

Além das margens, aquém da tradição: a sonetística de Douglas Diegues

Rosana Cristina Zanelatto Santos

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS),
Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil
rzanel@terra.com.br

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v46i3.1579>

Resumo

Tendo como *corpus* de análise poemas incluídos em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas – Sonetos Salvajes* (2002) e *Uma flor na solapa da miséria* (2005), de Douglas Diegues, o objeto deste artigo é a sonetística do poeta e sua capacidade de apresentar as potencialidades e as limitações das formas literárias e linguísticas. O soneto é, a um só tempo, mostra da saturação pela recorrência quase exaustiva a uma fôrma e da capacidade autorreferente de expressar as tensões que residem na constituição tanto do fazer, quanto do espaço poético.

Palavras-chave: sonetos; portunhol selvagem; literatura brasileira.

Beyond the margins, beneath tradition: the sonnets by Douglas Diegues

Abstract

Our corpus of analysis are poems included in *Dá gusto andar desnudo por estas selvas – Sonetos Salvajes* (2002) and *Uma flor na solapa da miséria* (2005) by Douglas Diegues. The object of this article are the sonnets of Diegues and his ability to presents the potentials and the limitations of literary and linguistic forms. The sonnet shows, at the same time, his exhaustive recurrence and his self-referential ability to express the tensions that reside in the constitution of the poetic space and the poetic shape.

Keywords: sonnets; portunhol selvagem;brazilian literature.

A fronteira poética: onde as margens se encontram na palavra de Douglas Diegues

O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor (STAIGER, 1974, p. 28).

Plena de provisoriiedades, a fronteira é o *locus* onde o “eu” (con)vive com o(s) outro(s), em constantes movimentos de perda, de recuperação e de interseção, abrindo-se ora para fora, ora para dentro, possibilitando a criação de novos *loci* num mesmo espaço tempo. É o caso do *locus* da poesia de Douglas Diegues, (trans)formando os *loci* linguístico-literários da literatura brasileira, num processo que requer, a um só tempo, reciprocidade, troca, humildade linguístico-cultural e parceria (cf. FURLANETTO, 2001).

Nesse universo plural de culturas, línguas, poéticas e poetas em ritmo de (re)criação, a produção de Diegues chama-nos a atenção. Nascido no Rio de Janeiro em 1965, ele é um poeta em trânsito, ora no Rio de Janeiro, em Curitiba, em Ponta Porã, em

São Paulo, ou em Assunción/Paraguay. Sua produção remete ao devir-ser palavra da cultura dos Mbyá-Guarani:

A arte da palavra, ou musical, ou ritual, dos Mbyá-Guarani, uma das etnias da família linguística tupi-guarani, acontece fora dos limites da arte e se confunde com a própria vida e com uma religião própria da palavra. Não há distinção entre arte e vida, orar e cantar, dançar e orar e cantar no mundo Mbyá, assim como não há distinção entre palavra e alma. [...]

A palavra é tão tudo para eles que às vezes parece ser mais que tudo, porque é o nada também e mais um pouco (DIEGUES, 2006, p. 34-35).

Essa palavra que é “mais que tudo” contagia a poética de Diegues. Segundo Myriam Ávila (2012, p. 7), muitos de seus poemas assumem um “[...] tom declamatório, conclamatório e até panfletário [...], em que o eu é sempre um eu para o mundo e diante do mundo”. O poeta conta que queimou mais de 300 poemas de sua primeira fase até chegar à língua que procurava para se exprimir, já que a sintaxe do português lhe endurecia os versos (ÁVILA, 2012).

Dá gusto andar desnudo por estas selvas – Sonetos Salvajes foi o primeiro livro publicado por Diegues (2002). Acompanhando sua produção literária, notamos que ela continuou a perambular por paragens multilíngues, como em seu segundo livro de poemas, intitulado *Uma flor na solapa da miséria*, editado na Argentina por Eloísa Cartonera em 2005. Além do uso do portunhol selvagem, em sonetos à maneira inglesa, outros detalhes nos chamam atenção nessa obra de Diegues, entre eles, o papel utilizado para compor tanto a capa quanto as páginas do livro – ele não foi reciclado, ele foi limpo e higienizado, indo diretamente para o prelo. Foi a partir de *Uma flor na solapa da miséria*, seguido de *O astronauta paraguayo* (2007), que Diegues passou a ter seus livros editados de modo alternativo pelas editoras *cartoneras*, um coletivo de editores que produzem livros confeccionados manualmente, a partir de fotocópias do miolo e da confecção de capas artesanais, que conferem caráter único a cada unidade.

Em 2006, Diegues (2006, p. 3) organizou a coletânea *Kosmofonia Mbya Guarani*, em que, em nota de apresentação, escreve que o leitor conhecerá “[...] algunos artistas Mbyá-Guarani que se escondem por lasselbas deste y du outro lado de lafrontera [no Paraguai]. Ellos son muito antigos y refinados”. No livro, há textos de Sérgio Medeiros, Manoel de Barros, trechos de falas de Bartolomeu Meliá e relatos, bem como cantos infantis ÑandeChy, coletados por Guillermo Sequera e traduzidos por Douglas Diegues, Ramón Barboza e Kerechu Para. Acompanha a coletânea um CD com os relatos e os cantos gravados.

Na primavera de 2007, Diegues, juntamente com JocaTerra e Xico Sá, lançou em São Paulo o movimento pelo *portunhol salvaje*, o portunhol selvagem, alvo de matérias em jornais como a *Folha de S. Paulo*¹. Infelizmente, em Mato Grosso do Sul pouco se conhece e pouco se fala de Diegues e de sua obra.

¹ COLOMBO, S. ¿Hablas portunhol? *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 28 nov. 2007. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2811200707.htm>. Acesso em: 22 nov. 2016.

Misturar é preciso: o portunhol selvagem

No caso de nossos objetos de estudo, os livros de poemas *Dá gusto andar desnudo por estas selvas – Sonetos Salvajes* e *Uma flor na solapa da miséria*, de início pensamos tratar-se de uma manifestação bi ou trilingue. No entanto, recorrendo aos estudos de Ducrot e Todorov (2001), cremos ser pertinente o uso das chaves interpretativas relativas à concepção de “mistura de línguas” para sua análise. Senão vejamos: a mistura de línguas possibilita a comunicação direta, sem tradução, sendo utilizada entre duas comunidades que falam línguas diferentes, podendo ser um recurso ocasional/episódico, permitindo a justaposição e a aglutinação de palavras, considerando para tanto duas assertivas, para nós, fundamentais sobre o reconhecimento da língua e da fala.

Vislumbramos nos poemas de Douglas Diegues a possibilidade de a mistura de línguas converter-se em base, em suporte linguístico de uma vertente estético-literária brasileira, como já o faz, por exemplo, o escritor Wilson Bueno². Caso consideremos a mistura de línguas como um traço constitutivo da obra de Douglas Diegues, veremos numa rua de mão dupla: a da (re) ocorrência de um fenômeno linguístico-literário presente nas trovas galego-portuguesas do medievo, quando se buscava, entre outras coisas, fixar uma identidade nacional, e a da opção, por Diegues, pelo portunhol selvagem, com laivos franco-ingleses, como recurso retórico para escapar da mesmice de uma linguagem (pseudo) literária e, num movimento mais profundo, reclamar por uma identidade cultural fronteiriça, que se “desloque”, em recuos e em avanços, em relação às metrópoles do passado e às metrópoles contemporâneas, aceitando-se como descentrada, fragmentada e, a um só tempo, fundante de um pertencimento e de uma revitalização sarcástica. Confirmamos o que vai escrito no terceiro quarteto e no dístico final do soneto 15 de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas – Sonetos Salvajes*:

el mal – cada vez más banal
pero te espera
la primavera
dela vida nuova en

la contra-mano de la estrada ideal la diferente es que funciona, evita brilhos, você fica menos pálido

y resolve el problema del mau hálito (DIEGUES, 2002, p. 22).

Ainda que percebamos que os versos estão próximos da linguagem usual, da oralidade, o poeta traz um ingrediente relevante da poesia moderna. Indiquemos esse ingrediente tomando por base a crítica de Hugo Friedrich (1991, p. 157):

A poesia moderna gosta de acentuar a ambigüidade sempre presente no discurso humano, para assim elevar a linguagem poética acima da linguagem usual, ainda mais amiúde do que o fez a poesia anterior. A tarefa mais urgente da linguagem usual permanece a comunicação fidedigna que, em regra, tem como consequência uma ação, um comportamento, uma orientação prática. A fim de suprimir tal limitação, a poesia se serve de outros meios, a cuja análise os conceitos normativos e normais da gramática quase não bastam, exceto, comprovando-se de que maneira constituem eles uma contradição.

² Destacamos, na produção de Wilson Bueno, a obra *Mar Paraguayo* (São Paulo: Iluminuras; Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, 1992).

Estabeleçamos a relação entre a lição de Friedrich e a mistura de línguas. Há, inicialmente, que considerarmos uma série de dados estruturais que acabam cumprindo uma função social: imigração, minorias linguísticas, isolamento socioeconômico e cultural, dentre outros, levando mesmo a pensar a mistura de línguas como um fenômeno “nocivo”, por exemplo, às crianças de uma comunidade onde a prática da mistura é uma constante, que padeceriam fora do universo familiar/cotidiano, como na formalidade da escola. Tragamos, ainda como ilustração, um exemplo histórico-literário dessa perspectiva “nociva” da mistura de línguas no volume intitulado *Fronteiras Guaranis* (2003), de José de Melo e Silva, publicado pela primeira vez em 1939. No capítulo VIII, que traz em sua Súmula o tópico “Deturpação da Língua Portuguesa”, lemos:

[Os guaranis] não aprendem a língua portuguesa, nem para isso fazem qualquer esforço. Da mistura do castelhano com o guarani e o português resulta um quase dialeto que falado na Avenida Rio Branco ninguém entenderia.

[...]

Os brasileiros mestiços, criados na convivência dos guaranis, não entendem o que falamos, se não descemos ao emprego de formas que atentam contra as leis da linguagem portuguesa. É isso uma escola perniciososa que nos leva facilmente ao hábito de erros imperdoáveis. Do mesmo modo, se tentam falar, só se fazem entender pelos que se habituaram a esse estado de deturpação em que se encontra nossa língua na fronteira. Todos eles dizem: *a água já bebeu o boi*, em lugar de *o boi já bebeu a água*; *capim já comeu o cavalo*, em vez de *o cavalo já comeu capim*; *a galinha comeu o bicho* para significar que a raposa ou lobinho comeu a galinha. Há pouco lemos uma composição de um vivaz e inteligente aluno da escola de Campanário, sede da Mate Laranjeira, afirmando ele que *o Brasil descobriu Cabral no ano de 1500*. Está clara a influência do idioma guarani (MELO E SILVA, 2003, p. 82-83).

Se houve, por parte de José de Melo e Silva³, por um lado, o interesse de apresentar um quadro multifacetado, numa abordagem multidisciplinar, do que ele chamou de “fronteiras guaranis”, destacando-se como observador acurado das práticas religiosas, domésticas, econômicas, socioculturais e linguísticas dos habitantes da fronteira Brasil – Paraguai, por outro, não poupou críticas, como as supracitadas, a uma espécie de descontrolado do Estado para com certos costumes dessa região e que colocariam em risco a hegemonia e a integridade da nação brasileira.⁴

Graças aos estudos geo e sociolinguísticos, concepções como as de Melo e Silva foram revistas, passando-se a valorizar as manifestações bi, tri e multilíngues. Numa perspectiva variacionista, a situação ideal para estudar essas manifestações verificar-se-ia no caso de pessoas que falem – portanto, em estado de oralidade – duas ou mais línguas

³ José de Melo e Silva era cearense e chegou a Ponta Porã em 1937, para exercer a função de juiz de Direito e, mais tarde, quando da criação do Território Federal de Ponta Porã, no período de ocorrência da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), foi juiz em Bela Vista, outra cidade sul-mato-grossense situada na fronteira Brasil – Paraguai.

⁴ Vale citar trecho do prefácio escrito por Yara Penteadó (Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul) em 1989 e constante da 2ª edição (2003) da obra de José de Melo e Silva (2003, p. 12), que corrobora nossa afirmação: “Ainda foi o positivismo que o impeliu [Melo e Silva] a um nacionalismo, por vezes exacerbado, bem aos moldes das décadas de 20 a 40, cujas preocupações integracionistas o fizeram escorregar para uma visão, senão preconceituosa de todo, pelo menos etnocêntrica, mormente quando se refere às populações indígenas. Quando a elas se refere, seu discurso fica impregnado e eivado das contradições de quem, humanista, de um lado, se deixa influenciar pelas teorias que invocam supostas superioridades raciais, de outro”.

em família, na rua, no trabalho, enfim, em contextos sociais ditos estáveis. A condição de estabilidade é de importância capital para estudos dessa natureza. Por outro lado, a mistura de línguas intrasituacional, isto é, aquela marcada pela ocasionalidade (DUCROT; TODOROV, 2001), merece, no caso de sua utilização na obra literária, ser interpelada como uma estratégia intencional e estilística.

Se em *Dá gusto andar desnudo por estas selvas – Sonetos Salvajes* havia o prefácio de Ángel Larrea, em *Uma flor na solapa da miséria*, o próprio Diegues expõe seus motivos na opção do *portunhol salvaje* como língua literária:

U portunhol salvaje es la língua falada em la frontera du Brasil con u Paraguai por la gente simple que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noche vendem seus sexos em la linha de la frontera. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe [...] Es la lengua de mis abuelos. [...] Us poetas de vanguardia primitivos, ancestrales de los poetas contemporáneos de vanguardia primitiva, non conocían un lenguaje, el lenguaje poético, justamente porque ellos solo conocían un lenguaje, el lenguaje poético (DIEGUES, 2005, p. 3, grifo do autor).

Nesse sentido, o portunhol selvagem ganha *status* de língua dentro de uma lógica que é, a um só tempo, errática e lúdica, cuja coerência e correção lexical normatizadas perdem consistência num universo de embaralhamento de sentidos e de significados. Se estabelece então a fusão; para Staiger (1974, p. 66), “A fusão é o diluir da consistência”. Subvertida em favor de uma aproximação com as coisas cotidianas, com a fala e com os improvisos da comunicação, a língua de Diegues é regada por uma postura de ousadia. Em suas palavras, o portunhol selvagem é “[...] una mezcla de bosta y algodón sin data de vencimiento/para este dia banal, caro, superfaturado, em la balanza comercial” (DIEGUES, 2002, p. 35).

De modo deliberado, a disposição do poeta desliza com as torrentes da existência, carregando uma dimensão de consciência linguística aliada a uma experiência que se materializa e que se presentifica nos versos de Diegues por meio de metapoemas, ou seja, por meio de um fazer poético trazido à tona pelas escolhas formais, pelo jogo com a linguagem e pela recorrência de alusões ao próprio fazer poético.

O soneto necessário

De modo didático, enveredemos pelas fronteiras abertas na obra de Diegues, através do mundo da forma. O poeta elege o soneto à maneira inglesa, ou soneto de Shakespeare, como forma de expressão de seus versos, preferindo-o ao tipo italiano: no soneto inglês, os 14 versos estão dispostos em três quadras, cada qual com rima própria, e em dois versos, emparelhados, enquanto o modelo italiano se faz com duas quadras e dois tercetos. Poderão dizer/ler outros analistas: por que, para obra com título tão (aparentemente) experimentalista, forma tão decantada? O soneto pode ser uma forma poética “lugar comum”, mas pensemos no tempo que nos separa de “outros” sonetos, situados em outros espaços-tempos: o renascentista, o barroco, o arcadista... Não somente a linguagem é dinâmica como os homens-leitores o são, num indício de que “a tradição [é]

sempre nova”⁵ e não “[...] o resultado passivo de [...] um aglomerado de antigos tesouros culturais que fortuitamente nos foram entregues pelo passado” (RÉE, 2000, p. 20).

Em anotações feitas entre 1902 e 1911 pelo poeta grego Konstantinos Kaváfis, traduzidas para o português por José Paulo Paes e reunidas no pequeno volume *Reflexões sobre poesia e ética*, encontramos a anotação 2b, esclarecedora referência ao labor poético entre o velho e o novo:

Um dos talentos dos grandes estilistas é fazer com que, pelo seu modo de empregá-las, palavras [e formas] obsoletas deixem de parecer obsoletas. Elas ocorrem com a maior naturalidade nos textos deles, ao passo que nos de outros parecem afetas ou fora do lugar. Isso se deve ao tato & discernimento de tais escritores, que sabem quando – & somente quando – o termo em desuso pode ser empregado & deve revelar-se artisticamente agradável ou linguisticamente necessário; & então ele só é obsoleto de nome. Trouxeram-no de volta à vida as naturais exigências de um estilo vigoroso ou sutil. Não é um cadáver desenterrado (como no caso de escritores menos capazes) mas um belo corpo despertado de um sono longo & reparador (KAVÁFIS, 1998, p. 59).

O poeta “traz de volta à vida”/acorda o soneto inglês, como no primeiro poema de *Dá gusto andar desnudo por estas selvas*, uma homenagem de Diegues a Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul, cujo epíteto é “cidade morena”:

burguesa patusca light ciudade morena
el fuego de la palabra vá a incendiar tua frieza
ninguém consigue comprar sabedoria alegria belleza
vas a aprender agora com quanto esperma se hace un buen poema
esnobe perua arrogante ciudade morena
tu inteligência burra – oficial – acadêmica – pedante
y tu hipocondríaca hipocrisia brochante
son como un porre de whisky con cibalena

vaidosa barbie bo-ro-co-chô ciudade morena
por que mezquina tanto tanta micharia?
macumba pra turista – arte fotogênica
já lo ensinou Oswald – mas você no aprendeu –son como disenteria

falsa virgem loca ciudade morena
vas a aprender ahora com quanto esperma se faz un bom poema (DIEGUES, 2002, p. 8)

O eu lírico se posiciona didaticamente, por meio de um verso que se repete na primeira e quarta estrofes do soneto: “vas a aprender ahora com quanto esperma se faz un bom poema”, diante de um vocativo manifesto no poema – “a ciudade morena”, presente nas quatro estrofes do soneto –, qualificada em face de sua arrogância, pedantismo, academicismo e de sua burrice em não aprender o que “já lo ensinou Oswald [de Andrade]”. Há um (re)fluir nos versos de Diegues que, à primeira vista, dá uma aparência desgarrada às palavras, além de obscurecer o alvo das falas do eu lírico: a *intelligentsia* sul-mato-grossense. Por outro lado, não se pode deixar de notar, além do vocativo, duas outras expressões que se repetem: “esperma” e “poema”. Pela supressão linguística da

⁵ Alusão explícita ao imprescindível ensaio do Prof. Roberto de Oliveira Brandão sobre as relações entre Retórica e Poética, com belo prefácio de Alfredo Bosi. Cf. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio; 21).

expressão *intelligentsia* (ou outra que lhe seja assemelhada), substituída no soneto por “cidade morena”, o “esperma”, como referente hiperbólico, desloca o olhar do leitor da cópula para o fluído que anima e torna possível a fecundação poética que redundará no “poema”.

Lemos na sonetística de Diegues a vontade de promover nos leitores uma atualização do significado ativo/poético da poesia. Nessa vontade, reside o reconhecimento das potencialidades e das limitações das formas literárias, sendo o soneto, a um só tempo, mostra da saturação pela recorrência quase exaustiva a uma fôrma – e nada mais – e da capacidade autorreferente de expressar as tensões que residem na constituição do fazer poético.

Vejam, desta feita, um soneto de *Uma flor na solapa da miséria*, o segundo livro publicado por Diegues:

para Lobo Antunes la cosa também es diferente
literatura– qualquer literatura
tiene que tener esperma
si non – simplesmente – non conbence

comparto con el tal Lobo Antunes
de esa verdade inbentada–
sin esperma la literatura
non fede ni cheira ni nada

literatura– escritura –cuarquier literatura
sin esperma
parece orina – frase impostada –conbersa
mole – enganación – guevo falso – falsa locura

Douglas Diegues ou Lobo Antunes, poco importa quem hoy canta la pelota em la
[granfeira literária brasileira
literatura com esperma es mucho más berdadeira (DIEGUES, 2005, p. 5).

A primeira referência que salta aos olhos é a alusão ao escritor português António Lobo Antunes, cujos romances tratam das experiências traumáticas dos lusos no além-mar e dos homens em situações-limite, como a doença e a morte. Se as histórias das empresas portuguesas parecem esgotadas pelo uso literário, Lobo Antunes as revive em textos como *As naus* (2011), em que, entre outras personagens, um “homem de nome Luís”, inicialmente em busca de um lugar para enterrar o corpo de seu pai e circulando por uma Lisboa fétida e exposta aos dramas das guerras coloniais da década de 1970, procura um lugar para sentar e escrever seus versos:

Então afastei a garrafa de água das Pedras para um canto da mesa, agarrei na caneta e no caderno do criado sem ossos, sacudi-me melhor na cadeira, apoiei o cotovelo esquerdo no tampo, e de ponta da língua de fora e sobranceiras unidas de esforço, comecei a primeira oitava heróica do poema (ANTUNES, 2011, p. 71).

A atualização da figura de Camões por Lobo Antunes, sentado em uma mesa qualquer, rabiscando *Os Lusíadas*, impacta não somente pela desestabilização de uma mitopoética cara a uma certa tradição historiográfica portuguesa, mas também pelo

recurso a imagens banais que intensificam a negação de um passado repleto de glórias e de heróis.

Mais adiante, Diegues autorreferencia-se e coloca-se em patamar semelhante ao escritor português – “Douglas Diegues ou Lobo Antunes, poco importa quem hoy canta la pelota em la gran/feira literária brasileira” –, ambos irmanados pelo “esperma”, aquele fluído que alimenta a disposição anímica do poeta para a literatura. Esse “esperma” suplanta os níveis fônico e morfológico, sendo substancialmente expressivo.

Leiamos mais um soneto de *Uma flor na solapa da miséria*:

xota buraco dentado buçanha buceta
coma papaya racha
tatú buza babaca
perereca concha conchita concheta

eis algunos de los nombres del sexo de las meninas
que hace miles de anos inventando viene el povo
que bota esplendidos hovers
con los que posso inbentar inéditas rimas

la poesia está morta mas continua viva
mesmo que uns la queiram toda certinha
sin gosma íntima sin esperma sin suingue sin chupetinha
y sin la endorfina verbal dum glauco dum back dum Leminski dum manoel dum
[piva para compensar toda essa literatura morta
restam al menos el pau bién duro dentro de la carnuda xoxota (DIEGUES, 2005, p. 6).

Na primeira estrofe do poema, temos um conglomerado de sinônimos da vagina, o órgão sexual feminino, num ordenação caótica. Esse (aparente) caos linguístico foi aprendido na experiência cotidiana, e o eu lírico assevera que são “[...] algunos de los nombres del sexo de las meninas” (DIEGUES, 2005, p. 6), o que significa dizer que há um número infinito deles. De modo aparentemente chulo, Diegues refere-se à noção de *topos*, como podemos ler em Heinrich Lausberg (1993, p. 110-111):

O topos é uma forma [...], que (como um recipiente , ora com água, ora com vinho; em cada caso com função diferente) pode ser enchida com um conteúdo actual e pretendido em cada caso. O reconhecer que um pensamento (encontrado num texto) corresponde a um topos, tem valor, do ponto de vista histórico, e também não deixa de ter um valor para a compreensão do passo em causa, se se tomar em conta que o autor tornou finito o topos e o integrou no contexto concreto, onde ele deve exercer uma função actual [...].

No soneto de Diegues, qual é o *topos* que o significante “vagina” e seus sinônimos reconhecem? É o próprio poema, que “[...] sin la endorfina verbal dum glauco dum back dum Leminski dum manoel dum piva” (DIEGUES, 2005, p. 6) e sem outras práticas e remédios copulativos é letra morta. E que não se confunda letra morta com tradição, pois na produção de Diegues há referências explícitas a uma tradição literária expressa em Manoel de Barros.

Anotemos outro soneto de *Uma flor na solapa da miséria*:

paseando bestido de brisa por la tarde cheia de crises
ninguém puede me prender en una valise
cuando me prendem – espero que durmam –
después escapo por el buraco de la fechadura

se non se bendem por – digamos – rapadura
artistas generalmente siempre llevan una vida dura –
disfarçado de brisa
nadie me copta nadie me compra nadie me vampiriza

quanto mais enlouquezo – melhor
penso – meu nome agora es amor –
los ayoeros usam sandálias quadradas –
non dá para saber se suas pegadas estão indo ou voltando por la estrada!

dá gusto andar disfarçado de brisa por estas ciudades
cheias de bellas meninas y fedores y ruindades (DIEGUES, 2005, p. 17).

O eu lírico assume o papel de deambulador, expresso nas formas verbais “paseando” e “andar”, presentes, respectivamente, na primeira e na quarta estrofes, e acompanhadas da palavra “brisa”. A brisa é o disfarce do eu lírico, vagando sutilmente ao revés da “valise” – representação metonímica não somente do encarceramento da palavra, mas também do artista pelo rapa-duro da vida. A acusação em suspenso perante a lógica do consumo da arte e do próprio artista, com o predomínio da instância econômica sobre a vida social e cultural, se apresenta dissimulada no contraponto entre imagens de leveza (“paseando” e “brisa”) e de dureza (“prender” e “valise”). Porém, mesmo a “valise” apresenta uma abertura, a “fechadura”, uma saída para o mundo. Ouvimos ao fundo um eco drummondiano, na “Procura da poesia” que busca a palavra-chave:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave? (ANDRADE, 2000, p. 12).

A tensão estabelecida na estrofe do poema de Drummond, por meio da simulação de um diálogo entre o ser da poesia e o eu lírico, é encenada no soneto de Diegues pelo “gusto em andar disfarçado” (DIEGUES, 2005, p. 17), uma autorreferência ao título de seu primeiro livro de poemas – *Dá gusto andar por estas selvas* (2002) – e uma opção à cooptação de instâncias outras que não as da própria poesia.

Ainda em *Uma flor na solapa da miséria*, outras imagens tangenciam a tensão entre o ser da poesia e o ser do poeta, em um mundo marcado pela necessidade da sobrevivência tanto do poeta quanto da poesia, no mais das vezes, ao largo da palavra. Leiamos o próximo soneto:

belleza pública bersus belleza íntima
belleza bisible bersus belleza que ninguém bê
belleza dolarizada bersus belleza gratuita
belleza cozida bersus belleza frita

belleza antigua bersus belleza nova
belleza viva versus belleza morta
belleza magra versus belleza gorda
belleza en berso y en prosa

belleza sabaje bersus belleza civilizada
belleza de dentro bersus belleza de fora
belleza rápida bersus belleza que demora
beleza simples bersus belleza complicada

este mundo está ficando cada vez mais horrible
quase ninguém consegue mais ver la belleza invisible (DIEGUES, 2005, p. 4).

Por meio da anáfora, recorrente nas três primeiras estrofes, e pelo uso do conectivo de contraponto “bersus”, o eu lírico intensifica a tensão da arte pela interpenetração dos qualificativos que podem ser atribuídos à “belleza”, sem apresentar, no entanto, um julgamento explícito e hierarquizante. A repetição do conectivo “bersus” faz vir à tona as relações antitéticas às quais a arte se encontra submetida. Assim, o eu lírico estabelece uma série de afirmações, adjetivando a beleza, para, no dístico final, sugerir uma resposta que indaga, na aparência, por uma “belleza invisible”, dissimulando, em tom de crítica, a grande questão do soneto, que é: onde está a beleza como categoria ontológica? Caso queiramos nos estender no questionamento do eu lírico, podemos pensar em uma proposição amplificada: onde está o humano nas relações do mundo, entre elas, a relação com a palavra?

O que fica é a beleza selvagem da língua

Ao cabo desta análise, podemos afirmar que os versos de Douglas Diegues, dentre outras características, movem-se pelo terreno fronteiro e cambiante de uma certa informalidade, marcada por variações linguísticas – mescla, como já dissemos, do português, do espanhol, do guarani e de lapsos de francês e de inglês – e culturais, carregando algumas expressões disfêmicas, como que a demonstrar seu desprezo com relação a certos tabus linguísticos e literários / poéticos e a proibições sociais, constituindo o portunhol selvagem. E, ainda que de menor importância para nossa análise, verificamos a utilização da linguagem poética como forma de escárnio contra a sociedade estabelecida. afinal, “entre un cata y unclismo [o poeta cria] vida nueva [que] germina dentro de la podre dum bredel capitalismo [salvaje e poético]” (DIEGUES, 2002, p. 28).

A consciência de um fazer poético em processo se dá em Diegues em diversos níveis: pela atualização da forma clássica soneto, em sua variante shakespeariana; pela criação e utilização do portunhol selvagem; pela recorrência de algumas figuras em seus poemas, como o “esperma” e a “belleza”; pelo uso crítico das experiências cotidianas em prol de uma obra cuja integridade cria um estilo à la Diegues. Ou como diz o próprio poeta:

Por que escrebo?
Escrebo para ficar menos mesquinho
belleza de lo invisible
non tem nada a ver com berso certinho

en el culo de qualquer momento
escreber pode ser mais que apenas ir morrendo
la belleza de lo invisible
non se pudre con el tempo

la bosta dos elefantes seca verde clara dura
es altamente inflamável – dá uma llama bem pura
nunca se termina de aprender a transformar bosta en luz y
[otros desenganos –
todos fomos bellos quando teníamos 4 anos

hoje la maioria solo se preocupa com sus narizes
su esperma, su bosta, su lucro, sus missísiles
(DIEGUES, 2005, p. 18)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. *A rosa do povo*. 20. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.
- ANTUNES, A. L. *As naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- ÁVILA, M. *Douglas Diegues por Myriam Ávila*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. (Coleção Ciranda da Poesia).
- DIEGUES, D. *Dá gusto andar desnudo por estas selvas – Sonetos Salvajes*. Curitiba: Travessa dos Editores; Imprensa Oficial do Paraná, 2002.
- _____. *Uma flor na solapa da miséria*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005.
- _____. Viagem ao orvalho em chamas. In: DIEGUES, D. (Org.). *Kosmofonia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Ed.; Campo Grande: FIC, FCMS, SEC/MS, 2006. (o morto q fabla)
- DUCROT, O.; TODOROV, T. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução de Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FURLANETTO, E. C. Fronteira. In: FAZENDA, I. (Org.). *Dicionário em Construção: interdisciplinaridade*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 165-167.
- KAVÁFIS, K. *Reflexões sobre poesia e ética*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1998.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkin, 1993.
- MELO E SILVA, J. de. *Fronteiras Guaranis*. Atual. e notas de Hildebrando Campestrini. 2. ed. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2003.
- RÉE, J. *Heidegger. História e verdade em Ser e Tempo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques e Karen Volobuef. São Paulo: Editora da UNESP, 2000. (Coleção Grandes Filósofos).

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

Recebido em: 16/08/2016

Aprovado em: 29/11/2016