201048478751002.1073741825.1138882351&type=3&theater>>. Acesso em 14 fev. 2018.

EAGLETON, T. **Marxismo e Crítica Literária**. S. Paulo: Ed. UNESP, 2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Site Especific**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em 14 fev. 2018.

ETNOLINGUISTICA. Guaraní Paraguaio. In: **Biblioteca Digital Curt Nimuendaju**, Línguas e Culturas Indígenas Sul-Americanas.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, G. Poética e historia. In: **Figuras III**. Trad. Carlos Manzano. Editorial Lumen: Barcelona, 1989.

GUILLÉN, C. **The challenge of comparative literature**. Tradução de Cola Franzen. Cambridge (MA); Londres: Harvard University Press, 1993.

ISER, W. La Ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (Comp.). **Teorías de la Ficción Literaria**. Madrid: Arcos, 1997. p. 43-65.

KALLFELL, G. **¿Cómo hablan los paraguayos con dos lenguas?** Gramática del jopará (*Grammatik des Jopara. Gesprochenes Guaraní und Spanisch in Paraguay*), 2016. Tese (Doutorado em Linguística). Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, 2010. Disponível em: <<http://www.etnolinguistica.org/biblio:kallfell-2016-jopara>>. Acesso em 14 fev. 2018.

KAIMOTI, A. P. M. C. Encontro entre os cantos mbya guarani e o poeta e tradutor Douglas Diegues: cantemos sempre belas palavras. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 14., 2015, Belém. **Anais...** [S.l.]: Abralic, 2016. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455908042.pdf>. Acesso em 14 fev. 2018.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro:** autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea, 2006, 204 pp. Tese (Doutorado em Letras: Literatura Comparada). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>> Acesso em 8 jan. 2018.

_____. Escrita de si como performance. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 10, n. 12, 2008. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>> Acesso em: 8 jan. 2018.

KOHAN, M. Dos fantasías delirantes que abrevan en las tensiones entre lo culto y lo popular. In: **Clarín**, Revista Ñ, 14 jun. 2003. Disponível em: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/06/14/u-00501.htm>>. Acesso 6 jan. 2018.

LA CARTONERA. **Ediciones La Cartonera**, 22 mar. 2008. Disponível em <<http://edicioneslacartonera.blogspot.com/2008/03/ediciones-la-cartonera.html>> Acesso em 6 jan. 2018.

LAZARILLO DE TORMES. (La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus Fortunas y Adversidades). Edição digital baseada na de de Burgos, Juan de Junta, 1554; Alcalá de Henares, en casa de Salzedo, 1554; Amberes, en casa de Martín Nucio, 1554 y Medina del Campo, Mateo y Francisco del Canto, 1554. Cotejada com as edições críticas de Alberto Blecua (Madri, Castalia, 1972), José M. Caso González (Madri, *BRAE* 1967) e Francisco Rico (Madri, Cátedra, 1987). In: **Biblioteca Virtual Cervantes**. [Madri], [20-?]. Não paginado. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vida-de-lazarillo-de-tormes-y-de-sus-fortunas-y-adversidades--0/>>. Acesso em 14 fev. 2018.

LLACH, S. La cumbia es una metáfora. In: CUCURTO, W. **1999:** poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2007.

LIMA, L. C. **Mimese e modernidade:** formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LUDMER, J. Literaturas postautónomas 2.0. In: **Propuesta Educativa**. Buenos Aires, n. 32, pp. 41-45, 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf>>. Acesso em 14 fev. 2018.

_____. Literaturas Postautónomas: otro estado de la escritura. In: **Dossier**. Santiago, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>>. Acesso em 14 fev. 2018.

LUPACK, A. Perceval. In: **The Camelot Project**, University of Rochester. [S.l. s.n.]: [2007?] Disponível em: <<http://d.lib.rochester.edu/camelot/theme/perceval>>. Acesso em 02 jan. 2018.

MEDEIROS, S. Os astronautas de Kabakov e Diegues, 2007. **Cronópios**. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=8568&portal=cronopios>>. Acesso em 14 fev. 2018.

MELO, W. Lunático pisa em solo pernambucano, 2009. In: **Wellington de Melo**, site oficial. Disponível em <<http://www.wellingtondemelo.com.br/site/2009/07/lunatico-pisa-em-solo-pernambucano/>>. Acesso em 14 fev. 2018.

MERRICK, T. W. A população da América Latina, 1930-1990. In: BETHELL, L. (org.) **História da América Latina: A América Latina após 1930: Economia e Sociedade**. 1. ed. 2. reimpr. Volume VI. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2017.

MEZA, A. Editoriales Cartoneras: hacia una posible genealogía. In: **Radiador Magazine**. [S.l.], abr. 2014. Disponível em: <http://www.radiadormagazine.com/2014/04/editoriales-cartoneras-en-mexico.html>. Acesso em 18 out. 2017.

MIRANDA, C. A. C. A medicina indígena no Brasil Colonial. **Clio Arqueológica**. Ano XX, n. 17, p. 57-89, 2004. Disponível em: <<https://www.ufpe.br/cliuarq/images/documentos/2004-N17/2004n17a6.swf>>. Acesso em 14 fev. 2018.

MOLLOY, S. **Acto de presencia**. La escritura autobiográfica em Hispanoamérica. México, DF: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996.

MONTEIRO, J. P. **Realidade e Cognição**. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2004.

MORSE, R. M. O Multiverso da Identidade Latino-Americana, c. 1920- c. 1970. In: BETHELL, L. (org.) **História da América Latina: A América Latina após 1930: Ideias, Cultura e Sociedade**. volume VIII. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Sousa. São Paulo: Edusp, 2011.

NAKAEMA, O. Y. **Os recursos retóricos da obra Kokinwakashû**, uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kakekotoba. 2012. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-06122012-151442/publico/2012_OliviaYumiNakaema_VCorr.pdf>. Acesso em 14 fev. 2018.

NITRINI, S. **Literatura comparada: História, Teoria e Crítica**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

NUNES, R. Butler vs. Bourdieu: uma batalha no reino das práticas. In: **Sociofilo**, [S.l.], 2017. Disponível em: <<https://blogdosociofilo.wordpress.com/2017/07/13/butler-vs-bourdieu-uma-batalha-no-reino-das-praticas/>>. Acesso em 21 jan. 2018.

OLIVEIRA, L. A. Um corpo estranho: civilização e pós-humanismo. In: NOVAES, A. (Org.). **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

PAVEL, T. Las Fronteras de la Ficción. In: GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (Comp.). **Teorías de la Ficción Literaria**. Madrid: Arcos, 1997. p. 171-180.

PAZ, O. A tradição da ruptura In: **Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PECORELLI, B. **Vários ovários**. São Paulo: V. de Moura Mendonça Livros — Selo Edith, 2014.

_____. **Biagio, fale com minha pata!** Entrevista [jan. 2010]. Entrevistador: B. Piffardini. Entrevista concedida ao blog Observatório Wookie. Disponível em: <<https://chewieontherocks.wordpress.com/2010/01/22/biagio-fale-com-minha-pata/>>. Acesso em 14 fev. 2018.

_____. **Biagio Pecorelli**. Site oficial. Disponível em <<http://www.biagiopecorelli.com/>> Acesso em: 22 jul. 2016.

PERLONGER, N. Sopa paraguaia. In: BUENO, W. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Iluminuras, 1992

PERRONE-MOISÉS, L. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In: **Estudos Avançados**. vol.11 n. 30 São Paulo, mai/ago. 1997. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141997000200015>>. Acesso em 14 fev. 2018.

POUND, E. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRIETO, J. Realismo, cumbia y el gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de Washington Cucurto. **Revista Letral**, Granada, n. 1, ano 1. 2008. Disponível em: <<http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3563>>. Acesso em 21 jan. 2018.

PRON, P. “**Aquí me río de las modas**”: procedimientos transgresivos em La narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina, 2007. Tese (Doutorado em Filosofia). Philosophischen Fakultät, Georg-August-Universität, Göttingen. Disponível em: <<https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0006-AED1-E>>. Acesso em 14 fev. 2018.

ROSÁRIO, A. T. **CORPOETICIDADE**, Poeta Miró e sua literatura performática, 2007. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em <<http://www.pgletras.com.br/2007/dissertacoes/diss-andre-teles.pdf>>. Acesso em 14 fev. 2018.

ROZENMACHER, G. Cabecita negra. In: **Abanico**, revista de letras de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 25 Jun 2007. Disponível em: < <https://web.archive.org/web/20070625173247/> <<http://www.abanico.edu.ar:80/2006/02/Rozenmacher.cabecita.htm> >. Acesso em 2 jan. 2018.

SANTANA, P. M. S. **Marcas do grotesco no texto literário de Washington Cucurto, Ondjaki e Marcelino Freire**: alegorias de uma Modernidade Periférica, 2015, 290 pp. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

SANTIAGO, S. **Uma Literatura nos Trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. São Paulo: Rocco, 2000

SARLO, B. **A cidade vista**: Mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. In: **Punto de Vista**. Buenos Aires, Año XXIX, n. 86, p. 1-6, 2006. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/document/337005555/La-Novela-Despues-de-La-Historia-Sarlo>>. Acesso em 14 fev. 2018.

SEGRE, C. La Ficción Literaria. In: **Principios de análisis del texto literario**, Barcelona, Crítica, 1985. Disponível em: <http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/lect_teoría_lit_i/Ficcion_literaria.htm>. Acesso em 14 fev. 2018.

SENNET, R. **Carne e pedra**, o corpo e a cidade na civilização ocidental. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SQUILLACI, P. La Nación repartió material xenófobo y pornográfico en bibliotecas escolares. La Ciudad, Buenos Aires, p. 11, 23 mar. 2002. (reprodução) In: CUCURTO, W. **1999**: poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2007

SOTO, F. Washington Cucurto cuenta qué es el realismo atolondrado. **Youtube**, 21 de jul. 2014. Entrevista a F. Soto (vídeo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sm_F_zWKIcE>. Acesso em 14 fev. 2018.

SOUZA, R. A. de. Crítica Literária: seu percurso e seu papel na atualidade. **Floema**. Ano VII, n. 8, p. 29-38, jan. /Jun. 2011. Disponível em: < <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/443/468> >. Acesso em 14 fev. 2018.

TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TYNIANOV, I. Da evolução literária. In: TOLEDO, D. de O. (Org.) **Teoria da literatura**, formalistas russos. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 105-118.

VEGA, S. No saben que yo soy el Rey del realismo atolondrado: la voz de Santiago Vega, alias Washington Cucurto, deja huella en la actual literatura argentina. [setembro-outubro, 2007]. México (DF): **Revista Destiempos**, n. 10, ano 2. Entrevista concedida a Álvaro Antonio Bernal. Disponível em: <http://www.destiempos.com/n10/alvarobernal_n10.htm>. Acesso em 14 fev. 2018.

VOGLER, C. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. 3. Ed. São Paulo: Aleph, 2015.

YUSZCZUK, M. **Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa**, 2011, 415 pp. Tese (Doutorado em Letras). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires. Disponível em: < http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/30862/Documento_completo_.pdf?sequence=1 > Acesso em 14 fev. 2018.

ANEXO A - Glossácioncito Selbátiko [Guaraní-Guarañol-Portunhol]¹⁰

Água Mineral Kaakupê: Água mineral fabricada em Caakupê, cidade do interior paraguayo.

Amóntema: Foi-se. Já era.

Amor Kilombêro: Seudo-Amor di Putíka.

Asunción: Kapital del Paraguay.

Augusto Roa Bastos: Genial escritor paraguayo, que morou por vários anos exilado em Buenos Aires, onde escreveu y publicó “El Trueno Entre Las Hojas”, “Hijo de Hombre” y “Yo El Supremo”.

Backstreet Boys: Banda ñembopop yanki.

Balneário El Rey Lagarto: Balneário localizado en la Gran Asunción.

Bolí: Boliviano ou boliviana

Bombachita kunu’ú: Expressione inbentada pelo poeta paraguayo Jorge Kanese, cujo significado es “calcinha carinhosa”.

Cafichea: Vender, prostituir, fazer algo por dinero.

Calle Última: Rua de la periferia de la Kapital paraguaya.

Capos: Jefes.

Chake: Cuidado.

Chicas Mañaneras: Grupo de Cumbia formado por Yiyis kurepís.

Chipá Guazú: Prato de la Culinária Paraguaya elaborado a base de milho y queijo.

Chipêras: Vendedoras de Chipa, espécie de pão de queijo paraguayo que non tem nada a ver com pan di queijo de Minas Gerais.

Concheto: Sinônimo kurepí de Chururú.

Cuerachazos Cueritos: Corpos femininos que impactam por su Belleza.

Cumbia: Género musikal de origem colombiana que muito popular nas Villas (bairros pobres) argentinas e en todo o Paraguay.

Damas Grátis: Grupo de Cumbia de Kurepilandia.

Disko El Gran Kaimán: Diskoteka localizada entrando a Asunción.

Disko Maria Delírio: Diskoteka situada em el down town de la Kapital paraguaya.

Doñitas ymaguarê: Jovens senhoras casadas que ainda mantém hábitos culturais di antigamente.

“Eje’i cherapégui, porque o si non reipo’ôta”: Sai do meu camino, se non te encho di porrada.

Empayêzado: Enfeitizado.

Ere’erea: Palabra surgida allá por los 90 en el âmbito de Takumbú Hilton, segun el amigo Efrén González, y que signifika mais ou menos “aunque lo digas lo que digas y lo que non digas es eso y punto”.

Expo Norte: Exposicione Agropekuária de Concepción.

Fauna kuéra itarovapata: Toda la fauna enlouquecida.

Fiestichola: Festa pequena.

Gaseosa: Refrigerante.

Gualicho: Espécie de cornucópia di couro.

Guarango: Relativo (pejorativo ou non) a qualquer guaraniada.

Guaripola Berdadera: Bebida alkoólica paraguaya caseira fabricada em casa e que non mata por envenenamento.

¹⁰ Este glossário foi publicado pela primeira vez em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* e logo reproduzido em diversos livros de Douglas Diegues. Sua autoria é atribuída a Ángel Larrea, que na verdade é um personagem criado pelo autor para ser seu “tradutor”.

Guaripola Klandê: Bebida alcóolica benenosa, fabricada clandestinamente, que em 2006 matou mais ou menos 27 pessoas no interior do Paraguay.

Guevo: Ovo.

He'í: Diz: disse, dijo, fala, falou.

Hovy: Significa azul em mbyá-guarani. Kolor de las cosas indestruíbles como Amor Hovy, Pindovy, etc., como nos cuenta León Cadogan em Ayvu Rapyta, obra considerada joya rara en el ámbito de la literatura ameríndia.

Kachaca: Música de origem colombiana que se tornou muito popular em todo o Paraguay.

Kanese: Es el poeta paraguayo Jorge Kanese.

Karnaval de Encarnación: El Karnabal mais famozo y populí del Paraguay realizado em la ciudad de Encarnación, próxima a la frontera com Argentina.

Kirito: Nome guaranizado de Kristo. El Kirito 24 horas enchufado a la realidad como un indio maká ashlushlay chopá pouniano!

Kola: Bunda.

Kolita: Bundinha.

Koncha: Puertita Mágika.

Ku'otro: Sexo.

Kuli: Ânus.

Kurê Tatú'ís: Bucetinha di Porca.

Kurepa: Sinônimo de Kurepí.

Kurepí: Argentino.

Kurepí: Tudo que seja argentino ou de Buenos Aires.

Kurepilândia: Argentina ou Buenos Aires em guaranhól-paraguayo.

Lago Azul de Ypacaraí: El Lago mais popular del Paraguay.

Lêkas: Coroas.

Lilian: Nombre de una hermosa Yiyi paraguaia.

Lorena: Nombre de una hermosa Yiyi paraguaia.

Loros: Papagaios, loros, marakanas.

Makakos: Apellido que los paraguayos daban a los brasileiros descendentes di escravos que integraban el Ejército Brasileiro en la Guerra Guazú, mais conocida como la Guerra de la Tríplíce Alianza.

Makanadas: Bobagens.

Mandarinas Mbarets: Mixiricas fortes.

Manoel de Barros: Uno de los poetas mais geniales que já apareceram en la región guató-bororo-payaguá- terena-guaykuru-xavante-guaraníka. Nasceu en la Beira del Rio Corumbá. Completou 90 anos em 2006. Mora em Campo Grande (MS).

Máximo Qumbiêro: Grupo de Cumbia paraguaio.

Mbopí: Morcego.

Mercado 4: Nome do Mercado Público mais popular de Asunción y de todo o Paraguay.

Mitakuñás: Moças.

Moraima: Nome de uma hermosa Yiyi paraguaia.

Morfar: Significa comer em lunfardo-kurepí.

Ñembota: Fazer-se di bobo, zozzo, mongo.

Ojepopeté y ligô tongos: Deu y levou porradas.

Ojerá: Aparecer do nada, brotar imponderabelmente, surgir espontaneamente.

Opá: Acabou, terminou, xau, amóntema.

Opívo: Desnudo ou desnuda.

Oro del Vaticano amangurusúamásunú: Chuva torrencial de Oro del Vaticano

Palmeras Azules: pyndovys o pyndõ hovys.

Parejita Oñemokunu'u: Casal apasionado.

Payê: Feitiço.

Pendejas: Yiyis.

Pintim y Pintom: Dupla de payazos paraguaios.

Pipingas chulitas: Construcción nonsense de origen popular guaranga-paraguaya supongo que para nombrar graciosamente el Sexo Feminino.

Playa de Chirichagua: Playa que conocí en una Cumbia de los Wawanco.

Puente Kyhá: Aldea del interior paraguayo.

Pukú: Longo.

Pulenta: Gíria kurepí que significa algo legal. Esta palabra me fue regalada en Berlín por Fabián Casas, poeta y narrador kurepa, que la usa en su cuento “El Bosque Pulenta”.

Quinceañeras: Garotas que têm ou aparentam ter 15 años.

Qumbiêro: Tudo que seja relativo al Marabilloso Mundo de la Cumbia.

Rapay: Brasileiro em guaranhól paraguayo.

Rekaká nde Mbeyú: Teu mbeyú es una buesta.

Ricky Martin: Popstar yanki-karibeño.

Rio Piribebuy: Río que cruza la ciudad-balneário de Piribebuy, próxima a la kapital paraguaya.

Rocío Nuñez: Nombre de una ultrahermosa Yiyi paraguaya.

Rollete: Coletividade.

Rosana: Nombre de una superhermosa Yiyi paraguaya.

San Ber: Diminutivo de San Bernardino, cidade paraguaya que está a la orilla del Lago Azul de Ypakaráí.

San Lorenzo: Ciudad del interior paraguayo, próxima a Asunción.

Selva Misionera: Selva de la provincia argentina Misiones, en la fronteira com Brasil y Paraguay.

Tadey: Animal sodomita de kola rosada de la novela homonima de Osvaldo Lamborghini.

Tajos: Rachas, fendas, cortes.

Takumbú Hilton: El maior presidio do Paraguay, ubicado en la capital paraguaya.

Tatácho: Bebum.

Tatakuá: Forno di Barro paraguayo, geralmente construído en el fondo de las casas. Serve para assar Chipá, Chipaguazú, Sopa Paraguaya y otras iguarias. Aquí uso también Tatakuá que descubri que puede ser también uno de los nombres mais bellos que existen en Guaraní para los poetas nombrarem el Sexo de las Yiyis mais sorprendentis.

Tatú Ro'ô: Puertira Mágika Karnuda.

Teatro Latino: Nombre de um teatro de Asunción.

Tererê: bebida feita com Erva-Matte e servida gelada.

Terminal: Terminal Rodoviário de Asunción.

Tobogan kuê: Tobogam abandonado.

Tontom y Tontim: Dupla di payasos Triplefronteros.

Três Burakos Negros: La kobiza, la ypoxy (râbia) y el mayor de todos la oligofrenika ignorância.

Turulato: abalado.

Vacunadas a pasajeros: Aumento de passagens de ônibus.

Virgencita de Kaákupê: Patrona (padroeira) de la Ciudad de Caácupê. Una de las Santas mais populares del Paraguay.

Vyochuzko: Animal de la Fauna de los que gostam de Vivir de las Aparências.

Wawankero: Tudo que tenga el néctar del mambo de los Wawanco, grupo de cumbia colombiano y que me fue presentado por Cucurto, María, Ramona y Barilaro.

Xururú: Chique, caro, famoso, lujoso, esnobi, koncheto.

Yaguaretês: Tigres de las Selva Paraguaya y Misionera.

Yanki: Algo (kualquer cosa) ou alguém de origen norteamericana.

Yiis tekoreí: Mininas curiosas, perezosas, vagas.

Yiis: Las hermosas mininas llenas de encantos selváticos de la Selva Triplefrontera.