

Cartografias Imaginárias: Geopoéticas e Fronteiras¹

Imaginary cartographs: geopoetics and frontiers

Diana Araujo Pereira*

* Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Av. Tancredo Neves, 6731 Bloco 4, 85867-970 - Foz do Iguaçu, PR - Brasil - Caixa-postal: 2024, e-mail: diana.pereira@unila.edu.br

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão sobre o conceito de estética vinculado ao espaço geográfico e simbólico da fronteira. A relação entre cultura e território é abordada através de uma breve análise de conceitos introduzidos pelas diversas áreas do conhecimento, como a geografia ou a filosofia. Através da conceitualização de uma geopoética trifronteiriça, pretendemos inserir a área da literatura nos chamados estudos de fronteira.

PALAVRAS-CHAVE: Geopoética; fronteira; Tríplice Fronteira

ABSTRACT: This article proposes a reflection on the aesthetics concepts linked to the geographical and symbolic space of the border. The relationship between culture and territory is approached by a brief analysis of concepts introduced by different areas of knowledge, such as the geography or the philosophy. Through the conceptualization of a tri-border geopoetic, we intend to insert the area of literature in the so-called studies of frontiers.

KEYWORDS: Geopoetics; frontier; Triple Border

INTRODUÇÃO

“¿Qué es una frontera? ¿Tiene sentido seguir hablando hoy de fronteras, en un mundo globalizado, interdependiente e intercomunicado como el nuestro?” Com esta pergunta o crítico uruguaio Fernando Ainsa abre a terceira parte do seu livro *Del Topos al Logos: Propuestas de Geopoética* (2006), dedicada à reflexão sobre as fronteiras. Este espaço, que oscila entre o âmbito territorial e o simbólico, vêm preocupando cada vez mais a crítica cultural latino-americana, suscitando debates que se não conduzem a uma unanimidade, ao menos coincidem em avaliar as fronteiras como “laboratórios”

¹ O presente texto é uma versão atualizada e reduzida dos capítulos “Leitura imaginária da Tríplice Fronteira”, publicado em PEREIRA, Diana A. *Cartografia imaginária da Tríplice Fronteira*. SP: Dobra, 2014 e “Geopolítica y geopoética en la Triple Frontera (Brasil, Argentina y Paraguay)”, publicado no livro Cynthia Valente; Maria de Fátima de Souza Moretti; Raquel Cardoso de Faria e Custódio. (Org.). *Po(éticas) e Políticas do Caribe Andino ao Grande Chaco*. Florianópolis: Editora Insular, 2016.

sociais, onde a dimensão cultural assume um caráter cada vez mais político e politizador das relações regionais.

Mas o que significa pensar a fronteira como laboratório (García Canclini, 2000), ou pensa-la como “lugares estratégicos para configurar nuevas relaciones entre las sociedades y las culturas”? (GRIMSON, 2010, p. 62). Na medida em que os projetos de integração regional, tradicionalmente pensados a partir do âmbito econômico, mostram-se insuficientes e dão sinais de esgotamento, a observação das relações culturais que se dão em regiões de fronteira, construídas entre as identificações e as identidades, mostram-se mais capazes de abarcar a complexidade das relações sociales contemporâneas.

Os fluxos e trânsitos fronteiriços fornecem, portanto, instrumentos com os quais pensar as construções socioculturais da atualidade, dentro e fora das fronteiras, tão fortemente marcadas pelas transnacionalizações e as migrações – o que exige pensar, a partir de novas perspectivas, a relação tão estreita entre cultura e território.

De fato, em qualquer cidade do mundo existem fronteiras que demarcam, por exemplo, bairros como territórios sociais diferentes; ou seja, através da ideia de fronteira podemos explorar variadas linhas divisórias entre grupos, classes sociais, etc. sempre que se delimitem espaços de especificidades, sejam elas geográficas ou de outros âmbitos: simbólicas, étnicas, econômicas, etc. E, em última instância, até mesmo a antiga discussão sobre a alteridade também poderia pensar a relação entre o *eu* e o *outro* baseada na ideia de fronteira como a membrana que separa e ao mesmo tempo comunica os indivíduos; neste caso, o corpo é o território.

As fronteiras geográficas, por sua vez, acumulam todas estas possíveis concepções de fronteira, mas é aqui onde seu potencial divisório e também transgressor (os dois extremos que a configuram) chega a um nível de maior intensidade. Limitar-se na fronteira e ao mesmo tempo transgredi-la – de maneira concreta ou simbólica – são movimentos que fazem parte da dinâmica pendular e ambigua da realidade comum e cotidiana de uma grande parte de quem habita regiões de fronteira geográfica.

Portanto, torna-se cada vez mais necessário problematizar o conceito mais simples de fronteira como construção geográfica que define uma linha divisória entre nações, e que se sobrepõe a imaginários e processos históricos compartilhados, impondo restrições territoriais, linguísticas e identitárias limitadas ao estado nacional. A esta

abordagem² devemos somar outra forma de entender a fronteira como lugar de passagem, trânsito e circulação de mercadorias, seres, ideias, línguas e práticas socioculturais que criam novas territorialidades, isto é, novas *paisagens* (Santos, 2008) com características próprias e particulares. O limite imaginário da fronteira contraposto à prática social articulatória que promove hibridações ou intercâmbios em diversos âmbitos, do econômico ao subjetivo.

1 FRONTEIRAS E CULTURA

Como conclusão de uma longa obra dedicada ao pensamento geográfico, em seu último livro Milton Santos (2008, 96) definia o território como “o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence.” A este espaço de identidade associava uma “solidariedade orgânica”, marcada por “solidariedades horizontais internas, cuja natureza é tanto econômica, social e cultural como propriamente geográfica.” (SANTOS, 2008, 109-110).

Não obstante, uma concepção mais móvel do território vem se impondo desde a década de 70, em grande medida associada ao conceito de “desterritorialização” utilizado por Deleuze e Guattari. Na década de 90, tanto o antropólogo Néstor García Canclini como o filósofo Felix Guattari (entre outros) propunham, complementarmente, a abordagem do território a partir das dinâmicas de subjetivação ativadas segundo a velocidade das relações socioculturais contemporâneas. García Canclini (2000) nos incita a “desterritorializar” e a “descolecionar” as vinculações identitárias consagradas pela memória histórica forjada dentro da nação, como estratégias “para entrar e sair da modernidade”; como “poderes oblíquos” que nos permitem pular o cerco das fronteiras mais estritas, valorizando, assim, os processos de hibridação que se impõem sobre as culturas, tanto em sentido coletivo como individualmente.

² Há toda uma discussão que divide opiniões acerca do papel de intervenção sociocultural do Estado e da relação de pertencimento dos indivíduos na ideia de nação. Cito Grimson (2010, p. 65): “[...] lejos de entrar en alguna era ‘posnacional’ estamos más cerca de nuevos usos de la nación, incluso usos cosmopolitas y transnacionales, que aún deben ser estudiados.”

Atualmente, o debate descolonial inclui uma nova gama de conceitos muito produtivos para pensar as cartografias do continente como consequências de manipulações ideológicas; conceitos que procuram elaborar a sistemática colonialidade que sempre se manteve vigente na América Latina. A geopolítica do conhecimento, a corpopolítica ou o pensamento fronteiriço são exemplos de perspectivas que incrementam a reflexão sobre esta escritura cartográfica que nada tem de objetiva, já que vem sendo tão manipulada quanto as demais linguagens que inventaram o “Novo Mundo”.

De qualquer forma, o território – e as suas práticas econômicas, políticas, artísticas e culturais – estão no centro do pensamento contemporâneo, da geopolítica à geopoética. De fato, a arte contemporânea vem promovendo interessantes conexões com determinados conceitos vinculados à geopolítica (como é o caso do território associado aos processos migratórios e de fluxos variados), o que a transforma em um espaço importante de crítica e reflexão. Como exemplo, podemos citar a Bienal do Mercosul de 2011 intitulada *Ensaio de Geopoética*. José Roca, responsável conceitualmente por esta edição da Bienal do Mercosul, afirma que sua curadoria “está inspirada nas tensões entre territórios locais e transnacionais, entre construções políticas e circunstâncias geográficas, nas rotas de circulação e intercâmbio de capital simbólico.”

O território – sempre pensado como o “chão” próprio, que confere o sentido de pertencimento, de Milton Santos, mas também como a tessitura subjetiva que carregamos e que é passível de intercâmbios interculturais – fornece o arsenal simbólico para a reflexão sobre as identidades contemporâneas, e permite à crítica artístico-cultural estabelecer um recorte através do qual compreender as dinâmicas que criam as polifonias e as heterogeneidades atuais, assim como as tendências de resistências intraculturais.

A partir desta perspectiva ampliada do território, vemos cada vez mais renovada a atenção dedicada ao estudo das fronteiras, “laboratórios” que tornam ainda mais complexos os mecanismos e processos gerados em torno das práticas do território, e que marcam nossa contemporânea relação entre tempo e espaço (Canclini, 2000). Tais processos baseiam-se nos fluxos, nos movimentos e trânsitos que rompem a linearidade da tradicional relação entre cultura e território.

A fronteira – tomada como “laboratório” sociocultural – emerge em um momento histórico que demanda pensar a cultura não como acessório, mas como prioridade para a reflexão dos novos fenômenos que se dão no contexto contemporâneo.

O sociólogo Michel Maffesoli (1990, 21), no final da década de 80, afirmava que a cultura “[...] actualmente está en trance de imponerse al enfoque económico-político.” Uma década depois, novas vozes somam-se a esta perspectiva, como é o caso do sociólogo Andrea Semprini (1999, 9), que afirma que o debate cultural chega a ser “um importante indicador da crise do projeto da modernidade”, já que “ao colocar à modernidade a questão da diferença, o multiculturalismo ultrapassa a especificidade de qualquer contexto nacional e propõe um sério desafio de civilização às sociedades contemporâneas.”

No mesmo período, o crítico brasileiro Teixeira Coelho (2000, 10) é ainda mais incisivo ao afirmar que, de fato, é o paradigma cultural que determina as opções econômicas e não ao contrário. A cultura, portanto, como “cimento” e “catalisador” da convivência social e do sentido de comunidade.

A diversidade (étnica, linguística, regional, sexual, etc.), plenamente instaurada na contemporaneidade, sobre tudo pelos fluxos migratórios, promove um cuidado especial com o tema cultural que congrega pensadores dos mais diversos âmbitos. O que se impõe é a reflexão sobre os paradigmas sobre os quais se reorganizam comunidades – ou as novas tribos urbanas – em um contexto comunicacional que promove a circulação das palavras, do capital simbólico, dos bens culturais; e, principalmente, um contexto que forma a arena onde se dão as disputas pela legitimidade das representações, dos corpos e do conhecimento.

Por um lado, é preciso observar a dimensão ontológica do indivíduo em estreita relação com o território; mas por outro, também existem as tramas culturais que entrecem as redes de convivialidade das sociedades contemporâneas, sobre tudo as urbanas. Estas relações – que não se eximem da tensão inerente às negociações cotidianas dos espaços de poder a nível individual e coletivo – intensificam-se ainda mais nas regiões de fronteira geográfica.

Por tudo isso as fronteiras podem ser pensadas como laboratórios ou espaços privilegiados para a observação da diversidade e, de forma mais explícita, das conflituosas, ao mesmo tempo em que criativas, dinâmicas de diálogo e intercâmbio cultural. Como afirma Ainsa (2006, 230) “la frontera gera expresiones culturales y relaciones de intercambio basadas en la disponibilidad recíproca de los espacios que separa, porque la noción de frontera contiene en sí misma sus límites y sus errancias.”

Fronteira, portanto, como linha demarcatória que une e separa, cada vez mais pensada em termos de porosidade; espaço que permite o pensar e o viver “através”, em

um *entre-lugar* demarcado por variados ritos cotidianos. Lugares que impõem toda uma aprendizagem para o corpo social que os compõem, seja nas tramas coletivas ou nas individuais, para as quais o espaço vivido é constantemente marcado pela ambigüidade que o fundamenta: regiões onde se aprende a viver sob a proteção da segurança impressa pela identidade nacional, em necessárias e cotidianas negociações que enfatizam a flexibilidade e a permeabilidade.

É fundamental pensar a fronteira como um espaço privilegiado para as relações interculturais, em constante diálogo com a intraculturalidade. Isto é, relações interculturais que não se eximem da tensão e do conflito, ao contrário, deste enfrentamento nascem atitudes deflagradoras de toda uma vitalidade coletiva, alimentadas por uma “centralidad subterranea informal” que escapa da lógica linear e privilegia a *potência* das relações socioculturais que se opõem ao *poder* do econômico-político. (MAFFESOLI, 1990, 25).

2 ESTÉTICA FRONTEIRIÇA: A TRÍPLICE FRONTEIRA

Uma das possíveis formas de aproximação a qualquer lugar é através da leitura de seus relatos, das narrativas que compõem sua cartografia imaginária e que nos convidam a realizar percursos guiados pelas representações que perpetuam. Como afirma Michel de Certeau (2009, 183), “os relatos, cotidianos ou literários, são nossos transportes coletivos.”

Mas, por outro lado, tocar a fronteira, caminhar por ela, atravessar suas pontes é, também, um exercício de leitura. Parte-se da cartografia urbana para alcançar outra cartografia subjetiva, construída sob os pés, através da observação dos discursos e imagens que se entrecruzam, formando uma paisagem natural e social muito particular.

Na região conhecida como Tríplice Fronteira (Foz do Iguaçu, Ciudad del Este e Puerto Iguazu), somadas as populações das três cidades, vivem cerca de 800 mil habitantes em um contexto de intensas trocas, com relações de marcada porosidade. Neste lugar – que valoriza o fato de abrigar mais de 70 etnias – convivem as culturas nacionais (o *ethos* forjado pelo estado nacional), a cultura guaraní e as culturas árabes e asiáticas, sempre acompanhadas do intenso fluxo turístico que vem de todas as partes do mundo para apreciar as famosas Cataratas do Iguaçu (patrimônio natural da humanidade) ou a maior hidrelétrica do mundo, Itaipu, e do igualmente intenso fluxo

comercial promovido sobre tudo por Ciudad del Este, a segunda maior cidade do Paraguai.

Neste espaço geográfico, justapõem-se três cidades de três países, em uma região de grande fluxo internacional que relaciona três nacionalidades e três línguas (no mínimo), que compartilha uma importante memória histórica e muitos intercâmbios culturais e identitários, além de interesses econômicos e geopolíticos.

Paisagem natural e humana (SANTOS, 2000) que se constrói entre conflitos históricos, econômicos e sociais que muitas vezes se vêem ultrapassados pelos trânsitos culturais e as migrações simbólicas que promovem a inevitável interação entre as três cidades que compõem a região. A Tríplice Fronteira, tão marcada pela imagem do contrabando e de um suposto terrorismo jamais comprovado, embora fortemente insinuado pelos meios hegemônicos, fornece o material linguístico (o *portuñol selvagem* – mescla de português, guarani e espanhol) e imaginário, explorado tanto por artistas e escritores locais quanto por aqueles que passam e vivem a experiência da fronteira.

Novamente com Fernando Ainsa (2006), podemos pensar na literatura que se escreve sobre este território tão conflituoso quanto criativo, como um lugar onde “*la dimensión ontológica del espacio integra la dimensión topológica como parte de una comunicación y tránsito natural del exterior al interior y viceversa, entre presente y memoria, entre lugares vividos y espacios inéditos.*” Assim, entre a geopolítica e a geopoética (AINSA, 2006) fronteiriça começam a ser escritos novos caminhos literários no cone sul que buscam não apenas percorrer seu contexto, mas apropriar-se da realidade histórica e sociocultural (como também linguística) que se constrói sobre a fricção e o conflito da trama cultural que lhe compõem.

Se entendermos o conceito de estética não como teoria da arte, mas como nos propõe o filósofo Jacques Rancière (2009, 13), como um “regime específico de identificação e pensamento das artes: um *modo de articulação* entre *maneiras de fazer*, *formas de visibilidade* dessas maneiras de fazer e *modos de pensabilidade* de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento”, podemos chegar a pensar em uma estética fronteiriça como estratégia de pensamento e reflexão crítica que necessariamente precisa levar em consideração novas “maneiras de fazer” artísticas, condicionadas por um imaginário pautado sobre sua particular territorialidade.

A estética fronteiriça abarca, portanto, um modo de atuar, artística e politicamente, que se levanta contra vários aspectos da vida social consagrados pela legalidade normatizadora, criando insurgências e resistências que garantem modos

próprios de “solidariedades horizontais” (SANTOS, 2000); um modo de atuar que ironiza: 1. o pacto imaginário em torno da nacionalidade, onde se consagra um território ligado a uma língua e uma identidade unívocas; 2. o pacto tributário que legaliza as atividades comerciais na fronteira, estabelecendo que o “excesso” de trânsito de mercadorias se constitui em contrabando; 3. o pacto literário que valida e reproduz como canônico o legado ocidental, com seu suporte livresco e escrito.

Esta estética assimila a performatividade própria do contexto fronteiriço e assume que a economia que o caracteriza vai muito além de um mercado material, relacionando-se com outra economia possível, a dos “bens simbólicos” (BOURDIEU, 2009). Neste contexto, as práticas artísticas não tem apenas um sentido mimético, isto é, não existem para simplesmente representar a vida social da região em sentido descritivo, mas abrem espaços a vozes inaudíveis no meio urbano sob o jugo do ruído mercadológico. A extravagante literatura em “portuñol selvagem”, por exemplo, não tem, de fato, nada de extravagante; não se trata de um recurso meramente iconoclasta, e sim da inserção de formas orgânicas para um conteúdo linguístico tão vivo quanto a própria vida deste lugar.

Por isso podemos chegar a dizer que esta “estética fronteiriça” só será compreensível si a virmos ancorada no limiar, tão fortemente experimentado na América Latina, entre as artes e a política. Segundo Rancière (2009, 26):

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível.

O antropólogo García Canclini (2010) também se propõe a abarcar a relação entre estética e política através de sua “estética de la inminencia”, cuja formulação igualmente nos ajuda a “ler” a geopoética fronteiriça. Segundo este autor, há uma estética que

consciente de que el arte no es autónomo, sabe que la posibilidad de abrirse a lo nuevo, captarlo o dejarlo huir, está ligada a prácticas que, lejos de realizarse en el vacío, operan en medio de condiciones desiguales bajo límites que los artistas comparten con quienes no lo son. La disposición estética, al valorizar la inminencia, desfataliza las estructuras convencionales del lenguaje, los hábitos de los oficios, el canon de lo legítimo. Pero no los suprime mágicamente. Es apenas el entrenamiento para recuperar la capacidad de hablar y de hacer desmarcándonos de lo prefijado. (GARCÍA CANCLINI, 2010, 251)

Como exemplo, vejamos alguns casos bastante emblemáticos da relação estético-política tão marcadamente presente e atuante nas regiões de fronteira ou a partir delas. É o caso do evento *Arte de Contrabando*, levado a cabo em 2006 como um projeto de intercâmbio artístico da zona cultural ao este e ao oeste do Río Uruguay, e que propõe a criação de dois circuitos de cidades através das quais transitem diversos bens culturais provenientes da província de Entre Ríos (Argentina) e da República Oriental do Uruguai (teatro e dança, filmes de ficção e documentais, recitais, conferências, etc.). Em outras palavras, em outro contexto fronteiriço denomina-se *Arte de Contrabando* à tentativa de cruzar fronteiras geográficas, tornando-as cada vez mais porosas no âmbito artístico-cultural.

No caso específico da Tríplice Fronteira, merece destaque a proposta da sexta edição da Bienal do Mercosul, cuja sede é a cidade de Porto Alegre. Em 2007 promoveu-se o programa *Três Fronteiras* que, segundo afirma o crítico paraguaio Ticio Escobar (2007, 104), “expresa bien ese sentido de dislocamiento (de cruce fronterizo, de ida y vuelta, de lugares intermedios).” Para a residência artística neste lugar foram convidados o búlgaro Daniel Bozhkov (1959), o venezuelano Jaimi Gili (1972), a mexicana Minerva Cuevas (1975) e o guatemalteco Aníbal López (1964); artistas de amplas dimensões internacionais que, depois de viver a experiência trifronteiriça, produziram obras que posteriormente seriam expostas em Porto Alegre. Sobre o profundo sentido de intercâmbio geopolítico e geopoético desta proposta, explica Ticio Escobar (2007, 105-106):

Este proyecto nació tras la idea de que un grupo pequeño de artistas realizara pasantías en ese lugar urgente y confuso y produjera obras a partir de esta experiencia. Se sabe que tanto las situaciones de apremio e intensidad, como los sitios liminares, los umbrales, configuran reductos privilegiados del arte. [...] Ubicados en puntos de alta tensión, los artistas consiguen revertir la carga adversa mediante la producción de obras densas que significan no exactamente superaciones del conflicto o expresiones de su velada realidad, sino cifras potentes, capaces de exponer en clave poética las grandes cuestiones del momento. [...] La frontera puede ser cruzada y puede la tercera orilla ser al sesgo divisada, pero los desplazamientos del cruce y de la mirada trastornan la posición inicial: nadie regresa al mismo sitio, nadie regresa indemne; cada traspaso de la frontera deja saldo o falta que deben ser compensados. Esa necesidad mueve a Daniel Bozhkov a saldar con dibujos o acciones su albergue en la aldea Mbyá guaraní; impulse a Jaime Gili a devolver a la comunidad de motociclistas y taxistas los signos que de ellos ha tomado prestado; fuerza a [...] Aníbal López a desandar el camino clandestino del contrabando, a inventar un vacío, una falta esencial que compense el excedente que su propia operación ha dejado.

O último artista a que se refere Ticio Escobar, Aníbal López, produz uma obra de especial interesse para este texto: sua criação se submerge no contexto do contrabando de mercadorias que marca a economia local. Transladando o processo dos grupos operativos do contrabando à arte, transformando-o em performance artística e, com o seu resultado, em escultura, o artista guatemalteco coloca em xeque uma série de questões fundamentais para a compreensão do lugar simbólico das Três Fronteiras, como também da própria arte contemporânea. López repete toda a operação e a rota do contrabando desde Ciudad del Este até Porto Alegre (como se afirma no catálogo, 2007, 116): “los contactos clandestinos, las contrataciones, el embalaje, el cruce ilegal por el río, el traslado oculto de las mercaderías en camiones piratas”).

Finalizando o projeto, um total de 500 pacotes chegam à Bienal do Mercosul e são expostos como uma escultura-instalação, sob o título *Escultura pasada de contrabando de Paraguay a Brasil, 2007*. Um dado fundamental é que as caixas não transportavam nada, ou melhor, trasportavam justamente o nada, o silêncio, o vazio ou, segundo a proposta de Canclini, transportavam a iminência, essa outra fronteira da arte contemporânea entre o que diz e o que silencia.

Para além da possível crítica ao Mercosul Cultural - mais utopia, esperança, que política cultural em funcionamento - a obra fundamentalmente nos remete ao mundo da ilegalidade, onde se entremesclam a necessidade de subsistência e o impulso criativo alimentado pela resistência tanto em sentido material como simbólico ou cultural. Nestes contextos onde não há limite ou fronteira entre sobreviver e resistir, a relação entre a estética e a política torna-se ainda mais fundamental e, em muitos sentidos, pauta a convivência social.

En los países, en las regiones de la periferia extrema, el agravamiento de la miseria y la proliferación del comercio informal promueven no sólo ingeniosos mecanismos de subsistencia desesperada, sino opulentas fortunas basadas en la mafia. Pero también fomentan la emergencia de representaciones simbólicas e imaginarios colectivos que aseguran la legitimación social de estos circuitos subterráneos: lenguajes, figuras, señales de identidad y códigos estéticos y éticos alternativos que amparan la circulación de las cajas (ESCOBAR, 2007, 118).

No entanto, se nos ativermos ao contexto especificamente literário, também encontraremos elementos e sistemas articuladores das maneiras de fazer e de pensar a escrita a partir de um sentido estético muito próprio. No contexto trifronteiriço há, por exemplo, um nome fundamental: Douglas Diegues (1965), o poeta mentor de um grupo

grande de escritores que nutre uma escritura crítica e corrosiva e que se confronta com a literatura canônica e canonizada pela academia e os meios de divulgação. Através de sua atividade poética, Douglas Diegues consagra o portuñol selvagem como língua literária da fronteira levando-a, curiosamente, mais além de sua dimensão geográfica, influenciando escritores da capital Assunção (Paraguai) ou de São Paulo (Brasil), por exemplo. Além disso, é também um dos fundadores da editora cartonera Yiyi Jambo, cuja política privilegia – como em geral o fazem todas as cartoneras – a escrita contrária à toda univocidade, seja de temas ou de linguagens.

No entanto, seu achado linguístico tem antecessores³, entre eles o escritor curitibano Wilson Bueno, autor do romance *Mar Paraguayo* - monólogo cuja protagonista, uma prostituta paraguaia que vive no balneario brasileiro de Guaratuba (onde o ditador Alfredo Strossner passava férias), expressa uma visão de si mesma e do mundo nesta realidade translinguística, entre as três línguas que marcam a Tríplice Fronteira.

Na primeira edição de *Mar Paraguayo*, de 1992, o escritor argentino Néstor Perlongher deixa constar sua fascinação por esta “entre-línguas (ou entre-rios)” no prefácio que assina. Este texto logo será incorporado à edição mexicana de 2006, também prefaciada por Sergio Ernesto Ríos e Eduardo Milán. Desta forma, o insurgente romance *Mar Paraguayo*, com edições no Brasil, Chile, Argentina e México ao longo da primeira década do século XXI, se consagrava na América Latina e com ele o portuñol selvagem como uma língua literária do continente:

El portuñol es indeciso, intempestivo, mutante, no mantiene fidelidad sino a su propio antojo, desvío o error. El efecto del portuñol es inmediatamente poético. Hay entre las dos lenguas una vacilación, una tensión, una oscilación permanente: una es el error de la otra, su devenir posible, incierto e improbable. Una singular fascinación adviene de ese entrecruzamiento de “desvíos” (PERLONGHER, 2006, 13).

Mas deixemos que o poeta Douglas Diegues, através de declarações em seu blog, nos conte sobre as suas motivações e influências:

Depois que conoci "Mar Paraguayo" [...] fiquei fascinado com aquilo, pues era la lengua que la xe sy (minha mãe) y que las madres de mis

³ Para ver uma reflexão sobre os antecedentes do portuñol selvagem de Wilson Bueno e Douglas Diegues: CABRERA, Damián. “Notas para representarse. Decires en fronteira”. In: PEREIRA, Diana Araujo (2014).

amigos usabam diariamente. Eu também queria escribir em portunhol y fiquei com uma pergunta revoleteando nel kraneo por quase dez anos: ¿Cómo escribir em portunhol después de Wilson Bueno, pero sem imitar Wilson Bueno? En los primeiros meses de 2002, comencei a escrever sonetos selvagens em portunhol. Fiz um montoncito de sonetos e mandei ao Glauco Mattoso y ao Elson Fróes, que los publicaron nel site Sonetario Brasileiro, ao lado de sonetos de vários boludos importantes da poesia brasileira, como Gonçalves Dias et alia. Além de publicar mios sonetos, Glauco Mattoso, gênio que prezo e respeito, disse que se trataba de uma "interessantíssima produção." Fiquei feliz y comovido. Y me senti realizado en la poesia. Había conseguido escrever em portunhol selvagem sem imitar al Wilson Bueno de "Mar Paraguay" y sem imitar a Voz de nenhum outro poeta que prezo y coisa e tal... Em 2003, a Travessa dos Editores, de Curitiba, publicou mio primeiro libro: "Dá gusto andar desnudo por estas selvas". Cuando me dei conta, yo era el hombre que havia colocado en la rueda el primeiro livro de poemas escritos em portunhol y, a la vez, el hombre que había escrito por primeira vez poemas em portunhol no âmbito da literatura brasileira, argentina e paraguay a ao mesmo tempo. Nunca ninguém tinha se atrevido a romper com las lenguas oficiales de la Tríplice fronteira en la poesia. Foi como se houberse demorado uns mil anos, mas non desisti, y la respuesta brotou em medio a la pregunta que revoleteaba em mio kraneo: los poetas podem ser limitados, yo puedo ser limitado, pero el portunhol selvagem non tem limites. [...] Lo difícil es inventar, descubrir, crear una voz propia, um modus operandi particular; hacer las cosas com huevo próprio, leche propia, néctar próprio ou bosta própria, non importa com qué, desde que seja una substância propia. (<http://www.portunhol selvagem.blogspot.com.br/>)

Por outro lado, não podemos esquecer a marca política que se soma à novidade estética, principalmente quando é publicada uma espécie de Carta-Manifesto – “Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portuñol-Selvagem” – assinada por artistas e escritores de diferentes nacionalidades, através da qual defendem não apenas a nova língua literária, mas uma maior equidade na distribuição da riqueza gerada pela hidrelétrica binacional de Itaipu. Neste sentido, a carta vai dirigida aos Presidentes da República do Brasil (Luis Inácio Lula da Silva) e do Paraguai (Fernando Lugo), sendo publicada em 17 de agosto de 2008, em um dos jornais de maior circulação no Brasil: <http://oglobo.globo.com/cultura/confira-manifesto-em-defesa-do-portunhol-selvagem-3607777>.

A reivindicação política de que se queime “en fuego guaranítko, fuego incorruptible, fuego del amor amor, fuego divino, fuego humano, fuego inumano”, o contrato vigente entre Brasil e Paraguai no que se refere aos excedentes de energia da Usina Binacional de Itaipú, demonstra outra forte relação entre os intercâmbios simbólicos associados às relações econômicas e sociais da fronteira. Neste caso

específico, é notória a relação entre estética e política, traduzida em concretas “maneiras de fazer”, de dar “visibilidade” à reflexão crítica e às vozes subalternizadas.

Para terminar, vejamos o caso do coletivo DE CONTRA(BANDO) Y ACORDE (<http://decontrabandoyacorde.blogspot.com.br/>), formado por escritores e artistas paraguaios (Ismael Ghanem, Renato Bravo - que faleceu em 2012, durante o golpe parlamentar contra o Presidente Fernando Lugo-, Paz e Belén Benítez, Verónica Pereira, Damián Cabrera, e ocasionalmente Cindy Elizeche e Edgar González, além de Arnulfo Simeón Denis).

Segundo a informação do escritor Damián Cabrera por e-mail (15 de maio de 2014), “el colectivo surgió en 2008 y quiso aprovechar un espacio que la Alianza Patriótica para el Cambio tenía en Ciudad del Este, para realizar actividades culturales”. Neste espaço, realizavam as atividades do coletivo: leituras comentadas, discussões e oficinas de escrita criativa. No blog do grupo DE CONTRA(BANDO) Y ACORDE lê-se:

DE CONTRA(bando) Y ACORDE es un espacio en Ciudad del Este para el goce escritural. Contrabandear cigarrillos: Rescatar esta imagen como el gesto de llevar algo a escondidas, como aquello que se dice bajito, sin vociferar (porque la CDE grita muy fuerte). Los estudiantes del ISEHF⁴ contrabandearon cigarrillos como un gesto, como una experiencia para burlar la vigilancia fronteriza. Nosotros hacemos el ejercicio de burlar otras fronteras, o de desdibujarlas, para dibujar lo otro, hacer aparecer otra cosa. En este espacio de reencuentro que retoma un goce, se cruza la búsqueda -casi de buceo- de aquello que se hace bajo una superficie (o como bajo un puente, en el río). A saudade define muito bem este momento. Hoy somos más caretas. Missing: La citruska y nuestra música árabe-guaraní, toma hilos del pasado y los teje al azar, formando una trama multicolor y enmarañada, como la que se hace en nuestra kilombera ciudad.

Uma vez mais vemos o contrabando nomeado como eixo articulatório em torno do qual se organizam as ideias de insurgência e resistência aos esquemas comerciais capitalistas que imperam na legalidade fronteiriça, além do jogo entre as identidades e as identificações que marcam as relações interculturais na fronteira. Este dado aparece, por exemplo, no próprio nome do grupo *De contra(bando) y acorde*, onde “acorde” tanto é o “estar de acordo” do espanhol, quanto o imperativo do verbo “acordar” em português. De maneira mais ou menos cifrada, o contrabando que é, também, um “bando do contra” afirma estar de acordo com o *status quo*, mas ao mesmo tempo

⁴ Instituto Superior de Estudios Humanísticos y Filosóficos.

solicita do leitor que desperte ou que se conscientize. No ambíguo e quase contraditório jogo semântico que dá nome ao coletivo, lê-se o complexo jogo simbólico da geopoética da região, assim como de suas relações sociais.

REFERÊNCIAS

- AINSA, Fernando. *Del Topos al Logos. Propuestas de Geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. SP: Perspectiva, 2009.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. México: Bonobos, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes do fazer*. RJ: Vozes, 2009.
- COELHO, Teixeira. *Guerras Culturais*. SP: Iluminuras, 2000.
- ESCOBAR, Ticio & PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Três Fronteiras*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- _____. *Culturas Híbridas*. SP: Edusp, 2000.
- GRIMSON, Alejandro. “Fronteiras, naciones y região”. In: *Latinidade da América Latina: aspectos filosóficos e culturais*. SP: Aderaldo & Rothschild, 2010.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. SP: Editora 34, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *El reencantamiento del mundo. Una ética para nuestro tempo*. Buenos Aires: Dedalus, 2009.
- _____. *El tempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masa*. Barcelona: Icaria, 1990.
- PEREIRA, Diana Araujo (Org.). *Cartografia Imaginária da Tríplice Fronteira*. SP: Dobra, 2014.
- RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e Política*. SP: Editora 34, 2009.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*. RJ: Record, 2008.

Data de recebimento: 28/11/2016

Data de aprovação: 28/11/2016