

## “EL GUARANI QUE VIENE A MIM, HORMIGA, TAHÍ”: A ESCRITA ALTERNATIVA E O SABER SITUADO EM *MAR PARAGUAYO*

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy\*

Paloma de Melo Henrique\*\*

**RESUMO:** A obra *Mar paraguay* (1992), de Wilson Bueno, revela-se desconcertante se examinada no conjunto da prosa recente da literatura brasileira, na medida em que traz elementos fora do comumente previsto, muito por conta de sua linguagem, que mistura línguas (português, espanhol, guarani) e não se encaixa em modelos pré-estabelecidos. Essas questões envolvem o fato de a personagem narradora ser uma prostituta paraguaia de origem Guarani, que realiza seu discurso oralizado em portunhol e na sua língua materna, misturando elementos da cultura ocidental e da cultura indígena, pouco valorizada numa sociedade ocidentalizada. Buscou-se respaldo na interculturalidade (WALSH, 2009) e na descolonização do pensamento (CUSICANQUI, 2010) como forma de reivindicar a pluralidade cultural apresentada na obra, dando destaque à origem Guarani da personagem e à forma situada geoculturalmente de pensar (KUSCH, 2007), mediada pelas emoções. Nesse sentido, considerou-se a obra como uma literatura escrita alternativa (LIENHARD, 1990), dado que apresenta elementos constituintes das identidades ameríndias. Para os estudos literários, sinaliza para a possibilidade de integração/interação de saberes de ontologias relacionais (ESCOBAR, 2016), importantes para o enfrentamento de problemas que têm afligido o planeta, dadas as relações de (con)vivência entre os povos, entre os seres e desses com a natureza.

**Palavras-chave:** *Mar paraguay*. Wilson Bueno. Guarani. Escrita alternativa. Interculturalidade.

**RESUMEN:** La obra *Mar paraguay* (1992), de Wilson Bueno, se revela desconcertante se examinada en el conjunto de la prosa reciente de la literatura brasileña, en la medida en que trae elementos fuera del comúnmente previsto, mucho por su lenguaje, que mezcla lenguas (portugués, español, guaraní) y no se asienta en modelos pre-establecidos. Estas cuestiones involucran el hecho de que el personaje narrador es una prostituta paraguaya de origen Guaraní, que realiza su discurso oralizado en portuñol y en su lengua materna, mezclando elementos de la cultura occidental y de la cultura indígena, poco valorada en una sociedad occidentalizada. Se buscó respaldo en la interculturalidad (WALSH, 2009) y en la descolonización del pensamiento (CUSICANQUI, 2010) como forma de reivindicar la pluralidad cultural presentada en la obra, destacando el origen Guaraní del personaje y la forma situada geoculturalmente de pensar (KUSCH, 2007), mediada por las emociones. En este sentido, se ha considerado, en este trabajo, la obra como una literatura escrita alternativa (LIENHARD, 1990), dado que presenta elementos constituyentes de las identidades ameríndias. Para los estudios literarios, señala para la posibilidad de integración/interacción con saberes de ontologías relacionales (ESCOBAR, 2016), importantes para el enfrentamiento de problemas que han afligido el planeta dadas las relaciones de (con)vivencia entre los pueblos, entre los seres y de estos con la naturaleza.

**Palabras-clave:** *Mar paraguay*. Wilson Bueno. Guaraní. Escrita alternativa. Interculturalidad.

### 1 Um bugre na cidade

---

\* Profa. Dra. pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora de Literatura no Instituto de Letras da UFRGS. Coordenadora do Projeto de Pesquisa Letras e Vozes Anticoloniais. E-mail: atettamanzy@terra.com.br

\*\* Mestranda em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CAPES. E-mail: paloma.meloh@hotmail.com

Nascido em 1949, em Jaguapitã (cachorro vermelho em guarani), no norte do Paraná, Wilson Bueno foi para Curitiba ainda criança e, posteriormente, viveu parte da adolescência no Rio de Janeiro, retornando à Curitiba na década de 1970. Começou a escrever para a Gazeta do Povo aos 14 anos de idade. Como jornalista, colaborou em diversos jornais e revistas com a publicação de crônicas; dentre os mais recentes *O Jornal do Brasil*, *O Estado do Paraná*, *O Estado de São Paulo* e a *Revista Trópico*, do site UOL.

Em entrevista concedida, em 2010, à editora Kutsemba Cartão<sup>1</sup>, a respeito da publicação do seu livro *O Gato Peludo e o Rato-de-Sobretudo* pela cartonera moçambicana<sup>2</sup>, o escritor de *Mar paraguay* relatou que nasceu “num rancho de chão batido e paredes de barro” e que sua avó foi a parteira, cortando-lhe o umbigo “com uma colher em brasa”. Cresceu até os sete anos no “sertão profundo do Brasil”. Brincava com jaguatiricas, macaquinhos e demais bichos da floresta, fazia seus brinquedos de espigas de milho. Quando questionado sobre quem seria ele, o escritor respondeu ser “um pequeno pintor das tardes (melancólicas) da Floresta”, para em seguida relatar suas origens, filho de lavradores.

Em sua fala sobre o que é a sua literatura para o programa “Encontros de Interrogação” do Itaú Cultural<sup>3</sup>, o escritor declarou que a sua escrita literária veio “das coisas mais banais do cotidiano”, das suas memórias, amores, medos, inseguranças, assinalando que seria um devotado em passar para o papel as suas intensidades “no desejo de espalhar benefícios”. As obras do autor podem ser consideradas muito diferentes umas das outras, com a escrita de crônicas, contos, bestiários, *tankas*, etc., o que caracteriza o espírito de experimentação e o desejo de inovar do escritor.

*Mar paraguay* é, nesse sentido, considerada a sua obra de maior destaque, com a qual ganhou público internacional. Em entrevista concedida a Claudio Daniel para o Suplemento Literário de Minas Gerais, o autor reiterou o que pretendia com o livro: “A multiplicidade de

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://kutsemba.wordpress.com/2010/05/31/a-fantasia-e-a-maior-arma-das-criancas-entrevista-al-escritor-wilson-bueno>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

<sup>2</sup> As editoras cartoneras se caracterizam por utilizarem a reciclagem do papelão (“cartón” em espanhol) para a confecção artesanal de livros, sendo, então, projetos editoriais alternativos aos convencionais, que podem ser considerados “periféricos” ou “marginais”. Essas editoras surgiram na Argentina, com a “Eloísa Cartonera”, difundiram-se pela América Latina e hoje já existem em outras partes do mundo.

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4iumWSUocmI>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

discursos e de repertórios” como um “exercício pleno” da “democracia”, “a vivência do diverso no seio mesmo da diversidade” (BUENO, 2000, sp). Na obra, o autor construiu uma personagem narradora de origem Guarani, que, por algum motivo, saiu do Paraguai para viver em Guaratuba, no Paraná.

O discurso da personagem, como já apontado pelo próprio autor, é uma mistura de portunhol com guarani, e ainda recebe a inserção de alguns termos em outras línguas, como o francês, o inglês e o italiano. Esse discurso é construído, por vezes, como um desabafo, outras vezes, como um fluxo de consciência ou como uma vertigem de memórias e pensamentos; em outros momentos, como um relato, e até mesmo como um texto que está sendo escrito: “Escribo para que no me rompan dentro las cordas del corazón” (BUENO, 1992. p. 32). Revelando sempre os dramas existenciais enfrentados pela personagem – relativos, entre outras coisas, ao acontecimento da morte do velho com quem ela convivia – que diz e se contradiz a todo instante, em tom poético e oralizante. A obra, de fato, como aponta Néstor Perlongher no seu prefácio, “não é um romance para se contar por telefone” (PERLONGHER, 1992. p. 11).

Embora se diga que o texto seja apenas “salpicado” de guarani, a personagem “avisa”, na primeira parte do texto, intitulada “notícia”:

El guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata num solo só suicídio de palabras anchas. Una el error de la outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en este zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silencio. No hay idiomas afí. Solo la vertigen de la linguagem. Deja-me que exista. (BUENO, 1992. p. 13)

Considera-se, neste trabalho, que o guarani é essencial para o relato e para a construção de toda a obra, na medida em que a narrativa é lida de forma a considerar a personagem como uma pessoa que sofreu o processo de racialização e de apagamento de sua cultura ancestral pela colonização europeia. Situação histórica esta não destacada no texto, mas que serve como hipótese na leitura proposta neste trabalho. O trecho do início da narrativa revela, ainda, muitos elementos que aparecem durante toda a obra: as comparações, a ambiguidade ou indeterminação, a poesia, a intertextualidade, a alusão a animais e, principalmente, o anseio da personagem de ser ouvida e considerada na sua existência.

Mesmo que o escritor tenha afirmado não ser um estudioso, mas um curioso em relação ao tema, uma vez que a questão indígena tenha sido intrínseca e mesmo identitária sua, trata-se de um autor não indígena que se arriscou a representar, em seus textos, uma alteridade tão outra, que envolve não só questões ideológicas, políticas e culturais, mas também cosmológicas. Nesse sentido, o autor aproximou-se mais política e culturalmente dum imaginário dos povos da floresta em outra de suas declarações<sup>4</sup>:

Nasci e cresci (até os sete anos), no sertão, sertão mesmo, ao tempo em que o Paraná ainda tinha sertão; hoje somos um vasto “deserto” de soja. Mais de 90% da mata nativa foi literalmente dizimada em nosso Estado. Uma coisa alarmante. E onde nasci, a 40 km de Jaguapitã, uma cidadezinha do norte paranaense, a mitologia zoológica era o brinquedo de adultos e crianças. Ali, o meu primeiro contato com os bichos, sua mística, o zoomundo contíguo às nossas existências miúdas de bichos também, claro; bichos rurais em permanente perplexidade frente a tudo e a todos. Meus pais eram lavradores, quase índios, e a minha zoolatria começa aí. Eu não tinha brinquedos, brincava com as histórias de bichos que minha mãe me contava. Eram brinquedos no imaginário, imaginados, virtuais, você me entende? Brincava sonhando...

Ainda que tenha associado esse universo da floresta à mitologia, ao brinquedo, ao virtual, o autor fez uma aproximação do humano com os animais e, inclusive, com a terra – “hoje somos um vasto ‘deserto’ de soja” – tocando, ainda, nessa fala em algo que é extremamente delicado para as questões indígenas: a perda do território para o latifúndio e a monocultura.

## **2 A escrita alternativa: “lo que digo es todo um labirinto de arañas”**

A obra *Mar paraguay* (1992), embora aclamada pela crítica, ainda é pouco conhecida na literatura nacional. O livro, publicado em 1992 em uma parceria entre a Iluminuras e a Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, não teve novas edições no Brasil. Foi publicado em 2001 no Chile, pela editora Intemperie; na Argentina, pela Tsé-Tsé em 2005; e no México, pela Bonobos em 2006. Ganhou novas edições, em 2017, na França e nos Estados Unidos. A primeira, uma edição fac-similar de apenas cinquenta exemplares, e a segunda, uma tradução na qual o espanhol e o

---

<sup>4</sup> Entrevista “Decassílabo perfeito para nação imperfeita”, concedida a Marcelo Pen, para a revista Trópico. Disponível em: <p.pho.uol.com.br/tropico/HTML/textos/2484,1.shl.>. Acesso em: 10 jul. 2017.

português, ou o portunhol, foram traduzidos para o inglês e para o francês, ou para o *francinglish*, pela poeta Erín Moure. A língua guarani, que, a princípio, seria traduzida para a língua mohawk, de povos originários da América do Norte, foi mantida por opção da tradutora. Podemos observar, dessa forma, que a obra tem pouco destaque no Brasil.

Isso pode estar relacionado ao estranhamento, no que se refere à linguagem, por a obra ser escrita em português, espanhol e portunhol, com declarações em guarani, ou, se preferirmos, em portunhol selvagem – expressão cunhada pelo poeta Douglas Diegues, que considera o escritor Wilson Bueno precursor dessa linguagem literária<sup>5</sup>. Há nisso a questão de o país colocar-se, muitas vezes, distanciado dos outros países latino-americanos. O que não é de se espantar, dado que o distanciamento existe também em relação aos povos originários, que dividem o mesmo território nacional. É recente a introdução do espanhol como língua obrigatória nos currículos escolares, e não se tratando de regiões fronteiriças, a língua acaba sendo pouco difundida e valorizada no país. A situação de apagamento das línguas nativas, bem como de seus povos, é ainda mais evidente: as línguas indígenas resistem nas suas sociedades, que sofrem a imposição da língua colonizadora dominante<sup>6</sup>. Se são necessárias, muitas vezes, estratégias para manter as línguas indígenas vivas nas suas comunidades, pouco temos notícia de situações de interesse do aprendizado dessas línguas pela sociedade em geral.

A obra de Bueno é, nesse sentido, importante ao trazer à tona um pouco da pluriculturalidade existente no território nacional brasileiro, rompendo com a ideia de homogeneidade cultural arquitetada pela literatura ocidentalizada. A narrativa irrompe, dessa forma, com o inesperado, com a inserção de uma língua muito diferente das línguas indo-europeias, e, conseqüentemente, com o seu imaginário que se distancia bastante do ocidental. Além de trazer esses elementos, o texto constrói-se por meio da não definição essencialista. O autor, ao falar da importância do livro, destaca um pouco do que pode ser dito, ou melhor, sobre como realmente é difícil dizer algo exato e preciso sobre a obra:

a errância (lato sensu e metaforicamente), a indeterminação geográfica (expressa até mesmo no título... O Paraguai, sabemos, não tem mar... O “mar” do Paraguai é o balneário de Guaratuba, no Paraná, onde se passa a história... História?...), a ambigüidade, o mix

---

<sup>5</sup> De acordo com entrevista a Douglas Diegues sobre seu Portunhol Selvagem. Disponível em: <<http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/o-portunhol-salvaje-para-nao-iniciados/>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

<sup>6</sup> Essa questão é discutida no texto “Escola, escrita e valorização das línguas”. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/linguas/a-escola-e-a-escrita>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

contaminante e contaminador das línguas e também a sua prosa-em-abismo é que fazem do *Mar*, de todos os meus livros, seguramente o mais amado e estudado. (BUENO, 2000, s.p.)

Os estudos mais correntes da obra são relativos à linguagem, à questão do portunhol e da hibridez, sobre se haveria, por exemplo, alguma regularidade ou ausência da mesma no uso do português, do espanhol e do portunhol. A língua guarani é citada nos trabalhos, mas não recebe muito destaque, uma vez que aparece em menor quantidade na escrita do texto. O que, no entanto, não deixa de ser muito importante para a construção da obra. As referências na língua nativa da personagem constituem, de certo modo, a trama da narrativa, revelada pelo *ñanduti*, espécie de tecido de origem paraguaia, que traz o tecer da aranha (*ñandu*), como parte também da cultura Guarani, e que a personagem protagonista tece enquanto formula o seu discurso: “lo que digo es todo um labirinto de arañas que van teciendo en las quinas de la casa” (BUENO, 1992, p.17). *Ñandu* pode significar também sentir ou sentimento, então a personagem tece seus sentimentos, suas angústias e conflitos, constituindo a trama narrativa, como em um monólogo oralizado de memórias e emoções, já que não há um enredo linear, mas uma espécie de teia.

O que podemos depreender da narração é que ela se passa em Guaratuba, no litoral paranaense, mais especificamente no cabaré, ou no sofá da sala desse (ou da casa da personagem?), enquanto ela tece seu *ñanduti*, relembra memórias, desabafa, escreve ou relata para o Doutor Paiva o drama em que ela está envolvida devido à morte do velho, com quem ela vivia. Além disso, é difícil fazer afirmações seguras sobre um enredo. A personagem narradora começa seu relato com a “notícia”, parágrafo no qual introduz o texto, dando informações importantes sobre ele; na parte seguinte, faz uma espécie de apresentação sua: “Yo soy la marafona del balneário” (BUENO, 1992, p. 15). Contudo, a narrativa não é linear: a personagem faz voltas no tempo, contando e refletindo sobre fatos do presente, mas também do passado, e recontando, de outras formas, momentos relativos à morte do velho, como forma de explicar que não é culpada pelo ocorrido.

Se a marafona do balneário teme por sua vida, com a morte do velho, e sofre pelo envelhecimento e pela prostituição, existe todo um contexto por trás disso. A falta de perspectiva de futuro, devido às ameaças do presente, é constante. Nisso, tem-se uma das particularidades apontadas por Beatriz Resende (2008) como caracterizadoras da literatura contemporânea:

Diante das novas configurações do espaço geopolítico e de diferente organização do tempo, premido pela simultaneidade, as formações culturais contemporâneas parecem não conseguir imaginar o futuro ou reavaliar o passado antes de darem conta, minimamente, da

compreensão deste presente que surge, impositivo, carregado ao mesmo tempo de seduções e ameaças, todas imediatas. (RESENDE, 2008, p. 28)

Entre a homogeneização cultural e as facilitadas trocas culturais atuais, o que mais se estuda, no entanto, é “a caracterização da cultura como fenômeno de hibridação” (RESENDE, 2008, p. 19), esse no sentido consagrado por García Canclini. Sentidos diferentes também aparecem em outros momentos, inclusive como forma de rever conceitos do passado como o de miscigenação. A autora ressalta que entre os centros e as margens aparecem olhares deslocados, transversos, que dão forma à multiplicidade da criação literária, que aparece reativa, anti-hegemônica, “por acúmulo de manifestações diversas e não pela fragmentação de uma unidade prévia” (RESENDE, 2008, p. 20).

A socióloga boliviana Silvia Cusicanqui (2010), por sua vez, faz uma crítica ao conceito de hibridez proposto por Canclini ao referir-se aos universos indígenas, pois, para ela, as identidades ancestrais não podem ser consideradas rígidas, muito menos podem, contudo, ser diluídas na ideia de hibridação:

La noción de “hibridez” propuesta por García Canclini es una metáfora genética, que connota esterilidad. La mula es una especie híbrida y no puede reproducirse. La hibridez asume la posibilidad de que de la mezcla de dos diferentes, pueda salir un tercero completamente nuevo, una tercera raza o grupo social capaz de fusionar los rasgos de sus ancestros en una mezcla armónica y ante todo inédita. La noción de ch’ixi, por el contrario (...) plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa. (CUSICANQUI, 2010, p. 70)

Assim, a autora destaca positivamente o caráter conflituoso da coexistência de elementos heterogêneos que não pretendem fundir-se, mas se complementar, assumindo a diferença e garantindo a heterogeneidade, ao invés de um todo homogêneo. Essa noção de ch’ixi, proveniente da língua aimara, usada por Cusicanqui parece importante principalmente para compreender o caráter conflituoso da personagem na obra.

O crítico Martin Lienhard (1990), por outro lado, ainda que faça uso do conceito de hibridação, salienta que, mesmo rompendo com as teorias de mestiçagem, aculturação ou transculturação, que homogeneízam, não se pode dissolver a questão do *poder* da cultura ocidental colonizadora, que aparece muitas vezes dissipada ou mesmo anulada pelos discursos de *hibridismo*, *heterogeneidade* ou *pluralidade cultural*.

De fato, esses conceitos revelam que as práticas culturais não são rígidas, nem vinculadas basicamente a estratos culturais ou classes sociais, “cada miembro de una sociedad latinoamericana actual participa, combinándolas a su modo, de muchas de las prácticas culturales que ofrecen los repertorios” (LIENHARD, 1990, p. 142). E, além disso, há evidentes diferenças socioculturais internas aos grupos marginalizados, populares ou subalternos, que resistem, mantendo (relativa) autonomia e criatividade.

Conforme propõe Lienhard (1990), as *literaturas escritas alternativas* são uma mistura divergente que se localiza marginalizada tanto para os setores dominantes quanto para os populares, revelando esses processos (desiguais) de negociação e conflito entre esses grupos, que surgiram diante da hecatombe da colonização. Esse enfrentamento e diálogo cultural entre as sociedades oral-populares, principalmente de origem indígena, e os grupos dominantes de ascendência europeia revelam uma literatura com diferentes graus de hibridez e de formas e, sobretudo, a resistência e a força dos universos de cultura oral, destruindo a imagem folclórica, que coloca a literatura escrita latino-americana como um apêndice da literatura ocidental.

A personagem, em *Mar paraguayo*, reflete sobre o ato de escrever, que a faz esquecer (“*olvido*”) as culturas orais. Assim, os indígenas (“*guaranis*”), as pessoas de origem popular, que se expressam pelo portunhol (“*castejanos*”) e as pessoas de culturas de origem africana (“*marafos afros duros brasileños*”), que têm o corpo e a palavra viva como mais importantes, são esquecidos e menosprezados pela escrita da história. Portanto, há a problematização da escrita como mais valorizada em imposição às culturas orais, e, talvez, por isso, a personagem sinta a necessidade da escrita como afirmação da sua existência:

Olvido guaranis y castejanos, marafos afros duros brasileños porque sei que escribo y esto es como grafar impreso todo el contorno de uno cuerpo vivo en el muro de la calle central. No hay que tener nadie além del silencio – estos vasos comunicantes, lo rubro de las venas, la víscera pissada, voces y voces, latidos y ladridos – todo se dice y se completan vivamente. E – por que – las palabras, todas las palabras sueltas en el viento poniente – serán menos siempre menos do que el martirizado adverbio inscrito en la historia. (BUENO, 1992, p. 32-33)

A escrita foi imposta às sociedades originárias da América, de modo extremamente traumático, como forma de sujeitar e desumanizar os povos que, no continente, viviam sob diferentes cosmologias e arquivos de memória. Para Lienhard (1990), a fetichização da escrita europeia foi a maior causadora de uma imposição cultural e comunicacional estabelecida como arma (de discurso) de poder em relação às sociedades autóctones. Essas práticas de consumação



de poder se deram basicamente por meio de processos político-religiosos e jurídicos ou notariais, quando os europeus, por meio de capitulações, antes mesmo de chegar às terras que chamamos hoje de América, já “dispunham” de “direitos” sobre os territórios que eram evocados em título pela realeza católica. O requerimento, posteriormente, deu conta de todo o valor performativo da escrita quando “realizou”, em 1513, a tomada de posse, pelos espanhóis, dos territórios dos povos originários.

Ainda no século XVI, no entanto, as denominadas literaturas escritas alternativas passaram a ser escritas por indígenas nas Américas a partir de necessidades diplomáticas. Isso porque, como dito, a escrita era a forma que mais se adequava à lógica de poder europeia, sendo, portanto, mais eficaz na busca das reivindicações dos povos originários:

los depositarios de la memoria y de la conciencia colectivas dejan de ser los sempiternos “informantes” a los redactores de escritos al estilo europeo para convertirse en los autores, materiales o al menos intelectuales, de un texto propio en el sentido cabal de la palabra, en sujetos de una práctica literaria radicalmente nueva. La escritura, sentida primero como un trauma, se usa ahora, quizás algo eufóricamente, como un arma contra los opresores, como un medio para hablarles de igual a igual (LIENHARD, 1990. p. 89)

Essa produção aconteceu, primeiramente, aos moldes das literaturas epistolares e foi o principal modo de comunicação destinado às autoridades coloniais ou republicanas, relatando na maioria das vezes “despojos, violências, abusos de parte eclesiástica o latifundista” (LIENHARD, 1990, p. 87). A alta elaboração literária e a visão histórica da realidade, exposta brilhantemente pelos autores, são fatores que fazem injustificáveis a falta de interesse da historiografia literária em relação a essas obras. No mesmo caminho, a literatura escrita alternativa produzida por escritores não indígenas, de diferentes maneiras, também pode ser reivindicativa ao representar os grupos subalternizados e as suas inquietações, conflitos e anseios, e com isso trazer à tona essa memória indígena, que, mesmo com todo o sufocamento, sobrevive. *Mar paraguay*, dessa forma, pode ser considerada uma dessas obras que se caracterizam pela hibridez conflituosa, no sentido de Lienhard, aproximando-se também de ch’ixi trazido por Cusicanqui (2010).

### **3 Um saber situado – aposta no conhecer pelas emoções**

A personagem narradora de *Mar paraguay* expressa-se com palavras em guarani, língua que resiste no continente em relação às línguas e discursos oficiais, para sintetizar ideias importantes do seu pensamento em relação à sua vida, ou seja, mesmo que ela expresse-se em

maior medida em portunhol, é em guarani que ela exprime seus sentimentos mais profundos. Os Guarani são considerados dos mais resistentes ao processo de colonização sofrido, e a preservação até hoje de sua língua materna é um símbolo dessa resistência.

A maior parte do vocabulário em guarani utilizado pela personagem relaciona-se, entre outras coisas, à espiritualidade da sua etnia, com palavras como *Aguyje*, que significa, conforme o elucidário presente no final do livro, “estado de graça que, segundo os guaranis, permite ascender à Terra Sem Mal, onde moram os deuses” (BUENO, 1992, p. 74), ou como *cururu* (dança religiosa dos primeiros guaranis). A referência a animais, como *mboi* (cobra), *andirá* (morcego), também é de bastante relevância para o desenvolvimento da narrativa, bem como as palavras relativas à vida e ao amor, como *mboiraïhu* (fazer amor), *mongetá* (amor); *tecové* (vida, pessoa ou persona). Há também a constante referência ao mar e aos barulhos relacionados à água, como *paraïpïeté* (abismo de mar) ou *chiní* (barulho da água quando ferve). A personagem utiliza-se de tal vocabulário quando fala de elementos relativos à sua cultura e quando quer expressar seus pensamentos em relação aos sentidos da vida no seu espaço-tempo.

O esclarecimento sobre alguns termos dá-se pelo elucidário, existente no final do livro, em que existem traduções em português para os termos em guarani. Essas traduções são, muitas vezes, difíceis de ser encontradas na literatura e os seus significados nem sempre correspondem exatamente àquilo que podemos supor. A palavra *Ñe’ẽ*, título da segunda parte da obra, na qual a personagem apresenta-se, recebe a tradução como “palavra; vocábulo; língua; idioma; voz comunicação; comunicar-se; falar; conversar” (BUENO, 1992, p. 77), no entanto, essa palavra tem um significado espiritual muito importante nas culturas Guarani, correspondendo a um universo muito mais abrangente do que a simples comunicação, podendo ser traduzido como a “alma palavra”, ou seja, uma entidade espiritual. A “alma palavra” aparece em outro momento, associada ao *suruvu*, mito no qual a palavra transforma-se em pássaro.

Isso revela os limites interpretativos da obra, dado que apresenta elementos complexos do imaginário Guarani. Mesmo no que se refere a palavras aparentemente mais simples como *mboi*, que significa cobra, não temos acesso a uma representação exatamente igual, dependendo do contexto, já que isso faz parte de uma percepção do universo diferente do ocidental. A língua guarani, do tronco Tupi, divide-se em algumas variantes – além do guarani paraguaio, que é idioma oficial do país, junto com o espanhol –, como a *ñandeva*, a *kaiowá* e a *mbyá*, espalhadas pelos territórios do Paraguai, Argentina, Brasil, Uruguai e Bolívia. Nesse sentido, pode haver variação

no modo de escrever ou mesmo de significado de algumas palavras dentro da própria língua, dependendo do contexto.

A presença da língua materna, mesmo que resulte em pedaços imperfeitos e híbridos, tendo a estrutura e o léxico mesclados a outras línguas, marca a necessidade de situar a perspectiva como tendo origem num território e materializada num corpo. As referências sensíveis são abundantes nos modos como a narradora rememora paisagens, pessoas, animais, enfim, seus lugares de memória – como enfatizado acima, as alusões aos bichos simbolicamente relevantes, a importância dos sons da água e mesmo as variações em torno do amor como um eixo central da vida e a espiritualidade Guarani. Isso pode ser lido a partir das teses do filósofo argentino Rodolfo Kusch a respeito de um modo de pensar americano, que entende como “seminal” e fundado no conceito de “estar no más”, estar aqui, com raízes na vida e na inconstância dos ciclos. Tal pensamento é resultante do que experimentou no cotidiano durante suas estadas de campo realizando estudos.

Um dos casos que o autor toma para suas formulações envolveu um ancião dos Andes que, frente à perda de colheita e de gado por conta da seca, rejeita a compra de uma bomba hidráulica, solução tida como simples e efetiva por visitantes de fora da comunidade. A incompreensão é seguida da comparação de fenômenos linguísticos semelhantes em diferentes línguas indígenas; um deles é que nestas se tende “a registrar acontecimientos antes que cosas, mientras que las lenguas europeas registran más bien cosas que acontecimientos” (KUSCH, 2007, p. 279). Disso derivam apontamentos que denotam um predomínio do sentir sobre o ver. Assim, o saber não é superficial, mas do coração, de uma realidade constituída não por objetos, mas por movimentos e acontecimentos dentro dos sujeitos. A resolução do problema, segundo essa visada, não deveria ser buscada fora, mas dentro de si. É assim que compreende o gesto do ancião que consiste no ritual cunhado pela sua cultura para enfrentar a falta de chuva, uma solução pessoal porque o “ritual compromete al hombre” (KUSCH, 2007, p. 285). Comprar uma bomba resolveria o problema por uma exterioridade ao sujeito.

Vivendo afastada do contexto da sua aldeia, desde não se sabe quando, a personagem, mesmo em meio às suas preocupações mais imediatas, revela em alguns momentos a sua memória ancestral coletiva, o que seria para Kusch seu vínculo profundo com o modo de pensar americano:

el sol crepúsculo entreteciendo-se de úmidos cambiantes: epácios de onde ya pueden mover-se las ocupaciones cerimoniales de la luz y de la luna: por entre la copa de los sombrêros ô entre los duros vacíos de la higuêra que devastan de sombra y sospeición al entardecer del balneario: higuêra, cõpa, sombrêros: la fala ancestral de padres y avuêlos que

se van de infinito a la memoria, se entretienen todo habla y tricô: estas voces guaranis solo se enternecen se todavía tecen: ñandu: no hay mejor tela de que la telaraña de las urdidadas hojas: higuêra: sombrêro: de sus urdidadas hojas de pleno acuerdo, ñandu, de acuerdo y de entremeio por los arabescos que, sinfonía, se entrelaza, radrez de verde e ave y canto, en el andamento feliz de una libertad: ñanduti: ñandurenimbó. (BUENO, 1992. p. 42)

O trecho acima faz referência aos astros, sol e lua, que se entrelaçam à paisagem, com jogo de luzes, conforme avança o entardecer. Movem-se, dançam no céu, enquanto divindades importantes nas culturas Guarani. Esta cena entrelaça-se às vozes dos mais velhos, as vozes ancestrais que chegam pela memória da personagem e só abrandam-se quando tecem – ela está tricotando. Como no exemplo de Kusch, um saber do coração que repercute num acontecimento: o tecer da mulher e das agências naturais. A referência ao tecer da natureza que ensina é lembrada pela personagem: *ñandu*, a aranha. A única teia melhor tecida que a da aranha é referida como a da folha das árvores, no caso, a da figueira. Sua folha é tão bem tecida que, como uma sinfonia, entrelaça-se, verde, como um xadrez, às aves e aos seus cantos, que seguem o “andamento feliz de uma liberdade”.

Ou seja, tudo está interligado, como em um “arabesco”, elemento de formas geométricas da arte islâmica que remete às formas de plantas e animais e simboliza um padrão infinito do mundo material e imaterial. O *ñanduti*, tipo de tecido que a personagem tece e, por fim, o *ñandurenimbó*, a teia de aranha, também pode fazer referência a essa conexão do mundo. Como no exemplo do altiplano andino trazido por Kusch, é o ritual que compromete a pessoa, ritual que a mantém no seio da cultura originária, um pensamento do coração e arraigado ao território. A forma como o texto está escrito nesta parte do livro também remete ao tecer: tudo se interliga pelos dois pontos, não há quebra do texto pelo ponto final e pelas letras maiúsculas.

Esse universo indígena, do não humano, conectado, interfere na construção da vida e da linguagem da personagem, impondo-se: “toda me esfuerzo para erguer-me com las manchas y gran exércitos de hormiga, todos los sonidos silentes que hormigas dicen, comparando estos inofensivos insectos com el guarani que viene a mim, hormiga, tahiĩ, tahiĩquaicurú, aririi, aracutí” (BUENO, 1992, p. 33). A língua toma corpo e agência animal, soa como os animais, afeta o corpo-território da mulher assujeitada que, tomada por esses espíritos e presenças, resiste.

Para Escobar (2016), esse mundo conectado pode ser chamado de mundo ou ontologia relacional, em que “*nada preexiste las relaciones que la constituyen*. Dicho de otra forma, las *cosas* y seres solo existen en relación con otros, y no tienen una vida propia.” (ESCOBAR, 2016, p. 18). Existe, dessa forma, uma interdependência num mundo de seres (e não de objetos) em permanente

fluência e movimento que se vão entrelaçando e formando um grande tecido que continuamente evolui. Essas ontologias relacionais pertencem a muitos povos originários, camponeses e afrodescendentes que habitam (e não ocupam) territórios nos quais vivem e desenvolvem-se de maneira completamente diferente e difícil de mapear ou medir na medida em que constituem uma lógica *rizofórica*, em que as práticas organizam-se interligadas com a natureza, e que, de fato, existem porque não separam natureza de cultura. Essas ontologias vão de encontro à ocupação ontológica dos territórios pelo que o autor chama de Mundo Mundial (que podemos chamar de ocidental, globalizado, capitalista, patriarcal, etc.) que destrói territórios pertencentes a ontologias relacionais, dado que separa natureza de cultura e é baseado em interesses econômicos.

A diferença ontológica é expressa na obra, por exemplo, quando a personagem, no cabaré, reflete, em tom pessimista, sobre sua vida intermeada de coisas sem sentido, “sem direção”, em oposição à memória ancestral lembrada nas danças da sua etnia, que estão carregadas de sentido, de “alma”:

La danza bruja de las horas, ah que danza, señor, señorito, sin el alma del cururu, del cateretê, añaretãmeguá, la danza en la sombra, el error sin dirección de lo lúgubre, de las mariposas ô de la lluvia en los inviernos de mi niñez cativa de la lama, del polvo ô de las calles húmedas y de los pueblos sin suerte ni destino. Casa antigua. Mi tava, tavaiguá. (BUENO, 1992, p. 20)

Na vida Guarani, a dança é parte importante da conexão com o cosmos, do equilíbrio da vida, mas ela participa agora da “dança bruxa das horas”, possivelmente à espera de um cliente, enquanto lembra sua infância na aldeia (*tava*) e recorda que a velhice está chegando e ela está sozinha.

Em entrevista ao programa Roda Viva<sup>7</sup>, o escritor e ambientalista Kaká Werá Jecupé, ao falar da questão de sobrevivência de grupos indígenas na cidade de São Paulo, afirma que “os Guarani, especificamente, são profundamente arraigados na sua identidade, nos seus valores, na sua cosmovisão”. Jecupé continua sua fala afirmando que “eles se preservam, resistem, por causa de algo que eles chamam de Ñande Reko, que é a sua identidade ancestral, a sua autoexpressão” (JECUPÉ, 2017, [s/n]).

---

<sup>7</sup> “Roda Viva | Kaká Werá | 09/01/2017”: Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iwU5KNMf014>>. Acesso em: 02 jul. 2017.

Segundo o escritor indígena, os Guarani, povos de origem Tupi, foram um dos primeiros povos a terem contato com a colonização europeia. Assim como as demais comunidades originárias das Américas, eles vivem o impacto de terem que se adaptar à realidade que lhe é imposta, essa que é na maioria das vezes, difícil, dura, socialmente conturbada, chegando a limites de falta de meios de sobrevivência em meio a tantas dificuldades sociais. No entanto, eles resistem, adaptando-se a essas realidades e, ao mesmo tempo, mantendo as suas identidades ancestrais “devido a sua visão de mundo, que é complexa, é profunda” (JECUPÉ, 2017, s.p.) e tem, de acordo com o escritor, doze mil anos de presença na América. Os Guarani desenvolveram, pois, durante os últimos quinhentos anos, uma arte de adaptabilidade em receber o impacto da expansão urbana e ao mesmo tempo manter os seus valores internos.

### **Interculturalizar para descolonizar**

O autor, então, construiu uma personagem que se distancia daquela sem voz e relegada ao passado que ficou congelada na literatura brasileira a partir da escrita de Alencar. A personagem de Bueno, por sua vez, é contemporânea, ambígua, conflituosa, ch'ixi, no sentido exposto por Cusicanqui (2010). É dela a voz que busca ser ouvida durante toda a narrativa, ativa no texto porque de pouca voz na vida e imersa numa culpa que não tem. Acabou inserida num contexto afastado de sua origem e teve de submeter-se a outro modo de vida. Não deixou, por isso, de ter em si a sua memória ancestral.

É quando o leitor tem contato com outro modo de perceber e sentir a vida, agônico, mas potente para pensar e sentir os efeitos da colonialidade que esmaga modos outros de estar no mundo e de perceber o universo. O escritor trouxe, além disso, para a escrita brasileira línguas que revelam a diversidade duma sociedade que é pluricultural, mas que inferioriza ou simplesmente apaga essas outras culturas. A personagem lamenta: “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” (BUENO, 1992, p. 70).

O texto, criativamente, por meio do elucidário, assim como das estratégias linguísticas de repetição, ajuda o leitor falante de português a acessá-lo, mesmo não sabendo o espanhol ou o guarani. Cria essa língua literária que se aproxima dum portunhol falado, instigando um contato

com essa ontologia relacional que está tão perto e ao mesmo tempo distante. A personagem, por vezes, explica sua própria língua “En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad.” (BUENO, 1992, p. 18). Isso revela a intenção do autor de voltar-se para um público brasileiro que pouco se aproxima dos outros povos latino-americanos e menos ainda dos povos indígenas que dividem o mesmo território nacional. Para Cusicanqui:

La posibilidad de una reforma cultural profunda en nuestra sociedad depende de la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos, y de la lengua con que nombramos el mundo. El retomar el bilingüismo como una práctica descolonizadora permitirá crear un “nosotros” de interlocutores/as y productores/as de conocimiento, que puede posteriormente dialogar, de igual a igual, con otros focos de pensamiento y corrientes en la academia de nuestra región y del mundo. La metáfora del ch’ixi asume un ancestro doble y contencioso, negado por procesos de aculturación y “colonización del imaginario”, pero también potencialmente armónico y libre, a través de la liberación de nuestra mitad india ancestral y el desarrollo de formas dialogales de construcción de conocimientos. (CUSICANQUI, 2010, p.70-71)

Como aponta Cusicanqui, a prática de descolonização do imaginário passa não só pelos atos, mas também pela língua com que se nomeia o mundo. Wilson Bueno tentou no seu texto que o leitor tivesse acesso ao que diz a personagem, aos signos linguísticos, mas o acesso ao significado, ao que ela quer dizer, não é dado concretamente. Fica, então, a possível angústia de não entender especificamente o que essa personagem é ou quer dizer. A obra traz inúmeras referências e metáforas que se referem tanto a um pensamento ocidental como a um pensamento indígena na direção de uma forma dialógica de construção de conhecimento. A personagem, dessa forma, apropriou-se de outras representações e interpretações do mundo, expressa nas suas referências, por exemplo, à poesia brasileira. Isso, no entanto, não afeta o seu “duplo” indígena, como apontado por Cusicanqui, pois ambos coexistem conflituosa e libertariamente.

Em todas as suas extensões, a colonialidade, no entanto, não tem permitido que haja um espaço de interculturalidade em terras latino-americanas, pois, embora haja uma pluralidade de culturas, a cultura hegemônica europeia predomina e inferioriza as demais. Isso trouxe, e ainda traz, como acontece no percurso da personagem, experiências catastróficas para os grupos que foram racializados, mas também para as sociedades em geral, dado que as impedem de reconhecerem-se em outras formas de viver e de estar no mundo, ao mesmo tempo que as desumanizam.

A colonialidade está intimamente ligada ao padrão global de poder que se mostra insustentável, material e subjetivamente, na medida em que tem destruído o planeta (a terra, a água, a biodiversidade) e as condições de vida de grande parte das pessoas que nele vivem (desumanização, espoliação, escravização). Dessa forma, acredita-se que o caminho da interculturalidade, enquanto parte do projeto de(s)colonial, suscite a reflexão acerca dos nossos modos de vida, Estado e sociedade ao impulsar “o encaminhar un interpensamiento e interrelacionamiento que no tienen la pretensión de asumir la perspectiva del otro sino de permitir que la diferencia intervenga en uno, abriendo así nuevas perspectivas interculturales de vivir “con” o “con-vivir” (WALSH, 2009b, p. 15).

Acredita-se, assim, na importância da abertura de um diálogo com saberes de ontologias relacionais – não só na literatura – para buscar uma “interculturalidade crítica”<sup>8</sup>, apoiando-se num resgate do passado histórico de colonização a fim de assumir as assimetrias hoje vigentes ao tocar nos processos político-históricos de opressão e condenação dos povos ameríndios e de origem africana (WALSH, 2009a).

A interculturalidade só será possível quando houver um ambiente de igualdade entre culturas, ou ontologias, no sentido de Escobar (2016), por isso, o projeto intercultural destaca a relevância do papel das instituições e das Constituições nas sociedades coloniais americanas. A presença indígena foi amplamente apagada do projeto político e social do Brasil até a conquista de alguns direitos previstos pela Constituição de 1988. Esta, infelizmente, vem sendo ameaçada, assim como a democracia, por setores conservadores da sociedade, que pretendem regredir a um projeto patriarcal e racista, reproduzindo ainda mais uma lógica colonialista em prol da exploração tanto da natureza quanto das pessoas que foram racializadas. Por isso, vivemos um momento importante para buscar espaços alternativos a essa colonialidade, com a esperança de que um dia atinjamos a interculturalidade.

## REFERÊNCIAS

---

<sup>8</sup> A interculturalidade crítica faz contraponto à interculturalidade funcional, que está em consonância com as ideias do multiculturalismo, por exemplo, e que não estão engajadas nas lutas pela igualdade de direitos em meio à diferença, pois estão ligadas à globalização e ao capitalismo.



BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Secretaria do Estado do Paraná e Editora Iluminuras, 1992.

\_\_\_\_\_. Uma conversa com Wilson Bueno. **Suplemento de Minas Gerais**, 200. Entrevista concedida a Cláudio Daniel. Disponível em:

<<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4594>>. Acesso em: 24 jun. 2017.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'xinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

ESCOBAR, Arturo. Sentipensar con la Tierra: Las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del sur. **Revista de Antropología Iberoamericana**, v. 11, n. 1, jan-abr 2016, p. 11-32.

FLORENTINO, N. N. L. **Entre gêneros e fronteiras: uma leitura de Mar paraguayo**, de Wilson Bueno. 2016, 198f. Tese (Doutorado em Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

JECUPÉ, K. W. Roda Viva | Kaká Werá | 09/01/2017. Entrevista. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iwU5KNMf014>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

KUSCH, Rodolfo. **Obras completas**: 1. ed. Rosario: Fundación Ross, 2007.

LIENHARD, Martin. **La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)**. Ciudad de La Habana: Ediciones Casa de Las Américas, 1990.

PERLONGHER, Néstor. Sopa paraguaya. In: BUENO, Wilson. **Mar Paraguayo**. São Paulo: Secretaria do Estado do Paraná e Editora Iluminuras, 1992.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

WALSH, C. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: *in-surgir, re-existir e re-viver*. In: CANDAU, Vera Maria. **Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**, Rio de Janeiro: 7 Letras. 2009, p. 12-43.

\_\_\_\_\_. **Interculturalidad, estado, sociedad**. Luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: UASB-Abya-Yala, 2009b. Disponível em:

<<http://www.flacsoandes.edu.ec/interculturalidad/wpcontent/uploads/2012/01/Interculturalidad-estado-y-sociedad.pdf>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

[Recebido: 20 nov. 2017 – Aceito: 21 dez. 2017]