

(Des)limites: a linguagem transgressora de Douglas Diegues

Rosana Cristina Zanelatto Santos¹

Thais Ferreira Pompêo de Camargo²

RESUMO: Neste artigo problematizam-se as teorias tradicionais da obra literária, trazendo à tona, para tanto, a poesia de Douglas Diegues, escritor brasiguaió que perambula por paragens multilíngues, usando o *portunhol salvaje* como língua literária e jornalística, movendo-se em um terreno fronteiro e cambiante, marcado por variações linguísticas – o *portunhol salvaje* é uma mescla do português, do espanhol, do guarani e de lapsos de francês e de inglês – e culturais.

Palavras-chave: Linguagem; Literatura brasileira; *Portunhol salvaje*; Douglas Diegues; Manoel de Barros.

ABSTRACT: In this article, the traditional theories of literary work are questioned. Therefore, Douglas Diegues poetic is brought to light, brasiguaió writer who wanders by multilingual stops using *portunhol salvaje* as a literary language, moving himself in a bordering and drake land, marked by cultural and linguistic variations - the *portunhol salvaje* is a mixture of Portuguese, Spanish, Guarani and a little bit of French and English.

Keywords: Language; Brazilian literature; *Portunhol salvaje*; Douglas Diegues; Manoel de Barros.

Introdução

Mais do que problematizar as teorias tradicionais da obra literária – pois isso, assim nos parece, seria apenas a etapa primeira de uma discussão mais ampla –, o pulsar deste texto

¹ Doutora em Letras pela USP. Pesquisadora do CNPq e da FUNDECT. Docente da UFMS.

² Mestranda em Estudos de Linguagens da UFMS. Bolsista da CAPES. É jornalista de formação.

gira em torno de questões acerca dos (des)limites da linguagem literária como uma poética em transgressão.

A linguagem (re)cria mundos, culturas, histórias, sensações e aquilo que não sabemos ao certo o que é. Ao tratar de conceitos como tempo, espaço e personagem de forma mais aberta, as teorias da obra literária desejam explicitar que “[...] a batalha da literatura é precisamente um esforço para exceder os limites da linguagem” (CALVINO, 2009, p. 208), porque a obra de arte, assim como a vida, não tem limites. Com a palavra, Guimarães Rosa (LORENZ, 1994, p. 47): “Meu lema é: a linguagem e a vida são uma só coisa.”

Para expor de modo adequado as ideias sobre os (des)limites da linguagem, trazemos para a cena a poesia de Douglas Diegues, escritor brasiguaiio que compartilha com Rosa a proposição de que a linguagem e a vida são a extensão uma da outra.

Nos textos de Diegues, o trato com a língua atropela regras gramaticais e da ordem da criação literária, alargando as bordas do que conhecemos usualmente como poema, seja por usar uma língua não institucionalizada, o *portunhol salvaje*, seja pela (aparente) despreocupação com a assepsia e o embelezamento dos versos, ou pelo tom virulento de sua crítica ao cotidiano – da vida e da literatura. Todo esse (ex)forço deseja chegar o mais próximo possível da vida acontecida e narrada na fronteira do Brasil com Paraguai, tornando visíveis lugares, línguas e gentes relegadas, historicamente, ao isolamento socioeconômico, cultural e linguístico. Por outro lado, a linguagem de Diegues, em face dos temas veiculados, como erotismo, consumo, violência, mistério e beleza, deixa essa fronteira geográfica, dialogando com o mundo, tornando-se parte deste mundo.

1. A obra literária como possibilidade de pensamento

Partamos do começo, ou seja, da palavra “obra”. O vocábulo obra vem do latim *opĕra* –*ae*, que significa “construção, trabalho, produção” (CUNHA, 2000, p. 555). Vejamos que já no seu significado latino a “obra” reconhece a produção, o fazer, assumindo proposição

assemelhada ao substantivo feminino grego Ποίησις, εως, que significa “criação, fabricação, confecção, arte da poesia” (PEREIRA, 1976, p. 466). Por conseguinte, pensamos que quando se diz que “a obra é aberta” (referência ao que foi explicitado por Umberto Eco em texto quase homônimo) a relação estabelecida entre obra e poesia é quase redundante no que se refere aos caminhos que o escritor segue para construir seus textos: a menos que o poeta seja uma máquina de fazer poemas, cada verso será diverso do anterior mesmo quando o paralelismo é a tônica estilística.

Percebemos então que desde há muito somos expostos a uma contradição no âmbito da obra literária: quando ela é lida/ensinada nos bancos escolares em seus vários níveis, ela nos é apresentada repleta e cerceada por regras rígidas que tornam quase inacessíveis as experiências sensoriais e críticas que ela se propõe. O seu significado limita-se à contação de uma história, ou melhor, à contação de uma síntese proposta pelos avatares dos estudos literários. (Mal)tratada desse modo, a literatura luta para ultrapassar os limites que lhe são impostos de fora para dentro, afinal, a linguagem é o seu (des)limite.

Assim, se as teorias da obra literária norteiam o início do aprendizado literário, elas poderão e serão abandonadas pelos leitores que aceitem o convite para penetrar o vasto mundo da literatura.

2. “Nos desvios estão os araticuns mais maduros”³

Ao pensarmos no ingresso do leitor pelos atalhos do itinerário literário, uma alegoria que nos vem à mente são os desvios de Manoel de Barros que, “bugre velho que era, só pegava por desvios”, não andava por caminhos conhecidos, “pois é nos desvios que se encontram as melhores surpresas e os araticuns maduros” (BARROS, 2010, p. 319). Arejador de palavras que era, ele lhes dava vida nova, encontrando para elas novas posições e orientações.

³ BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 319.

É nos atalhos, nos desvios que estão as surpresas geradoras do prazer na leitura. Roland Barthes trabalha esse tema no ensaio O prazer do texto. Nele fala sobre o deleite gerado pela ruptura de limites e pelo transbordamento para além das margens do texto. Melhor que tentar traduzir as palavras do filósofo francês é transcrevê-las:

Eis um estado muito sutil, quase insustentável, do discurso: a narrativa é desconstruída e a história permanece no entanto legível: nunca as duas margens da fenda foram mais nítidas e mais tênues, nunca o prazer foi melhor oferecido ao leitor. (BARTHES, 1973, p. 15)

As fendas e as rupturas poéticas acontecem de maneira imprevisível aos olhos do leitor, na forma de neologismos, de arcaísmos, da humanização de objetos e de animais, da (re)apropriação de expressões feitas, dando-lhes novas significações, do jogo entre disciplina e anarquia e na utilização de línguas que não existem oficialmente, esta última uma característica afeita à poesia de Douglas Diegues.

Se Barthes chama nossa atenção para as fendas da Literatura (assim, com L maiúsculo) que reinventam a linguagem, Calvino, por seu turno, as chamará de vanguarda literária. O pensador italiano explica o surgimento da vanguarda com uma história provocadora. Ele parte da possibilidade de que linguagem seria tão somente uma relação combinatória de palavras – “[...] uma obstinada série de tentativas de colocar uma palavra atrás da outra” (CALVINO, 2009, p. 205) –, levando essa proposição ao ponto de sugerir que um dia poderá existir uma máquina poético-eletrônica programada para criar... literatura.

No entanto, ao descrever como seria a produção da tal engenhoca, Calvino mostra a vulnerabilidade da ideia ao dizer que sua vocação criativa seria a do classicismo, com métricas e normas de versificação delimitadas e seguidas à risca. Nesse sentido, acaba por admitir que a máquina poético-eletrônica bem possivelmente não seria capaz de criar vanguardas, renovando-se poeticamente. Isso porque a vanguarda se faz nas/de rupturas, da desestruturação formal, da contestação dos nexos lógicos habituais, seguindo “[...] uma necessidade tipicamente humana: a produção da desordem” (CALVINO, 2009, 204).

Porém, a desordem a que se refere Calvino não é simplesmente o caos. Ela nos parece ser a quebra de uma ordem para a abertura de novas possibilidades. Barthes (1973, p. 12) escreve que “[...] não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflagração, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição”. Logo, o atalho, o desvio não é mero acaso; ele é um lugar (des)construído pelo escritor para ajudar o leitor a se achar (ou se perder) na floresta de desenganos que é a literatura.

3. O delírio verdadeiro e o inverossímil verossímil

aproveite bién las falhas del sistema/resiste, mano, en la región más desejada/confia en el fogo de la palabra/escribe con tu berga um bom poema

mesmo sin grana, tetas solo para ti, definición/venga a conocer el bosque y la graça/no acepta derrota como una carcaça/ainda puede ser tempo de flor y/revolución

viver es una arte - nada a ver com escena o cinema/bocê es dono de su nariz y su destino/por que também debo bibir como um cretino?/escribe con tu berga um buén poema

aproveche bien la miel de las incertezas/e inunda com (teu) leche doce la noche y todas las tristezas. (DIEGUES, 2002, p. 8)

Possibilidade plena de fendas, de desvios e de atalhos: assim é a poesia de Douglas Diegues. Diegues nasceu no Rio de Janeiro, filho de uma paraguaia com um brasileiro, e foi criado em Ponta Porã, cidade brasileira na fronteira com o Paraguai. É autor de cinco livros em *portunhol salvaje* (voltaremos a essa questão mais à frente). Ao ler os poemas de Manoel de Barros, ele se impressionou com as fendas criadas pela magia da linguagem manoelina, o que acabou por contagiar sua própria poesia. Diegues conta que as visitas à casa de Barros em Campo Grande (MS) foram verdadeiras aulas de literatura selvagem.

Cada conversa era um curso de como ver linguagem, de como ver poesia, de como ver arte [...] Ali aprendi, entre outras coisas importantes para poesia, que o delírio tem que ser verdadeiro e que o inverossímil não serve se não for verossímil. (DIEGUES, 2014, p. 23).

Mesmo a tradição aristotélica via no inverossímil uma possibilidade para o texto literário, desde que não violentasse ou iludisse o leitor e quando tratado com arte e habilidade por grandes poetas (SPINA, 1995, p. 116). Os versos contidos n’*O livro das ignoranças* bem poderiam ter sido um dos temas de uma “aula selvagem” de Manoel de Barros, demonstrando ao jovem Diegues como ele, Barros, engendra seus poemas, dizendo as coisas como elas poderiam ser ou como ele desejaria que elas fossem:

No descomeço era o verbo./Só depois é que veio o delírio do verbo./O delírio do verbo estava no começo, lá onde a/Criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos./A criança não sabe que o verbo escutar não funciona/Para cor, mas para som. /Então se a criança muda a função de um verbo, ele/delira./E pois./Em poesia que é a voz do poeta, que é a voz de fazer/nascimentos – /O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 2010, p. 301)

É na fendas do sistema linguístico, pleno de provisoriedade e de possibilidades, que tanto Barros quanto Diegues estabelecem seu fazer literário.

4. Encostar o ouvido na boca do bárbaro

Como bom aprendiz, Diegues foi desaprendendo as lições de Barros. O poeta foi/é mestre, porque um dia também foi aprendiz e dos melhores, tendo como orientador o padre Vieira:

Pois Pois

O Padre Antônio Vieira pregava de encostar as orelhas/Na boca do bárbaro./Que para ouvir as vozes do chão/Que para ouvir a fala das águas/Que para ouvir o silêncio das pedras/Que para ouvir o crescimento das árvores/E as origens do Ser. Pois Pois. (BARROS, 2001, p. 47)

A grande lição do mestre Vieira: ouvir a língua do bárbaro, os trejeitos da fala viva, suja e torta do povo, além de ouvir os outros viventes, pois é nessa linguagem que estão guardadas as experiências primordiais e atemporais do ser humano. Sobre essa ideia, Manoel de Barros (*apud* 1995, p. 25) escreveu em sua breve coluna literária no *Correio do Estado* (jornal de Campo Grande – MS) no início da década de 1960:

Enquanto os parnasianos envesgavam os olhos para copiar a França e Coelho Netto se derretia por apolíneas formas helênicas, Mário [de Andrade] buscava as raízes da nação. Mário sonhava o seu sonho mais querido, que era o de entregar à literatura brasileira uma linguagem nova que fosse a soma de todos os regionalismos.

Se Barros refere-se a Mário de Andrade, outro Andrade é referência explícita na obra de Diegues, Oswald, citado no poema-homenagem a Campo Grande, cujo epíteto é “cidade morena”: “postiza sorriso barbie bo-ro-co-chô cidade morena/por que mezquina tanto tanta micharia?/macumba pra turista – arte fotogênica/ya lo ensinaram Oswald – depois Manoel – mas você no aprendeu – son como desinteria” (DIEGUES, 2002, p. 8).

Os versos de Diegues dialogam com os Andrade e com Barros, ouvindo-os e ouvindo o que vem da terra – pensamos aqui, num primeiro momento, no espaço fronteiroço brasiguaião –, arregimentando forças vanguardistas – no sentido proposto por Calvino – e lançando uma outra forma de falar a poesia, o *portunhol salvaje*.

5. O portunhol salvaje

Em 2002, seduzido pela ideia de “[...] encostar as orelhas / Na boca do bárbaro” (BARROS, 2001, p. 47) e pelo encantamento gerado pelo choque entre o primitivo e o erudito, Diegues publica seu primeiro livro, já em *portunhol salvaje*. Ele se insere na literatura, transgredindo a regra anterior a todas as regras: ele utiliza uma língua que não

existe oficialmente, que não está nos livros e que pode variar a cada poema, com todas as possibilidades da linguagem.

Myriam Ávila, organizadora de uma antologia da obra de Diegues, parte da série Ciranda da Poesia (2012), explica a solução linguística que o *portunhol salvaje*, mistura de português com espanhol e toques de guarani, uma língua falada informalmente nas ruas da fronteira do Brasil com o Paraguai, significou na produção do poeta brasiguai:

Depois de anos de luta com a sintaxe do português culto, que lhe endurecia os versos, aos poucos passou a escrever no idioma que conhecia melhor e que portava desde criança. Era o portunhol selvagem – ou seja, nascido da necessidade de se fazer entender e sobreviver na fronteira geográfica e linguística do centro-oeste brasileiro. (ÁVILA, 2012, p. 10)

Depois da explicação acadêmica/teórica, vejamos a explicação poética sobre o que significa a língua de Douglas Diegues:

U portunhol salvaje es la língua falada en la frontera du Brasil com 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 en la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, tranfronteiriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol selvaje comigo [...] (DIEGUES, 2007, p. 3)

O desvio, a ruptura constrói-se a cada uso da própria expressão *salvaje*, grafada como *salbaje* e *selbaje* na mesma composição. O aspecto familiar, ancestral e dinâmico dessa língua também está nas referências à fronteira, à mãe, aos avós, aos amigos.

O *portunhol salvaje* – mas ainda não com essa rubrica – foi inaugurado como experimento linguístico-literário pelo escritor paranaense Wilson Bueno em *Mar Paraguayo*

(1992), texto em que, pela primeira vez, essa língua (in)culta e bela saltou da oralidade para a escrita na voz da Marafona paraguaya, narradora de sua própria tragédia:

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad. La primera vez que me acerque del mar, o que havia era solo el mirar en el ver – carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción – trancada em el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura. (BUENO, 1992, p.16)

Desde esse primeiro experimento, o *portunhol salvaje* carrega uma inflexão poética que mobiliza os sentidos, aguçando o olhar do leitor, inicialmente, pelo choque e depois pela sedução. A afinidade entre Bueno e Diegues vai para além da língua: o romance *Meu tio Roseno, a Cavallo* (2000) é dedicado “A Douglas Diegues, meu compadre brasiguayo”. Além disso, o percurso de Roseno começa “[...] na beira do túmulo de López, proximidades do rancho de um compadre Diegue (*sic*), tapera ornada de flor, no país do Paraguay” (BUENO, 2000, p. 14).

A partir desse contato, Diegues se transformou no principal expoente do *portunhol salvaje*, uma língua que paira acima das fronteiras geográficas e culturais, num movimento que reúne artistas latino-americanos que utilizam linguagens híbridas como forma de expressão e de impressão. O *portunhol salvaje* tem tido cada vez mais adeptos, tanto na fronteira como nos ditos centros culturais do País, como os escritores Xico Sá, Joca Terrón, Ronaldo Bressane e Clara Averbuck.

6. Temáticas

Ao desaprender a lição de ouvir os bárbaros, Diegues segue seu caminho em paralelo ao que lhe ensinou o mestre Barros. Enquanto este animaliza homens e humaniza pregos enferrujados e lesmas, o poeta brasiguayo narra o efeito gerado pela banalização diária das

coisas humanas, em um mundo pontuado pelo consumo, criando uma “poética de camêlo” (ÁVILA, 2012, p. 29). Essa poética também será chamada de *rasquachismo*:

A poesia de Douglas não reconhece obstáculos colocados pela lógica, pela coerência e pelo bom gosto. Não procura o bom acabamento, a limpeza, a expressão original e adequada. Quer apenas funcionar, como os *gatos* que roubam energia da rede elétrica ou os barracos, aquelas construções *balança-mais-não-cai*, de quem não pode lançar mão dos materiais de construção apropriados. Entre as características de que já tratamos, ofende o bom gosto o tom panfletário que da aos sonetos incivilizados um caráter juvenil e visionário completamente out. Acrescentasse a isso a frouxidão da métrica e a precariedade das rimas emparelhadas e teremos uma mercadoria de camêlo poético, um exemplo do que nas fronteiras culturais chicanas dos Estados Unidos se convencionou chamar de *rasquachismo*. (ÁVILA, 2012, p. 29)

Apesar da mercantilização do ser humano, num sistema binário que valoriza o ter e não o ser, Diegues também enxerga e narra, sutilmente, a vida que insiste em brotar do pútrido, salpicando-a poeticamente com o *portunhol salvaje*: “sinceramente vale la pena perder tempo transformando bosta de elefante em luz em leite em mel” (DIEGUES, 2007, p. 11); “la tarde ficaria mais elegante vestida de lluvia pastando en el misterio” (DIEGUES, 2007, p. 10). O próprio *portunhol salvaje* “brota como flor de la bosta de las vakas” (DIEGUES, 2007, p. 3).

As questões de fronteira, tanto a geográfica quanto a simbólica, emergem da poesia de Diegues, reclamando seu lugar e contando sua versão de gentes e de fatos solapados pela tradição eurocêntrica. Seus poemas narram as mazelas, as misérias, a beleza e o mistério de um ser humano construído por um olhar eivado de negatividade e de desqualificação e, por isso, relegado ao apagamento identitário. Se por um lado, o traço identitário se torna opaco, por outro, a alteridade reconhece os sujeitos e seu lugar fronteiro na poética de Diegues:

Le gustaba escalar la planicie com su muleta de aluminio/parecia un idiota cruzando la tarde sin sentido/bebia de la imundicie sin problemas/porque desde crianza estaba acostumbrado a beber de la imundicie terrena

sabia como convivir com la imundicie que produce el hombre/habia ainda en sus ojos un resto de brilho feliz de infância perdida/escalando la planicie de los dias/com su muleta de alumínio non precisaba más nin nombre

parecia que habia salido de algun libro de Manoel de Barros/un personagem de carne gosma esperma escama sangre osso mystério/escalar una montanha del lado brasileiro era escalar una planície del lado/paraguay

escalar una montanha del lado paraguay era escalar una planície del lado brasileiro/em ambos los lados de la frontera que implacabelmente apodrece/ninguém consigue escalar planicies tan bién como ele (DIEGUES, 2007, p. 10)

O eu lírico fala de uma personagem sofrida e forjada à sombra da imundice, cuspidas das páginas de um livro de Manoel de Barros. Amparado por uma muleta e padecendo dos dois lados da fronteira, esse ser (humano) não perdeu o brilho infantil dos olhos, num reflexo do devir infância que impregna a poética manoelina.

Ao ler esse poema e outros tantos escritos por Diegues, reconhecemos os rostos (re)vistos ao longo de uma vida na fronteira: eles se personificam nas personagens de carne, osso, gosma, esperma e *mysterio*. Rostos de camponeses, indígenas, paraguaios, brasileiros e brasiguaios que habitam a fronteira do Brasil com o Paraguai que fica em Mato Grosso do Sul.

Apesar de sua narrativa trazer à luz um espírito crítico, sendo uma espécie de crônica poética do cotidiano fronteiriço, o que Myriam Ávila vai aproximar do conceito de “vida danificada” de Theodor Adorno, a face do horror mostrada por Diegues (2015) vem temperada com doses de humor, um “[...] humor selvagem, meio místico, meio mundano, num mundo em que a maioria das pessoas despreza o ser e supervaloriza as coisas que se podem ter, consumir, comprar, ostentar, as coisas que apodrecem” (ÁVILA, 2012, p.8). Dessa forma, ao ler seus poemas, nos vem um sorriso no canto da boca, ao mesmo tempo em que no paladar um gosto amargo demora a sumir como num jogo no qual o *bersus* não é a razão direta dos contrários, mas a relação proporcionalmente dialética de todas as coisas:

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

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

belleza sabaje bersus beleza civilizada
belleza de dentro bersus beleza de for a
beleza simples bersus beleza complicada

este mundo está ficando cada vez mais horrible/quase ninguém consegue mais ver la
belleza invisible (DIEGUES, 2007, p. 4)

7. O delírio da poesia contamina o jornalismo

Além de poeta, Douglas Diegues é jornalista cultural, tendo colaborado com as revistas *Bravo!*, *Cult*, *Select*, *Caros Amigos* e *AGente*, entre outras. Também criou e dirigiu a revista literária *Teyu'í* (1995) e o suplemento literário da *Folha do Povo* (2000-2002), ambos veiculados em Campo Grande/MS.

Seus textos jornalísticos trazem um olhar agudo e aferrado à crítica do dia-a-dia e às sutilezas e experiências sensoriais, estéticas e políticas, mantendo o mesmo estilo que ele construiu em sua poesia, “delirando” a língua e o verbo, rompendo com a linguagem tradicionalmente objetiva e fria dos textos jornalísticos, escrevendo-os, muitas vezes, em *portunhol salvaje*. O editorial a seguir, publicado na primeira edição da revista *Teyu'í* (jan./fev. 1995), antecipa o que estaria por vir nas próximas páginas daquela publicação, num texto que pode ser considerado um poema de vanguarda:

1. O mel do sol não tem preço.
2. Escorre grátis – segundo Van Gogh. Por isso os acadêmicos não conseguem comprar mel de sol pra beber em casa.

3. Sugestão para os burocratas da cultura – mel de sol nas veias.
4. O mel do sol é a bebida preferida dos idiotas, nunca cabe inteiro nos museus de arte moderna.
5. Por favor, não envenenem o mel do sol.
6. Você é uma pessoa ou uma salsicha?
7. O mel do sol está além do que as palavras conseguem dizer. (DIEGUES, 1995, p. 3)

Para revista *Cult*, Diegues entrevistou o poeta e amigo Manoel de Barros, colocando em cada parágrafo pitadas generosas de sua linguagem delirantemente poética em *portunhol salvaje*:

Son 10 de la mañana em Campo Grande, la capital del Mato Grosso do Sul, onde 28 millones de cabezas de gado pastam numa boa y 3 millones de personas esperam que tudo mude para mejor y los passarinhos deliram borrachos de sol.

[...]

Los árboles gigantes de la rua Piratininga están felizes de cigarras vagabundas. Manoel de Barros se equilibra con su bengala en medio al mundo que flota desequilibrado. La única coisa permanente en la selva ou en la urbe es la impermanência de la vida. Enton le digo, chau Poeta, hasta pronto, y me pierdo entre las curvas femeninas de las calles de Campo Grande, a city morena. La poesia morreu, hee, mas continua viva em meio a los escombros del futuro. (DIEGUES, 2014, p. 1)

Na condição de jornalista cultural, Diegues tira a literatura e a filosofia dos gabinetes e das bibliotecas, das escolas e das universidades, levando-as para os clubes e os cafés, dando-lhes um ar de conversação espirituosa; culta, sem ser formal; reflexiva, sem ser inacessível e enfadonha, apostando num fraseado a um só tempo charmoso, irônico e ele próprio literário.

Daniel Piza relata em seu livro sobre o jornalismo cultural que grandes escritores da literatura universal emprestaram sua linguagem, seu olhar humanista, estético e político a essa modalidade jornalística, entre eles, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Henry James, entre alguns nomes que figuraram no século XIX. No Brasil, o jornalismo cultural só ganharia força no final do século XIX e dele nasceria um dos expoentes da literatura nacional, Machado de Assis.

Em seus textos publicados em revistas e em suplementos literários, Douglas não perde a tônica de sua poética: cronista de sua época, crítico irônico e bem humorado. Abaixo temos o *post* que o poeta publicou em sua *fanpage* sobre um texto que escreveu para a revista de arte *Select*:

Fiquei feliz de ver *Select* esta semana numa banca de revista destas bandas com textos que van além del mero jornalismo informativo & entediante. *Select*, vale la pena el registro, fue también hasta el momento uma de las rarófilas revistas brasileiras a aceitar publicacione de colaboracioncita em portunhol selvagem a quema ropa. Reproduzo aqui, para la curtizone de los queridos lectores, um texto que envie para la *Select* de febrero/marzo de 2012, cujo tema era la infantilizacione de la cultura em tempos de Big Brother. (DIEGUES, 2015, p. 1)

Em tempos nos quais o espectador perdeu a noção de que o big brother é uma referência ao romance *1984*, de George Orwell, existir uma revista que se venda em bancas e que tenha a ousadia de trazer um texto de Douglas Diegues em *portunhol salvaje* causa espanto e merece destaque na crônica do próprio autor.

Concluindo que...

Uma proposição de Italo Calvino bem resumiria tanto a trajetória de Douglas Diegues quanto a nossa (in)tensão neste texto:

O narrador começou a articular palavras não para que os outros lhe respondessem com outras palavras previsíveis, mas para experimentar até que ponto as palavras podiam combinar-se umas com as outras, gerar-se umas às outras, para deduzir uma explicação do mundo mediante o fio de todo discurso-narrativa possível. (CALVINO, 2009, p. 197)

Ao romper com a linguagem tradicionalmente poética e trabalhando com temas caros aos dias atuais, Diegues se apresenta como um artista de vanguarda, com poderosa verve literária e olhar afiado tanto para a crítica como para a beleza, ocupando um lugar de mediador que descortina a realidade e faz o leitor enxergar diferente, ensinando-o a aprender a desaprender. Afinal, ele teve um grande mestre – Manoel de Barros –, capacitando-se para tanto.

Sempre que a jornalista entre nós vê um artista talentoso como Diegues, que inova a linguagem, lembra-se de um músico virtuoso, baterista de jazz, amigo seu. Quando ele toca, quando entra naquela fruição que beira o descontrole, mas que tem cadência e melodia costurando as notas ao fundo, vem-lhe a sensação de uma criança que, já se sentindo segura, pedala sua bicicleta em alta velocidade, sem rodinhas de apoio, seguindo equilibrada, fluida, veloz, o vento no rosto, o cabelo em desalinho, a liberdade acariciando-lhe a alma. Ela não tem dúvida de que esse amigo virtuoso, assim como Diegues ou Manoel de Barros, tenha passado por aulas intensas de métrica, formatos fechados, códigos pré-determinados para aprender a realizar a beleza mais livre e transbordante, mediante o fio de um discurso-narrativa possível criado por ele e que expressa, arrumadamente desarrumado, os mais profundos desejos e sentimentos tanto do artista quanto do ouvinte/leitor.

A professora de Literatura entre nós acredita que não haveria como escrever um texto sobre Douglas Diegues, com rastros de Manoel de Barros, em outra linguagem que não fosse esta, costurada por alguma teoria e (te)matizada nas fronteiras onde o literário se encontra com o ensaístico.

Referências

ÁVILA, Myriam. *Douglas Diegues por Myriam Ávila*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012. (Ciranda da Poesia).

BARROS, Manoel de. *O livro sobre nada*. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *O livro das ignoranças*. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

_____. *Tratado das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Viola de cocho. Revista *Teyu'í*, Campo Grande, n. 1, abri./maio 1995.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura do Paraná; São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. *Meu tio Roseno, a Cavallo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CALVINO, Italo. Cibernética e Fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: _____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

DIEGUES, Douglas. *Dá gosto andar desnudo por esta selvas – sonetos selvajes*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2002.

_____. Encontros com Manoel de Barros antes dele virar passarinho. *Revista AGente*, Campo Grande, n. 162, dez. 2014.

_____. *Revista Teyu'í*, Campo Grande, n. 0, jan./fev. 1995.

_____. *Uma Flor na Solapa da Miséria*. Ponta Porã: Yiyi Jambo, 2007.

_____. *Douglas Diegues: entre a poesia e o desconhecido*. Disponível em: <http://www.travessadoseditores.com.br/tra/entrevista_diegues.html>. Acesso em 25 jan. 2015.

_____. Encontro com Manoel de Barros em meio a los escombros del futuro. *Revista Cult*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/11/adeus-a-manoel-de-barros/>>. Acesso em: 1 fev. 2015.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: ROSA, Guimarães. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PEREIRA S.J., Isidoro. *Dicionário grego-português e português-grego*. 5. ed. Porto: Porto Ed., 1976.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Ensino Superior).