



ROSELAINÉ DE LIMA CORDEIRO

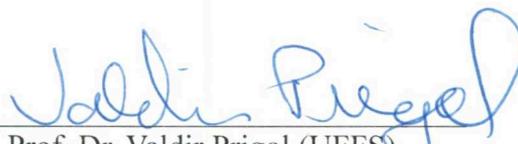
**Um dizer *salvaje*: uma leitura da poesia de Douglas Diegues**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II.

Orientador prof. Dr. Valdir Prigol

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 06/12/2016.

BANCA EXAMINADORA



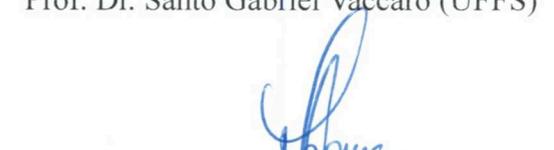
---

Prof. Dr. Valdir Prigol (UFFS)



---

Prof. Dr. Santo Gabriel Vaccaro (UFFS)



---

Prof.<sup>a</sup> Me. Márcia de Souza (Unochapecó)

# Um dizer *salvaje*: uma leitura da poesia de Douglas Diegues<sup>1</sup>

Roselaine de Lima Cordeiro<sup>2</sup>

rose.lima@yahoo.com.br

**RESUMO:** Este artigo investiga o dizer dos poemas do poeta Douglas Diegues, especialmente a partir do livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos salvajes* (2002). Para tanto, em um primeiro momento, fazemos uma introdução acerca dessa obra. Na sequência, analisamos o soneto número 17, considerando suas mais diversas questões, dentre elas a questão da *frontera* e a questão do deslizamento entre línguas, a qual pode ser compreendida como um dizer *salvaje* que toma a língua como dispositivo e a coloca em jogo. A seguir, investigamos a historicidade do dizer de Diegues para, por fim, analisarmos a própria poesia à luz da imagem do *salvaje*. A presente pesquisa, de caráter bibliográfico, tem como principal referencial teórico os estudos de Agamben (2007 e 2009), Ávila (2012), Sterzi (2004 e 2008) e Sússekind (2003).

**PALAVRAS-CHAVE:** Dizer; Poesia; Douglas Diegues; *Frontera*; Língua.

## Introdução

Este artigo é resultado da investigação do dizer dos poemas do poeta Douglas Diegues, especialmente os presentes no livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos salvajes*, publicado em 2002, em Curitiba-PR, pela Travessa dos Editores, o qual apresenta trinta sonetos com uma mesma estrutura: três estrofes de quatro versos, seguidas de um dístico. A partir da leitura dessa obra, algumas questões foram levantadas, especialmente pelos sonetos estarem escritos em portunhol<sup>3</sup>, evidenciando uma voz que desliza entre línguas<sup>4</sup>, passando pelo português e pelo espanhol, colocando em jogo a própria linguagem, compondo o que o poeta nomina como portunhol selvagem.

Inicialmente, o livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos salvajes*

---

1 Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS – *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II. Orientador Prof. Dr. Valdir Prigol.

2 Acadêmica da 8ª fase do Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS – *Campus* Chapecó.

3 Segundo a Enciclopédia das Línguas no Brasil, "O termo portunhol designa uma mistura das línguas portuguesa e espanhola, principalmente na América". Assim, constitui-se como uma língua intermediária, de comunicação imediata, entre os habitantes das fronteiras do Brasil com os demais países sul-americanos. Além disso, esse termo é utilizado para designar o processo de interlíngua dos aprendizes da língua espanhola como língua estrangeira, especialmente dos brasileiros.

4 É importante ressaltar que, nas demais produções de Diegues, há um deslizamento que ocorre também para a língua guarani e para a língua inglesa. No livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos salvajes* aparece uma palavra em guarani no soneto 5: *tatu ro'ô*. Quanto ao inglês, verificamos a ocorrência de palavras no soneto 1: *light* e *whisky*, bem como no soneto 25: *flash* e *hasch*. Dessa forma, o que predomina nessa obra é o deslizamento entre o português e o espanhol.

apresenta um texto introdutório, no qual o exegeta – comentarista – Ángel Larrea discorre sobre o processo de criação de Diegues, o que está posto na produção dos seus sonetos, e faz alusão à língua em que o poeta escreve, intitulado essa parte como *A língua mestiça de Diegues*. Importante salientar que tal exegeta é uma invenção do poeta Diegues, como se fosse um heterônimo ou uma voz inventada pelo poeta.

Após essa parte introdutória, o livro apresenta os trinta poemas, sem títulos, apenas numerados, seguindo uma mesma estrutura, dentre os quais destacamos:

1

burguesa patusca light ciudade morena  
el fuego de la palabra vá a incendiar tua frieza  
ninguém consegue comprar sabedoria alegría belleza  
vas a aprender agora con 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

postiza sonrisa barbie bo-ro-co-chô ciudade morena  
por que mezquina tanto tanta micharia?  
macumba pra turista – arte fotogênica  
ya lo ensinaram Oswald – depois Manoel – mas você no aprendeu – son como  
[disenteria

falsa virgem loca ciudade morena  
va a aprender ahora con quanto esperma se faz un bom poema

8

luta defiende ama discorda rima  
en el verano decadente de cremes e crimes  
los días que passam parecen filmes  
la vida es real como um beso y después una chacina

crianças florecem nuas y tragam porra sigilosamente  
aids negócios y oportunidades  
en la dulce realidad imunda de las ciudades  
sexos vuelan por la noche caliente

la felicidad abierta para todos  
lo que los espertos lucram às custas de los otários  
en el paraíso del crime organizado  
cruel flor carnívora de eletrodos

basta de conformismo en el presente del futuro  
es muy fácil assistir a todo desde arriba del muro

Nesses dois poemas podemos observar o deslizamento entre línguas. No soneto um,

passa pelo português, pelo espanhol, com duas palavras em inglês, ao passo que no de número oito está entre o português e o espanhol. Os demais sonetos seguem essa mesma lógica, compondo uma mistura de línguas.

Na sequência da apresentação desse conjunto de sonetos, há ainda, no livro, uma parte final intitulada *Notas de Ángel Larrea*, na qual há comentários acerca de cada soneto, como se o exegeta desse ao leitor mais informações para a compreensão dos poemas. Por exemplo, em relação ao primeiro soneto, Larrea traduz o que é *Ciudad Morena*, destacando que essa expressão é o epíteto oficial de Campo Grande, capital do Mato Grosso do Sul. Quanto ao soneto oito, Larrea (DIEGUES, 2002, p. 40) comenta que "Este é para os que falam falam falam e não fazem porra nenhuma para melhorar o mundo, mesmo correndo o risco de tornar as coisas piores [...]". Da mesma forma, semelhantes a esses, o exegeta faz comentários para cada um dos sonetos do livro.

Assim, a partir da descrição dessa obra, iniciamos uma investigação acerca do dizer dos poemas, de modo que o problema que norteia a nossa pesquisa pode ser compreendido a partir das seguintes questões: como é o dizer presente nos poemas do livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos salvajes*, de Douglas Diegues? Qual a historicidade desse dizer? E como é possível pensar a poesia a partir desse dizer?

Para dar conta dessas indagações, em um primeiro momento, perguntamo-nos sobre o subtítulo da obra, ou seja, por que o uso de *salvaje*, o que é o selvagem do subtítulo? O presente artigo é uma tentativa de resposta a tal questão, iniciando pela análise de um dos poemas do livro, o de número 17.

## **1 Na *frontera***

Na *frontera* podia ser o título para um dos sonetos do poeta Douglas Diegues ou, ainda, para uma de suas obras que apresentasse um conjunto de seus poemas, considerando-se o quanto há de força nessa expressão e o quanto podemos absorvê-la nos sonetos *salvajes* desse poeta. Porém, não lhe são comuns poemas intitulados. No lugar de títulos, há números e, na sequência, versos, modelo que apresentamos a seguir, no qual se evidencia a expressão *en la frontera*:

encuentre diez diferencias  
 parecidas mas bien diferentes  
 la sálvia antigamente servia para blanquear los dientes  
 hoje quase todos son esclavos de la própria ganância

en la frontera domingos e feriados  
 son tédio enlatado  
 no se deixe intimidar por el cenário  
 antigamente se usava el azafrán para colorir los lábios

emergência del lixo  
 pau pra toda obra  
 cuidado con el beso de la cobra  
 antigamente se usava el negro de la fuligem para escurecer los cílios

amor – às vezes – es esta fiebre  
 antigamente se usava clara de huevo y vinagre para aveludar la pele

Nesse soneto, é tematizada a *frontera* – "en la frontera domingos e feriados / son tédio enlatado" – como um lugar geográfico. Os versos "encontre diez diferencias / parecidas mas bien diferentes" e "no se deixe intimidar por el cenário" marcam uma fronteira física, bem como aquela que trata das diferenças, semelhanças e do cenário do próprio soneto, tomando *frontera* como tema deste.

Iniciando pela temática do soneto 17, verificamos a presença de dois elementos que podem indicar uma imagem do que seja a *frontera* para o soneto: o natural e o artificial, ambos referenciados por marcadores temporais como antigamente, ligado ao primeiro, e hoje, relacionado ao segundo. O que se observa é que esses elementos são recorrentes em outros poemas de Diegues e assinalam a *frontera* entre o artificial e o natural.

Evidenciamos alguns traços que estão no poema, os quais se ligam ora a um marcador temporal, ora a outro, por exemplo, o uso de verbos como "servia – se usava", aludindo ao antigamente, e "encontre – son – se deixe – es" ligados ao hoje. Em leitura análoga, quanto ao artificial e ao natural, verificamos referências como "sálvia – azafrán – negro de la fuligem – clara de huevo y vinagre", ligadas a elementos naturais que se encontram no espaço traçado pelo poema como o de antigamente. Nessa perspectiva, há um contraste com o artificial, mundo mais ligado ao capitalismo e ao consumismo em que as pessoas se encontram imersas no dia a dia e, também, principalmente, na *frontera*, espaço em que várias marcas de produtos, sejam de beleza ou mercadorias eletrônicas, transitam. Ao encontro dessas questões, também verificamos construções como "esclavos", "ganância", "tédio enlatado", "emergência del lixo" e "beso de la cobra", todas marcando o espaço do artificial. Além disso, "tédio enlatado" nos

"domingos e feriados" nesse mundo do artificial pode ser aproximado do hábito das visitas aos centros comerciais, *shoppings*, e demais ambientes de comercialização de mercadorias, na sua maioria importadas de outros países.

Ainda acerca do natural e do artificial, observamos no soneto 17 quase a composição de um rosto, o que nos leva a perguntar: seria o rosto do poema? Na primeira estrofe "la sálvia antigamente servia para blanquear los dientes", destacamos o elemento "dentes". Na sequência, na segunda estrofe, encontramos: "antigamente se usava el azafrán para colorir los lábios", nesse, a referência a "lábios". A seguir, na estrofe subsequente, "antigamente se usava el negro de la fuligem para escurecer los cílios", a alusão a "cílios". E, por fim, na última estrofe, "antigamente se usava clara de huevo y vinagre para aveludar la pele", o elemento "pele". Dessa forma, compondo esse possível rosto do poema há "dentes, lábios, cílios e pele", quase a formação de uma face, o que nos conduz a tentar averiguar que, talvez, a referência aos olhos e ao nariz esteja na formação toda do poema, ou seja, no olho que vê e no nariz que sente o que faz parte de um mundo mais natural e de outro ligado ao artificial, um rosto de antes e um de agora. Além disso, todo o soneto faz referência a produtos para um rosto, ou seja, "la sálvia", por exemplo, era usada antigamente para branquear os dentes, ao passo que hoje na *frontera* há um turbilhão de produtos industrializados, ligados ao artificial, com tal finalidade. Assim, além da composição de um rosto, também se colocam em evidência produtos para um rosto que está na *frontera* entre um antes e um depois.

De maneira similar, é possível ser encontrado em outros poemas a imagem da *frontera* produzida entre o natural e o artificial, uma vez que esta questão está marcada já no título da obra *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos Salvajes*, em que, em um primeiro momento, podemos lê-lo apenas como ligado ao natural, em virtude dos elementos "andar desnudo" e "selva". No entanto, na leitura de Ávila, "selvas", em Diegues, é o cenário urbano transformado pelo sistema e pelas relações socioeconômicas, assim "por estas selvas" remete ao artificial, considerando que o mundo foi se transformando numa grande "selva urbana". Para melhor elucidarmos, vejamos alguns exemplos dos poemas desse livro: "crianças florescem nuas y tragan porra sigilosamente" ou "en el paraíso del crime organizado" (soneto 8). Diante desses versos, a voz do poema vai do nascimento de uma criança, ou seja, o seu "florescimento natural", para a morte com a realidade da "chacina" e do "crime organizado", ligado a armas de fogo, drogas sintéticas e outros elementos que compõem o artificial presente, principalmente no meio urbano. Por sua vez, no soneto 27, "nunca había, / en una

cidade idiota y fría / como esta, imaginado que un día / alguém me daria una orquídea", há a presença do elemento "flor", compondo essa oposição com "cidade idiota y fría", ligada ao mundo artificial.

Em tal perspectiva, Ávila (2012) afirma que o mundo dos sonetos *salvajes* é o das coisas que sofreram transformações por meio de processos, sejam eles sociais ou industriais, em um contexto de foco nas relações econômicas. Assim, será raro aparecer de forma nostálgica elementos ligados à natureza, o que foi possível perceber no soneto 17, no qual há uma *frontera* entre o natural e o artificial, composta por um quadro de contrastes em que há alertas como a referência à emergência do lixo, à escravidão ao mundo do capital, à ganância, bem como a outros aspectos. Ainda na reflexão dessa autora (2012, p. 8), "Ao deixar nascer da superfície confusa do dia a dia urbano-selvático do segundo milênio seu discurso híbrido, Douglas faz convergir em si as linhas de força da 'vida danificada'<sup>5</sup> [...]", brincando com uma certa estabilidade em meio ao caos: "e venga a tomar un champanhe com a gente, antes que todo se convierta en una sopa de heridas e pus quente". (soneto 5). Dessa forma, podemos ir delineando um sintoma que está em todos os poemas do livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos salvajes*, ou seja, uma imagem de *frontera* construída entre o artificial e o natural como tema dos seus sonetos, partindo, inicialmente, do próprio nome da obra.

Diante dessas considerações, se olharmos o poema de Diegues palavra a palavra podemos observar como essa imagem da *frontera* é materializada no próprio dizer, entre o que é o natural e o artificial na língua:

17

**encontre** (port.) **diez** (esp.) **diferenzas** (não encontrada)  
**parecidas** (port./esp.) **mas** (port./esp.) **bien** (esp.) **diferentes** (port./esp.)  
**la** (esp.) **sálvia** (port.) **antigamente** (port.) **servia** (port.) **para** (port./esp.) **blanquear** (esp.) **los** (esp.)  
[**dentes** (port.)]  
**hoje** (port.) **quase** (port.) **todos** (port./esp.) **son** (esp.) **esclavos** (esp.) **de** (port./esp.) **la** (esp.)  
[**própria** (port.) **ganância** (port.)]

**en** (esp.) **la** (esp.) **frontera** (esp.) **domingos** (port./esp.) **e** (port.) **feriados** (port./esp.)  
**son** (esp.) **tédio** (port.) **enlatado** (port./esp.)  
**no** (esp.) **se** (port./esp.) **deixe** (port.) **intimidar** (port./esp.) **por** (port./esp.) **el** (esp.) **cenário** (port.)  
**antigamente** (port.) **se** (port./esp.) **usava** (port.) **el** (esp.) **azafrán** (esp.) **para** (port./esp.)  
[**colorir** (port./esp.) **los** (esp.) **lábios** (port.)]

**emergência** (port.) **del** (esp.) **lixo** (port.)

5 Vida "danificada", conceito de Adorno citado em: ÁVILA, Myriam. *Douglas Diegues*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. 108 p. (Ciranda da Poesia).

**pau** (port.) **pra** (port.) **toda** (port./esp.) **obra** (port./esp.)  
**cuidado** (port./esp.) **con** (esp.) **el** (esp.) **beso** (esp.) **de** (port./esp.) **la** (esp.) **cobra** (port.)  
**antigamente** (port.) **se** (port./esp.) **usava** (port.) **el** (esp.) **negro** (port./esp.) **de** (port./esp.) **la** (esp.)  
**[fuligem** (port.) **para** (port./esp.) **escurecer** (port.) **los** (esp.) **cílios** (port.)

**amor** (port./esp.) - **às vezes** - (port.) **es** (esp.) **esta** (port./esp.) **fiebre** (esp.)  
**antigamente** (port.) **se** (port./esp.) **usava** (port.) **clara** (port./esp.) **de** (port./esp.) **huevo** (esp.) **y** (esp.)  
**[vinagre** (port./esp.) **para** (port./esp.) **aveludar** (port.) **la** (esp.) **pele** (port.)

Ao especificarmos a língua ou as línguas de cada palavra do soneto, estamos esboçando como o deslizamento entre línguas ocorre em um mesmo verso. Temos palavras do espanhol ao português, do português ao espanhol e também em ambas as línguas, bem como uma palavra não encontrada em nenhuma dessas línguas. Nesse sentido, esse deslizamento da voz do poema em Diegues é o que produz o que chamamos aqui de um dizer *salvaje* porque parece colocar em jogo o que é "natural" e "artificial" em cada língua. Assim, diante desse modo de dizer, ou seja, desse deslizamento entre línguas, é necessário sublinhar uma questão bastante importante: como o leitor lê versos nos quais a cada palavra há uma mudança de língua? Como lidar com tal ambivalência? Em resumo, como ler os sonetos que denominamos aqui de *salvajes*? Ao que nos parece, esse leitor terá uma experiência de leitura, a qual, inicialmente, podemos pensar como uma experiência na *frontera*. Entretanto, o desafio para o leitor não se encerra diante da *frontera* entre versos, de palavra a palavra.

Há, da mesma forma, versos que se transformam ao longo do soneto. Vejamos: "vas a aprender agora con quanto esperma se hace un buen poema" para "vas a aprender ahora com quanto esperma se faz un bom poema" (soneto 1). Nesses, em um dos versos, algumas palavras estão em espanhol e, no verso seguinte, essas mesmas palavras passam ao português ou vice e versa: agora, ahora, con, com, quanto, quanto, hace, faz, buen e bom. Ou, ainda, em (soneto 2): "escribe com tu berga um bom poema" para "escribe con tu berga um buén poema", nos quais: com, con, bom e buén oscilam de uma língua à outra, criando, aqui, inclusive, uma nova palavra, ao acentuar "buén". Assim, há mudanças de verso a verso, nenhum verso se repete de maneira igual, e todos os versos estão em uma determinada estrutura.

Dito isso, perguntamo-nos: qual é a forma ou estrutura do soneto *salvaje*? Além disso, cabe-nos perguntar: por que o poeta usa essa forma e não outra? À luz dessas questões, verificamos que os poemas são escritos no chamado modelo inglês ou shakespeariano. Em entrevista ao Programa Roda Viva, da TV Educativa Regional do Mato Grosso, Diegues

(2015) afirma: "Quis usar a forma para revolucioná-la desde dentro. Fazer um soneto shakespeariano escrito em portunhol, apontando para uma via sincrética, de uma identidade em trânsito que é shakesperiana, guarani, fronteiriça, paraguaia e brasileira ao mesmo tempo". Com essa definição do poeta, chamamos a atenção ao modelo inglês/shakespeariano, sobre o qual há várias discussões polêmicas, haja vista o quanto esse formato de soneto se diferencia do modelo italiano, canonizado por poetas como Petrarca<sup>6</sup> e Dante Alighieri, usado também pelo poeta português Camões, entre outros.

Diferentemente do formato do soneto de Petrarca, composto por dois quartetos – duas estrofes de quatro versos – e dois tercetos – duas estrofes de três versos, o modelo inglês apresenta três quartetos – três estrofes de quatro versos – e um dístico. Assim, verificamos que o soneto em Shakespeare já é revolucionário em sua forma, mas é fundamental ressaltar que o é também em suas rimas. Ao passo que Petrarca, Dante e Camões utilizam as rimas intercaladas ABBA, o soneto Shakespeariano apresenta rimas alternadas ABAB: "Then let not winters ragged hand deface (A) / In thee thy summer ere thou be distilled (B) / Make sweet some vial; treasure thou some place, (A) / With beauty's treasure ere it be self-killed: (B)"<sup>7</sup>. A grande questão aqui é verificar que os sonetos *salvajes* do poeta Diegues são poemas na *frontera* que estão "a la Shakespeare" em sua forma, entretanto suas rimas seguem predominantemente o modelo petrarquiano ABBA: "encontre diez diferencias (A) / parecidas mas bien diferentes (B) / la sálvia antigamente servia para blanquear los dentes (B) / hoje quase todos son esclavos de la própria ganância (A)" (soneto 17)<sup>8</sup>.

---

6 É importante destacar que há muitas versões sobre a origem do soneto, mas para fins dessa pesquisa consideramos como um dos primeiros grandes nomes do soneto, o poeta italiano Petrarca.

7 Sonnet 6

Then let not winters ragged hand deface  
In thee thy summer ere thou be distilled;  
Make sweet some vial; treasure thou some place  
With beauty's treasure ere it be self-killed.  
That use is not forbidden usury  
Which happies those that pay the willing loan -  
Thats for thyself to breed another thee,  
Or ten times happier be, it ten for one.  
Ten times thyself were happier than thou art,  
If ten of thine ten times refigured thee;  
Then what could Death do if thou shouldst depart,  
Leaving thee living in posterity?  
Be not self-willed, for thou art much too fair  
To be death's conquest and make worms thine heir.  
(Shakespeare, 2014, e-Book)

8 (Soneto 1) "burguesa patusca light ciudade morena (A) / el fuego de la palabra vá a incendiar tua frieza (B) / ninguém consegue comprar sabedoria alegria belleza (B) / vas a aprender agora con cuanto esperma se hace um buen poema (A)".

Dessa forma, os sonetos de Diegues andam em duas vias: uma na forma do poema que segue o que foi proposto por Shakespeare e outra que tem em suas rimas a tradição do soneto italiano ou petrarquiano, porém é importante destacar que Diegues também cria rimas para seus sonetos em formatos diversos – ABBB (soneto 3)<sup>9</sup>; AAAA/ABBB (soneto 4).

Para além disso, retomando a questão da forma, especialmente em relação ao dístico, esta é uma forma de arrematar o poema como conselho, pedido ou conclamação. Diegues permite "a conclusão em epigrama, que funciona como espécie de avaliação final ou arremate do tema tratado". Ademais, "[...] traz um comentário mais ou menos peremptório, cujo caráter varia de invectiva a lamento, de profecia a conclamação ou palavra de ordem [...]" (ÁVILA, 2012, p. 21). Dessa forma, segundo a mesma autora, a poesia de Diegues é em tom declamatório, conclamatório e panfletário – um eu para o mundo e diante do mundo que trata dessa selvagem selva urbana: "aids negócios y oportunidades / en la dulce realidad imunda de las ciudades" (soneto 8); "assalto – violação – assassinato / sequestro – chantagem – estelionato" (soneto 23). Ainda acerca do dístico, em Diegues encontramos: "aproveche bien la miel de las incertezas / e inunda com (teu) leite doce la noche y todas las tristezas" (soneto 2), enquanto que em Shakespeare (2014, soneto 12, e-Book): "Nada detém a foice do Tempo, / A não ser os filhos, para perpetuá-lo após tua partida". Esse arremate visto tanto em Diegues quanto em Shakespeare é revolucionário para o soneto, o qual Goldstein (1999) define como um poema de forma fixa de maior permanência na tradição literária, composto por dois quartetos e dois tercetos (soneto), modelo este alterado por Shakespeare com o qual Diegues faz sua poesia e, como todo gênero, sujeito a modificações ao longo da história.

É importante destacar que na *frontera* em sua estrutura ora a "la Shakespeare" ora a "la Petrarca", há, ainda, mais um encontro entre o soneto *salvaje* e o soneto inglês, isto é, ambos interpelam e indicam a presença de um interlocutor: "Então, tu, que também abandonas o teu auge, / Morres inassistido, a menos que tenhas um filho" (SHAKESPEARE, 2014, soneto 7, e-Book). Aqui, temos um "tu" a quem a voz do soneto de Shakespeare se dirige. Ao passo que nos sonetos *salvajes*, considerando o soneto 17, por exemplo, temos: "que você encontre".

Diante dessas reflexões, voltamos à pergunta inicial, sobre o porquê de um soneto em formato inglês/shakespeariano. Talvez não seja uma pergunta, mas uma possível tentativa de

---

<sup>9</sup> Primeira estrofe soneto 3:

con las manos en la massa (A)  
como aprender el arte en los jardines de la cidade (B)  
escriba con bosta de elefante y liberdade (B)  
solo no sea más um covarde (B)

afirmação, segundo a qual Diegues utiliza um formato revolucionário para continuar revolucionando-o por meio dos temas da sua poesia, os quais estão na *frontera* e são ditados por esta voz dos sonetos que também está na *frontera*, produzindo o que há de mais revolucionário, ou seja, um dizer *salvaje*. Ao mesmo tempo que também articula construções em forma de rimas e invenções: "mude para no permanecer cerrado / este-te es-es el pa-país del-del crimen-men orga-ga-niza-za-do" (soneto 6), bem como produz uma constante criação de palavras nos sonetos: bocê; dexas; poluiçon; explicaçon, revolucionando-a desde dentro como o próprio poeta afirma.

É assim que do universo dos poemas de Diegues emerge uma voz, a voz que enuncia este dizer *salvaje* ditado na *frontera* e que exige constantemente, ao que parece, um interlocutor. Mas de quem é essa voz? Podemos nomeá-la como eu lírico, sujeito lírico ou apenas sujeito? Para iniciarmos tal discussão, recorreremos a Sússekind (2003, p. 309), que tratará do sujeito lírico que nasce já na Idade Média ocidental como um "Eu, pecador, me confesso...", o qual se torna "[...] um sujeito individualizado que, mesmo ligado aos demais pelo pecado original, deles se diferencia pelos próprios pecados, pelo livre arbítrio e pela capacidade de arrepende-se e expiar suas culpas". É importante salientar que esse momento também é o espaço, segundo Sússekind, do nascimento do Purgatório, o qual se enraíza no imaginário da religião medieval. Também é quando afloram noções de livre arbítrio, consciência e contrição como pontos-chave na penitência, na danação ou na salvação de cada indivíduo. Dessa forma, esse sujeito que "confessa" tem relação direta com o Purgatório, no qual, segundo Sterzi (2008, p. 114), estão os pecadores que ainda têm chance de salvação. Diferentemente de estar no Inferno ou no Paraíso, eles não estão em uma situação fixa ou imutável. Desse modo, "[...] trata-se do reino em que a historicidade – isto é, o tempo como processo, como possibilidade de transformação – continua vigente, como se aqui houvesse uma espécie de sobrevivência para além da morte (ou, mais precisamente, dentro da morte) [...]".

Para Sússekind (2003), é no Purgatório, espaço entre o Inferno e o Paraíso, marcado ainda por uma temporariedade, que vai se esboçando uma noção cristã de sujeito, que é o da consciência individual. Assim, há a possibilidade do indivíduo trabalhar pela própria salvação ao confessar-se. Cabe lembrar que, de acordo com Le Goff apud Sterzi (2008, p. 118-119), o Purgatório não está perfeitamente como intermediário entre Inferno e Paraíso: "Reservado à purificação completa dos futuros eleitos, ele penderá em direção ao Paraíso. Intermediário

deslocado, ele não se situará ao centro, mas num intervalo empurrado em direção ao alto". Dessa forma, o sujeito lírico é constituído na *frontera* entre o inferno e o paraíso.

Além disso, é Dante quem fugirá às tradições descrevendo o Purgatório como uma montanha; o final dele é, portanto, a contemplação das estrelas, muito próximas do Paraíso. Desse modo, de acordo com Sterzi (2008, p. 121), "Sua originalidade, na imaginação do Purgatório, está em tê-lo concebido como uma montanha, não nas profundezas, mas na superfície terrestre". Confirmação disso é que Virgílio e Dante, no último verso do Inferno, saem dele para rever as estrelas.

Imprescindível, no entanto, pontuar que esse sujeito lírico vem se transformando desde Dante aos tempos atuais. Em Diegues não há um único verbo conjugado na pessoa "eu", o que há é uma voz que estabelece um interlocutor: "você", "bocê" ou a "cidade morena", bem como verbos no imperativo: "aproveite", "aproveche", "quiebra", "prepare-se", "luta", "basta", "saiba", "esquece", ou, ainda, o uso de verbos no infinitivo, marcando uma total impessoalidade: "revolucionar", "mudar", "relutar", "hacer", entre outros.

Sobre essas transformações do sujeito, fazemos alusão a Sterzi (2004, p. 105) quando indaga: "Quem é eu quando se diz 'eu' no poema?" Para dar conta dessa questão, o autor trará para discussão o poeta Augusto de Campos, o qual desde suas primeiras criações poéticas até a poesia concreta realiza um progressivo esvaziamento do sujeito lírico. Ainda para Sterzi (2004, p. 105), em relação a Augusto de Campos, "desde o título de seu primeiro livro, *O rei menos o reino*, o estatuto de sujeito lírico já era bastante problemático, definindo-se pela ausência de um espaço de enunciação, pelo não-lugar que lhe restou". Ao encontro dessa discussão, Sússekind (2003, p. 316) traz à luz o sujeito da sociedade burguesa do século XIX, no qual as metades proprietário e indivíduo devem juntar-se, formando uma identidade pessoal, "identidade cuja representação dolorosa culmina naquilo que Benjamin, em 'Paris, capital do século XIX', chama de 'fantasmagoria do interior'", ou seja multidão, dissolução.

Então, como pensar quem fala no poema? Como pensar essa voz? Para responder tais questões, passamos a refletir acerca da noção de sujeito<sup>10</sup> de Agamben (2009), na qual o sujeito é produzido na relação entre duas classes ou grupos, ou seja, a dos seres vivos ou o que ele denominou como substâncias e a dos dispositivos<sup>11</sup>, os quais capturam, controlam,

---

10 Importante destacar que os seres vivos ou substâncias e os sujeitos, segundo Agamben (2009, p. 13), não se sobrepõem completamente, haja vista que "um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet [...]".

11 Segundo Agamben (2009, p. 9), dispositivo é um termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault, sobre o qual "Ele o usa com frequência, sobretudo a partir da metade dos anos setenta, quando começa a se ocupar daquilo que chamava de 'governabilidade' ou de 'governo dos homens'".

orientam, modelam e determinam os gestos, as condutas, as opiniões e discursos dos seres viventes. São dispositivos: prisões, escolas, fábricas, disciplinas, caneta, discursos, escritura, literatura e, talvez de todos o mais antigo, a linguagem, pela qual, segundo o autor, há milhares de anos um primata se deixou capturar. Para o autor, o dispositivo apresenta sempre uma função estratégica concreta e, além disso, está sempre inscrito em relações de poder.

Conforme Agamben (2009, p. 14), "Na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo". O autor questiona como enfrentar os dispositivos, uma vez que se trata de liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos, de forma que tal coisa volte ao uso comum. Assim, para responder tal questão nos insere em um novo conceito, intitulado profanação. De acordo com Agamben (2009, p. 14), "'Profano', podia escrever assim o grande jurista Trebazio, 'diz-se em sentido próprio, daquilo que, de sagrado ou religioso que era, é restituído ao uso e à propriedade dos homens'". Nessa concepção, a profanação age como um contradispositivo, restituindo ao uso comum aquilo que foi separado pelos dispositivos, por meio de sacrifícios, e dedicado ao divino.

Nessa perspectiva, o dizer *salvaje* profana a língua ao colocar em jogo toda a sua potência de lidar com as coisas que se encontram na *frontera*. Assim, é a potência desse dizer que funciona, segundo Agamben (2007), desativando as funções comunicativas e informativas da língua. Nesse sentido, em Diegues, o dispositivo colocado em jogo é a língua, a qual é tornada inoperativa pelo deslizamento que ocorre no poema entre línguas (português e espanhol). Cabe ressaltar, nessa direção, o conceito de inoperatividade, também de acordo com Agamben. Inoperar em sentido distinto de um não-fazer ou tornando algo à inércia, mas a poesia contemplando a língua e dando a ela novamente o seu poder de dizer, libertando-a do *status* de dispositivo. Por isso, nessa concepção, o sujeito do poema (AGAMBEN, 2007, p. 48), "[...] é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível".

Toda essa discussão do eu do poema, ou seja, do sujeito que se produz na *frontera*, entre línguas, nos faz refletir também sobre o lugar do leitor diante do poema. Em Diegues, quanto aos sonetos *salvajes*, especialmente os poemas do livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos salvajes*, observamos um leitor que realiza uma experiência de leitura na *frontera*, guiado pelo dizer *salvaje* ditado nela, pois ora está lendo em português e ora em espanhol, numa mistura de línguas e de ambivalências e criações do poeta.

Além disso, é como se os sonetos estabelecessem diversos leitores, os quais podem aparecer distintamente em um mesmo soneto *salvaje*, compondo uma pluralidade de endereçamentos ou os chamados interlocutores do poema: Diegues por vezes menciona o seu interlocutor como *você* e outras como *bocê* (invenção de um interlocutor que não está em nenhuma língua): "bocê es dono de su nariz y su destino (soneto 2); se dexan bocê toma conta / por eso bocê molesta esta gente toda (soneto 04); você es fuente de dolor y de alegría (soneto 7)" e ora está subentendido como no soneto 17 (encontre). Também é interlocutora a *ciudad morena*, Campo Grande – Capital do Mato Grosso do Sul, a qual é adjetivada em uma sequência de enumerações na primeira linha de cada estrofe, a exemplo do soneto 1: "burguesa patusca light ciudad morena / esnobe perua arrogante ciudad morena / postiza sonrisa barbie bo-ro-co-chô ciudad morena e falsa virgem loca ciudad morena".

## **2 O *salvaje* entre passado e presente**

Lendo Diegues, é possível traçar uma certa história da poesia, na qual a língua como dispositivo é colocada em jogo, movimento este que pode ser identificado em outros poetas do passado e do presente do autor triplefronteiriço<sup>12</sup>. Além disso, a questão do dizer foi e é uma questão importante para a poesia, de modo que em Diegues, por exemplo, observamos o dizer como *salvaje* colocando línguas na *frontera*, modo semelhante em Dante Alighieri que, segundo Sterzi (2008), em um período em que tudo era escrito em latim, passa a escrever na língua vernacular, que mais tarde se tornará o italiano como o conhecemos hoje, ou seja, o dizer em Dante coloca o latim e o vernacular na *frontera*. Esse dizer que transcende uma época, uma cultura, é a linguagem do poeta que inaugura a lírica moderna. De acordo com Sterzi (2008, p. 37), "o dialeto florentino – o idioma das ruas, mas também de alguns documentos da vida civil – não era estudado na escola, mas ninguém desconhecia sua relevância, especialmente devido ao então recente surgimento de uma poesia vernacular". Assim, para esse autor, Dante contribuiu na formação de uma cultura vernacular em oposição ao poder hegemônico do latim, transitando na *frontera* entre o latim e o vernacular ou o clássico e o transgressor, respectivamente.

Além disso, nas palavras de Sterzi (2008), o período de produção da *Comédia* que mais tarde se tornaria a *Divina Comédia* é marcado por um impasse cultural. Dessa forma,

---

12 Modo como Diegues se intitula "poeta triplicefronteiriço ou da tríplice fronteira".

não é nítido o limite entre o dialeto toscano e o latim medieval. O que, nas reflexões do autor, está também no poeta Dante Alighieri que é "[...] em alguns aspectos medularmente medieval, em outros anunciador dos novos tempos que seriam conhecidos pelo rótulo impreciso de 'Renascimento'". (2008, p. 16). Dentre outras obras, ademais, Dante escreveu *Vida Nova* considerada, de acordo com Sterzi (p. 2008, p. 72), o primeiro livro da literatura italiana, "[...] é o primeiro livro concebido e executado como livro em toda a então emergente produção literária nos vernáculos europeus. E não só em italiano, o que faz da *Vida Nova* também o primeiro livro de toda a literatura moderna".

Nessa mesma perspectiva, o poeta Sousândrade<sup>13</sup> inaugurou um dizer quando escrevia em meio ao português palavras em inglês, neologismos e palavras indígenas, compondo a "la Diegues" uma *frontera* entre línguas a partir de um dizer *salvaje*:

### Elogio do Alexandrino

Asclepiádeo verso: à evolução do poema  
Das sextas, cadenciar d'altas antiguidades,  
já porque bipartido em fúlgidas metades  
Reata em conjunção opostos de um dilema,  
E já por ser de gala a forma do matiz  
Heleno na escultura e lácio na linguagem  
Reacesda, de Alexandre, em fogos de Paris:  
Paris o tom da moda, o bom gosto, a roupagem;  
Que desperta aos tocsins, galo às estrelas d'alva,  
Que faz revoluções de Filadélfia às salvas  
E o verso-luz, *fardeur* das formas, de grandeza,  
o verso-formosura, adornos, lauta mesa  
*Ond' tokay, champanh'*, flor, copos cristal-diamantes  
Sobrelevam *roast-beef* e os queijos e o *pudding*.  
Porém, *mens divinior*, poesia é o férreo *guante*:  
Ao das delícias tempo, o fácil verso ovante,  
o verso cor de rosa, o de oiro, o de carmim,  
Dos raios que o astro veste em dia azul-celeste;  
E para os que têm fome e sede de justiça,  
O verso condor, chama, alárum, de carniça,  
D'harpas d'Ésquilus, de Hugo, a dor, a tempestade:  
Que, embora contra um deus "Figaro" impiedade  
Vesgo olhinho a piscar diga *tambour-major*,  
Restruge alto acordando os cândidos espíritos  
Às glórias do oceano e percutindo os gritos  
Réus. Ao belo trovoar do magno Trovador  
Ouve-se afinação no mundo brasileiro,  
Acorde tão formoso, hodierno, hospitaleiro,  
Flamívomo social, encantador. Fulgura  
Luz de dia primeiro, a nota formosura,

---

13 Um dos seus principais poemas é *O Guesa*, escrito entre 1858 e 1888, composto por treze cantos, os quais tratam de um adolescente, o Guesa, que seria sacrificado aos deuses. Porém, o índio Guesa foge e vai morar em *Wall Street*, uma das ruas mais famosas de Nova Iorque. Os sacerdotes perseguidores transformam-se nos capitalistas.

Que ao jeová-grande-abrir faz novo Éden luzir.

Fonte: Jornal de Poesia.

Nesse poema, podemos observar alguns usos de Sousândrade, como a constante criação de neologismos por composição em sua poesia: verso-luz (verso 11); verso-formosura (verso 12); cristal-diamantes (verso 13) e jeová-grande-abrir (verso 31). Da mesma forma, podemos identificar, em meio ao português, palavras escritas em outras línguas: *fardeur* (verso 11), ao que tudo indica está escrito em francês, do verbo *farder*: compensar; *Ond' tokay, champanh'* (verso 13) nos remete ao inglês, porém as duas primeiras palavras parecem uma invenção, pois não conseguimos encontrar tradução; *roast-beef* (verso 14), escritas em inglês, porém o que é comum é o não uso do hífen e aqui o hífen é para o jogo de criação de neologismos do poeta; *pudding* (verso 14), escrita em inglês; *mens divinior* (verso 15), ambas escritas em inglês, porém encontramos certa dificuldade na tradução, talvez possamos compreendê-la como uma divindade masculina; e, por fim, *tambour-major* (verso 23), palavra composta escrita em inglês. Além disso, no verso 15, encontramos *guante*, palavra escrita em espanhol. Diante da apresentação desse poema, destacamos que Sousândrade também usa um certo dizer, o qual nominamos aqui como *salvaje*, que coloca o poema numa *frontera* entre línguas.

Como Sousândrade, o poeta Juó Bananére<sup>14</sup> também coloca em jogo a linguagem quando utiliza um certo modo de dizer na sua poesia, o dialeto macarrônico. No livro *La Divina Increnca* há uma coletânea de escritos em macarrônico. A seguir, apresentamos um dos poemas desse autor, o qual tem como inspiração o poema *O Corvo*, de Edgar Allan Poe. Bananére traduz esse poema, porém não na forma literal do verbo traduzir, pois faz uma releitura, compondo uma *frontera* entre línguas, usando como recurso o tom engraçado, modificando totalmente o poema original com tom lúgubre: *O gorvo – P'ru Raule*:

A NOTTE stava sombria,  
I tenia a ventania,  
Chi assuprava nu terrêro  
Come o folli du ferrêro.

---

14 Segundo Carreto (2011, p. 10), Juó Bananére (ou João Banana) era o pseudônimo do jornalista Alexandre Marcondes Machado, o qual sucedeu Oswald de Andrade na coluna "Cartas d'Abaix'o Piques", nome em homenagem ao reduto dos italianos em São Paulo, da revista *O Pirralho*, fundada, em 1911, por Oswald de Andrade, a qual tinha uma linguagem informal e rápida, também "[...] pautada pelo humor e pela sátira, esta revista é a síntese da vida urbana e moderna na São Paulo do início do século XX". Para Carreto (2011, p. 89), Bananére foi o grande cronista da cidade em movimento, "Mais do que apresentar um estilo paródico único, ou seja, o macarrônico (misturando dois idiomas, o português e o italiano), Juó propositalmente andou na contramão da cultura tradicional".

Io estava c'un brutto medó  
Lá dentro du migno saló,  
Quano a gianella si abri  
I non s' imagine o ch'io vi!

Un brutto gorvo chi entrô,  
I mesimo na gabeza mi assentô!  
I disposa di pensá un pochigno,  
Mi dissi di vagarigno:

Come vá sô giurnaliste?  
Vucê aparece chi stá triste?  
Nos signore, sô dottore...  
Io stô c'un medo do signore

Non tegna medo, Bananére,  
Che io non sô disordiére!  
Poise intó desça di lá  
I vamos acunversá.

Ma assí che illo descê  
I p'ra gara delli io ogliê  
O Raule ariconeci,  
I disse p'ra elli assí:

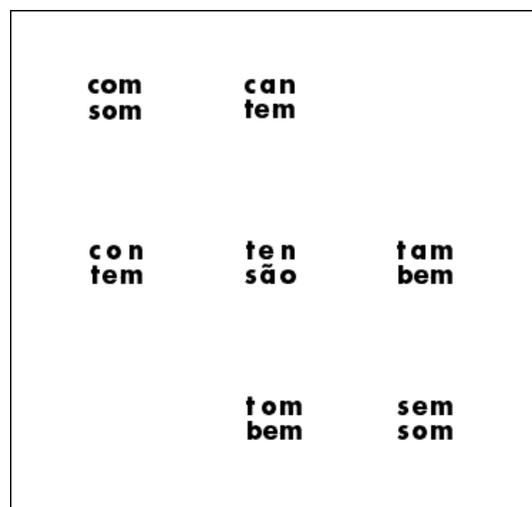
Boa noute Raule, come vá!  
Intó vuce come stá  
Vendosi adiscobrido o rapaise,  
Abatê as aza, avuô, i disse: nunga maise!  
(Fonte: <http://bananere.art.br/p12>)

Esse poema ilustra o uso do dialeto macarrônico, o qual, segundo Fonseca (2001, p. 155), permite uma releitura em forma de paródia da alta literatura, de forma que Bananére atua desnaturalizando as hierarquias, pois língua é poder. Assim, "Ao cruzar códigos, promove a transmutação do leitor, e, na ruptura de aspectos semânticos e sintáticos do idioma, ensina um caminho político/estético novo". Temos aí um dizer *salvaje* que coloca na *frontera* o italiano e o português.

Em direção análoga, encontramos, também, o movimento feito pelos poetas da *Poesia Concreta* ou *Concretismo*. No *Plano Piloto para a Poesia Croncreta*, esta poesia aparece como "[...] produto de uma evolução crítica de formas. Dando por encerrado o ciclo histórico do verso [...]". Ainda, como uma poesia que "[...] visa o mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação [...]". (1958, p. 1). O estranhamento ao ler a produção dos poetas concretos abarca vários aspectos, tais como: no campo semântico – apelo a uma comunicação não verbal com uso de ideogramas, trocadilhos, polissemia; no campo sintático – ruptura com a sintaxe da proposição, justaposição; no

campo léxico – estrangeirismos, neologismos; no campo morfológico – separação de prefixos, radicais; no campo fonético – jogos sonoros; no campo topográfico – sintaxe gráfica, ausência de pontuação, entre outros. (BOSI, 2013). E, fundamentalmente, para a nossa pesquisa, este modo de dizer *salvaje* que coloca o leitor na *frontera* entre o sentido e o não-sentido.

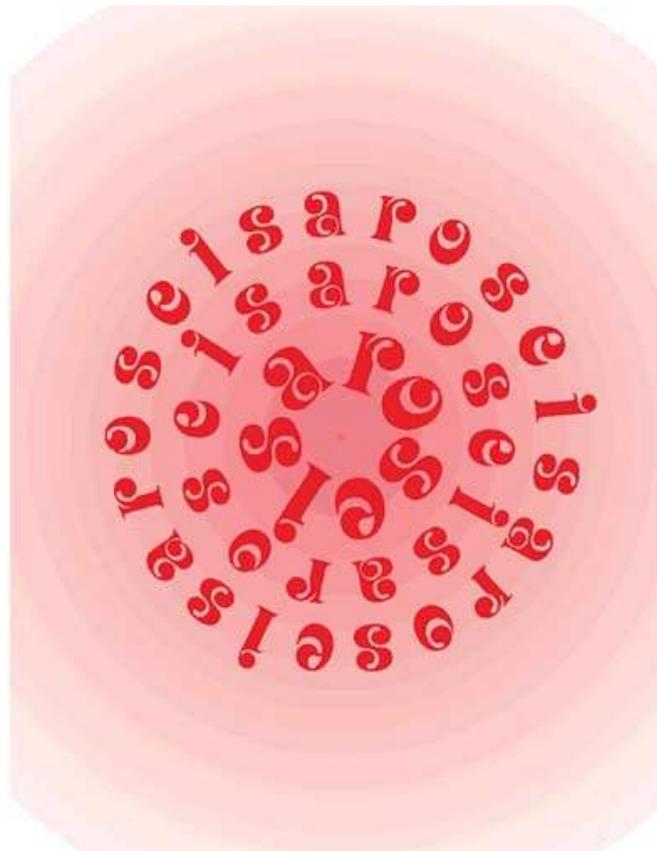
De acordo com Sterzi (2004, p. 109), os concretistas definiam o poema concreto como "um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas". Assim, o poema produzido pelos concretos coloca o sujeito na *frontera* entre o sentido e o não-sentido, o qual se produz nas formas visuais, ou seja, na sua performance e na relação entre leitor e texto, sendo que o sentido será diferente para cada leitura, conforme podemos observar na sequência:



Fonte: Augusto de Campos. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/tensao.html>>.

um  
 m o v i  
 m e n t o  
 c o m p o n d o  
 a l é m                      d a  
 n u v e m  
 u m  
 c a m p o  
           d e  
 c o m b a t e  
           m i r a  
 g e m            i r a        d e  
           u m  
           h o r i z o n t e  
 p u r o  
   n u m  
       m o  
       m e n t o  
 v i v o

Fonte: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2014, p. 91.



Fonte: Augusto de Campos. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/tensao.html>>.

Esses são exemplos de poemas concretos, nos quais o leitor estará sempre na *frontera*

do sentido / não-sentido, pois será responsável pela sua construção. Por exemplo, no primeiro poema, intitulado *tensão* (1956), do poeta Augusto de Campos, há várias possibilidades de ordem de leitura tanto na vertical quanto na horizontal, bem como em diagonal, ou seja, as diversas maneiras de ler dependerá de cada leitor. Além disso, há um forte investimento na sonoridade de cada sílaba, inclusive o próprio texto brinca com a ideia de com som / sem som. No segundo exemplo, poema de Décio Pignatari, chama atenção a disposição também das sílabas e a tentativa de apreensão do sentido do texto, visto que o leitor pode lê-lo de cima para baixo ou ao contrário, pode pular versos. Assim como a ideia do próprio tema do poema – o movimento –, a leitura também está movendo-se. Enquanto que o terceiro poema, também de Augusto de Campos, intitulado *rosa para gertrude* (1988), precisa de um movimento corporal do leitor, já que é necessário virar-se ou virar o poema para lê-lo. Ademais, como o poema está disposto em forma de círculo e não sabemos previamente em que palavra começa e termina a frase, o leitor ficará com a experiência de criar o sentido, além disso buscando compreender em que língua o poema está escrito.

É interessante também trazer à luz o trabalho da autora Marília Garcia, poeta do presente de Diegues. Nela, o dizer *salvaje* coloca na *frontera* a relação texto-contexto, no seu poema-prosa, no qual o leitor faz uma experiência de imersão a uma poesia quase narrativa. Garcia não utiliza fórmula fixa, rimas ou musicalidade. Ela conta em versos como quem narra uma história de almoço ou aeroporto:

poderia começar de muitas formas  
e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção  
que vai se definindo  
durante o trajeto  
poderia começar situando o tempo e o espaço  
*contexto*                    hoje é quarta-feira dia 27 de novembro  
e estamos no 3º andar do centro universitário maria antonia  
também faria uma pergunta  
nesse caso                    *com quem estou falando aqui hoje?*  
poderia começar contando que me mudei para são paulo  
há exatos 3 meses  
e que esse convite do mauricio  
fôï como um gesto de  
*delicadeza e acolhida*  
pensando bem                    poderia resumir  
minha curta experiência nesta cidade  
com a palavra                    *delicadeza*  
poderia começar de muitas formas  
mas escolhi começar com uma pergunta  
que me fez a hiliary kaplan  
a hiliary kaplan é uma tradutora e escritora americana  
a hiliary kaplan estava traduzindo um poema meu



*beginning again*  
contar como comecei a escrever  
este poema  
[...] (2014, p. 43)

Em Dante, Sousândrade e Bananére, poetas do passado de leitura de Diegues, observamos o quanto o uso de um certo dizer, aquele que aqui intitulamos como *salvaje*, coloca em jogo a linguagem, promovendo uma *frontera* entre línguas. Da mesma forma, os poetas concretos a partir de um dizer *salvaje* colocam na *frontera* o sentido e o não-sentido e, por fim, no presente de leitura de Diegues, Garcia coloca na *frontera* texto-contexto ou poesia-prosa, reafirmando o *salvaje*. Poderíamos destacar outros poetas, evidenciando a categoria dizer, uma vez que ela se apresenta como uma grande questão da poesia.

### **3 Um dizer *salvaje*: a poesia?**

Como compreender a poesia a partir desse dizer presente nos poemas de Diegues e nos outros autores? Para Agamben (2007, p. 48) a questão da poesia<sup>15</sup> está ligada diretamente à questão do dizer, tanto é assim que o autor analisa o poema como "[...] aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso". A inoperatividade da língua aqui significando um fazer, ou seja, segundo o autor, é a poesia contemplando a língua e a trazendo de volta ao seu poder de dizer. Portanto, estamos diante de um certo dizer, o qual transforma a língua que comunica no telejornal sobre a previsão do tempo, que informa o horário de abertura do museu, transforma de tal forma que tudo isso pode ser dito, por exemplo, a "la Garcia" e sua poesia texto-contexto ou poesia-prosa, porém de outra maneira, o que na nossa leitura nada mais é que o dizer *salvaje* que revela toda a potência da língua enquanto manifestação do sujeito, aquele, segundo Agamben (2009), que nasce na *frontera*

15 Importante salientar que a partir do dizer *salvaje* podemos pensar não só a questão da poesia, mas também que a própria questão da literatura dialoga com o dizer. Para tanto, tomamos como referencial Guattari e Deleuze (1975, p. 25), quando eles tratam da literatura menor em Kafka, a qual "[...] não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior", ou, ainda, "[...] as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)" (GUATTARI; DELEUZE, 1975, p. 28). Em Kafka, há a "[...] impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida passa necessariamente pela literatura [...]"'. Nesse sentido, Kafka escreve numa língua maior, ou seja, no alemão emerge a sua inventada literatura menor, a qual apresenta características próprias, tais como: a desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo de enunciação. Isso porque o alemão de Praga, segundo os autores, "é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores". (GUATTARI; DELEUZE, 1975, p. 26). Portanto, observamos aqui uma forte ligação entre literatura e dizer.

(do encontro) entre os seres vivos e os dispositivos.

Diante dessas reflexões, verificamos que o dizer *salvaje* é um dos novos possíveis usos da língua, só aberta a essa possibilidade porque, segundo Agamben (2009), foi tornada, inoperativa, de modo que a inoperância em Diegues é o *salvaje*. Nesse sentido, destacamos aqui a produção de uma imagem, ou seja, o poema ou a poesia, segundo os estudos de Agamben, como inoperância ou inoperatividade da língua.

Esse é um modo de pensar a poesia que vemos em outros autores a partir do acionamento de uma imagem. Derrida (1992, p. 113), por exemplo, tentará responder o que é a poesia em seu texto "Che cos'è la poesia"?, afirmando que a poesia é como o ouriço – um "animal que se lança na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola junto de si". Desse modo, a análise desse autor nos permite compreender que na figura do ouriço há um duplo risco, pois ora ele se expõe à morte e ora se protege, em razão de sua natureza, enrolando-se em bola e machucando com seus espinhos ao ser tocado. Mesmo assim "Gostaríamos de pegá-lo nas mãos, aprendê-lo e compreendê-lo, guardá-lo para nós, junto de nós". (DERRIDA, 1992, p. 114). Assim, nessa perspectiva, é preciso estar aberto à selvageria e à "burrice" do movimento do ouriço, pois na iminência do perigo ele se cega, eriça seus espinhos enrolado em bola, tornando-se perigoso e vulnerável, calculista, mas também inadaptado, pois expõe-se ao acidente na estrada, de forma que "Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também", experiência essa de leitura do poema, o leitor na iminência do ferir. (DERRIDA, 1992, p. 115). Nesse sentido, Derrida toma a poesia como ouriço, imagem daquele que fere, mas pode ser, acidentalmente – às cegas, ferido.

Na mesma direção, Nancy (2013, p. 420) apresenta a poesia como um fazer, um fazer tudo falar. Ele pergunta-se por que a poesia é a excelência do que é feito e responde afirmando que "nada pode ser mais acabado que o acesso ao sentido", de forma que "'Poesia' quer dizer: o primeiro fazer, ou, então, o fazer na medida em que é sempre primeiro, original a cada vez". Sendo o fazer o dispor no ser, assim "O poema é a coisa feita do próprio fazer". É nesse jogo que o poema ou o verso tem o seu sentido abolido como intenção, não se voltando para sua própria vontade, mas sim para o seu parafraseado. Em suma, a poesia como "fazer" permite o acesso ao sentido.

O que verificamos nesses autores é a produção de uma imagem, ou seja, a poesia como inoperância ou inoperatividade, a poesia como ouriço e a poesia como fazer, fazer tudo falar.

Assim, considerando que a "'Poesia' não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de 'poesia' é um sentido sempre por fazer" (NANCY, 2013, p. 416), o que nos permite dialogar com esses autores e, à luz dos sonetos de Diegues, propor uma imagem para a poesia, ou seja, a poesia como um dizer *salvaje* que carrega em si um poder de dizer, não de qualquer jeito, mas aquele que coloca a língua como a conhecemos todos os dias em jogo, fazendo com que o leitor viva na leitura uma experiência na *frontera*.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: \_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó-SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio et al. *Política. Politics*. Porto: Fundação Serralves, 2007.

AUGUSTO DE CAMPOS. Disponível em:  
<<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/tensao.html>> Acesso em: 10 out. 2016.

ÁVILA, Myriam. *Douglas Diegues*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. 108 p. (Ciranda da Poesia).

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CARRETO, Renata de Oliveira. *O Pirralho: barulho e irreverência na Belle Époque paulistana*. 2011. 153f. Dissertação (Mestrado Interunidades em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? In: \_\_\_\_\_. *Points de Suspension*. Paris: Galilée, 1992. p. 303-308.

DIEGUES, Douglas. *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos Salvajes*. Curitiba-PR: Travessa dos Editores, 2002.

\_\_\_\_\_. *Entrevista ao Programa Roda Viva*. TV Educativa Regional – Mato Grosso. Publicada em: 6 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wASdxoIK7JY>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

ENCICLOPÉDIA DAS LÍNGUAS NO BRASIL. Línguas de Imigração Americana. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/elb/americanas/portunhol.html>>. Acesso em: 3 nov. 2016.

FONSECA, Cristina. *Juo Bananére. O abuso em blague*. São Paulo: 34, 2001.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1999.

GUATTARI, F.; DELEUZE, G. *Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

JORNAL DE POESIA. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/soua.html#elogio>>. Acesso em: 8 out. 2016.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, jul./dez. 2013.

O GORVO. P'ru Raule. Disponível em: <<http://bananere.art.br/p12>>. Acesso em: 4 out. 2016.

PLANO PILOTO PARA A POESIA CONCRETA. 1958. Disponível em: <[http://www.poesiaconcreta.com/scritos/plano\\_piloto1.html](http://www.poesiaconcreta.com/scritos/plano_piloto1.html)>. Acesso em: 15 set. 2016.

SHAKESPEARE, William. *154 Sonetos*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2014. E-Book. ISBN 978-85-7823-026-5. Disponível em: <<https://ler.amazon.com.br/?asin=B00RI8CP5A>>. Acesso em: 10 set. 2016.

STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Globo, 2008.

\_\_\_\_\_. Todos os sons, sem som. In: SÜSSEKIND, F.; GUIMARÃES, J. C. (Org). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

**RESUMEN:** Este artículo investiga el decir de los poemas del poeta Douglas Diegues, especialmente tomando como punto de partida el libro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas. Sonetos salvajes* (2002). Para eso, en un primer momento, hacemos una introducción sobre esa obra. En seguida, analizamos el soneto 17, considerando sus diversas cuestiones, como la cuestión de la “frontera” y la cuestión del deslizamiento entre lenguas, la cual podemos comprender como un decir “salvaje” que toma la lengua como dispositivo y la pone en juego. Además, investigamos la historicidad del decir de Diegues para, al final, analizar la propia poesía accionando la imagen del salvaje. La presente investigación, de tipo bibliográfico, tiene como principal referencial teórico los estudios de Agamben (2007 y 2009), Ávila (2012), Sterzi (2004, y 2008) y Sússekina (2003).

**PALABRAS CLAVE:** Decir; Poesía; Douglas Diegues; “Frontera”; Lengua.