

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

Warleson Peres

As tríades do Portunhol Selvagem de Douglas Diegues: entre textos e sujeitos, uma língua
poeticamente calculada

Juiz de Fora

2019

Warleson Peres

As tríades do Portunhol Selvagem de Douglas Diegues: entre textos e sujeitos, uma língua
poeticamente calculada

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Silvina Liliana Carrizo.

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Peres, Warleson.

As tríades do Portunhol Selvagem de Douglas Diegues: entre textos e sujeitos, uma língua poeticamente calculada / Warleson Peres. – 2019.

213 f.

Orientadora: Silvina Liliانا Carrizo
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Douglas Diegues. 2. HíbridaçãO. 3. Portunhol Selvagem. 4. Cálculo do poeta. 5. Inacabamento. I. Carrizo, Silvina Liliانا, orient. II. Título.

Warleson Peres

As tríades do Portunhol Selvagem de Douglas Diegues: entre textos e sujeitos, uma língua poeticamente calculada

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em 03 de setembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA



Prof.^a Dr.^a Silvana Liliana Carrizo (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.^a Dr.^a Carolina Alves Magaldi

Universidade Federal de Juiz de Fora



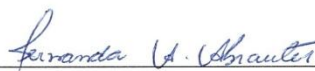
Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Scher Pereira

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora



Prof.^a Dr.^a Fernanda Arruda Abrantes

Colégio Militar de Juiz de Fora

Dedico este trabalho à tríade que embasa
minha vida: Deus, família e amigos.

AGRADECIMENTOS

A Deus e à Maria, em seus títulos de Nossa Senhora, que velam incessantemente por mim.

Aos inúmeros Warleson's que me habitam, que, por muito tempo, pensei que sufocavam o pesquisador, mas, na verdade, contribuía para que ele amadurecesse. De modo especial, agradeço ao menino que um dia eu fui e, ao longo desses últimos quatro anos, pôde se reaproximar do homem. Este trabalho representa um aceno de paz.

Aos meus pais, Rute e Antônio, pelos exemplos e valores ensinados.

À minha esposa Ana Flávia e aos meus filhos, João Victor e Ana Luísa, pela compreensão e amor incondicionais. Obrigado por me amarem tanto assim!

Aos meus irmãos, Wederli e Wesley, pelas oportunidades de me fazer crescer.

Aos professores Ana Beatriz Gonçalves e Marcos Tanure, anjos amigos que Deus enviou para me incentivar a trilhar esse caminho do doutorado, quando nem eu mesmo acreditava nessa possibilidade.

Aos professores Carolina Magaldi e Luiz Fernando Medeiros, pela generosidade e pelas valiosas contribuições, quando da qualificação.

Ao Grupo de Estudos e Pesquisas em Linguagens de Mescla, pelas leituras partilhadas e discussões construtivas.

À minha instituição de formação, UFJF, que me acolhe como aluno desde 1992 e como servidor desde 2008, e me propiciou o afastamento para cursar o doutorado, bem como me contemplou com a bolsa Proquali, essencial na ajuda para manter os estudos.

Aos amigos conquistados ao longo desse percurso.

Aos colaboradores do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, pelo sempre pronto atendimento.

Aos professores Carolina Alves Magaldi, Edmon Neto de Oliveira, Fernanda Arruda Abrantes, Gilvan Procópio Ribeiro, Lívia Maria de Freitas Reis Teixeira, Luiz Fernando Medeiros, Maria Andréia de Paula Silva e Maria Luiza Scher, pelo pronto aceite em participar da banca de defesa.

À Gisele França, pelo envio dos livros cartoneros e pelo trabalho artístico que desenvolve na estilização das capas dos livros de Diegues.

Ao escritor Douglas Diegues, pelas conversas em Campo Grande e aqui, em Juiz de Fora, e ainda, pela entrevista concedida especificamente para este trabalho.

De modo muito especial, à minha orientadora Silvina Carrizo, por acolher meu projeto e tomar minha mão nessa travessia. Ela que é a professora responsável pelos 99% de Espanhol que aprendi, porque aquele 1% é da Ana Beatriz; tornou-se, de fato, uma amiga.

Poesia Visual: “Rodolfo Walsh multiplicado por índios fantasmas kontra los hijos de puta de siempre”



Fonte: Douglas Diegues, 2017*.

* Esta poesia visual retrata Rodolfo Walsh – jornalista, escritor e tradutor argentino –, desaparecido em 1977, durante o período de ditadura na Argentina, entre 1976 e 1983. A imagem o traz entre inúmeros outros desaparecidos que se tornaram fantasmas. “Seu corpo nunca foi encontrado e é um dos 30 mil jovens que desapareceram nas mãos das matilhas genocidas a serviço da ditadura argentina daquela época sombria” (CUNHA, 2017, recurso *online*). Disponível em: <https://www.sul21.com.br/colunas/franklin-cunha/2017/08/os-40-anos-da-morte-de-rodolfo-walsh/>. Acesso em: 27 ago. 2017.

De facto, se o “inacabamento” é o outro nome de Babel, como poderia este livro acabar melhor do que permanecendo inacabado?

(Thierry Marchaise)

RESUMO

A presente tese tem por objetivo analisar a produção literária do escritor brasiguaiou Douglas Diegues que constrói sua obra a partir de sua língua inventada – o Portunhol Selvagem, conformando duas línguas de base: o português e o espanhol, agregando o guarani, entre outras línguas. As relações intersubjetivas promovem esse processo de hibridação (CANCLINI, 2013) no contexto da Tríplice Fronteira e geram identificações com os habitantes e as pessoas que transitam por esse entre-lugar (SANTIAGO, 2000) que se configura como um espaço conflituoso e cheio de tensões, sempre em devir. A partir da sua obra literária e não-literária, passando pelas entrevistas e suas postagens nas redes sociais, especialmente, no *Facebook*, são construídas tríades de análise para interpretação e compreensão desse duplo trabalho: de escritor e de criador de uma língua literária, aqui estudado enquanto o cálculo do poeta (NANCY, 2016). Ao nos apropriarmos do conceito de inacabamento (ZUMTHOR, 1998), a tese configura-se como uma colcha de retalhos, em que inúmeros recortes vão compondo um trabalho que se pretende aberto a receber outras vozes, a fim de confirmar as hipóteses levantadas. Desse modo, retomamos o mito de Babel, efetuando uma leitura positiva de uma narrativa carregada historicamente de aspectos negativos. O trajeto delineado revela imagens (DURAND, 2011; DIDI-HUBERMAN, 2013) e imaginários coletivos presentes na fronteira, que ressignificam a obra dieguiana. A *performance* (ZUMTHOR, 2007) do autor contribui para que a leitura e a recepção (ZUMTHOR, 2007) de seu trabalho possam ser constituídas também no conceito de inacabamento. Por fim, destaca-se que a presente tese é uma imersão pelo universo singular de Diegues e traz textos vários, por ele produzidos ou transdelirados, que vão construindo a obra de um escritor contemporâneo atravessado por contradições de um mundo globalizado e contribuindo para a transformação do cenário literário latino-americano.

Palavras-chave: Douglas Diegues. Hibridação. Portunhol Selvagem. Cálculo do poeta. Inacabamento.

ABSTRACT

The present thesis has as its goal to analyse the literary output of Brazilian writer Douglas Diegues, who constructs his work in an invented language – the Wild Portunhol – which conforms two base languages: Portuguese and Spanish, aggregating Guarani, among other languages. The intersubjective connections promote this process of hybridization (CANCLINI, 2013) in the context of the Triple Frontier and generate identification with the inhabitants and the people who walk by this between-place (SANTIAGO, 2000) which is configured as a conflicted place full of tension, always in a state of devir. From his literary and non-literary work, including interviews and social media posts, especially on Facebook, we construct triads of analysis to interpret and comprehend this double task of writer and creator of a literary language, here studied as the poet calculation (NANCY, 2016). By appropriating the concept of unfinishedness (ZUMTHOR, 1998), the thesis is configured as a patchwork quilt, in which countless pieces compose a work that intends to be welcoming to other voices, so as to confirm the hypothesis that were raised. Therefore, we return to the myth of Babel, conducting a positive reading of a narrative that, historically, has been read negatively. The path traced reveals images (DURAND, 2011, DIDI-HUBERMAN, 2013) and collective imaginations present on the border, which resignify Diegues's work. The author's performance (ZUMTHOR, 2007) contributes to the reading and the reception (ZUMTHOR, 2007) of his work also constituted in the concept of unfinishedness. Finally, we highlight that the present work is an immersion in the singular universe of Diegues and brings several texts, written of transdelirioused by him, which construct the output of a contemporary author crossed by contradictions of a globalized world and contributing to the transformation of a Latin American literary scenery.

Keywords: Douglas Diegues. Hybridization. Wild Portunhol. Poet calculation. Unfinishedness.

RESUMEN

La presente tesis tiene como objetivo analizar la producción literaria del escritor brasiguayo Douglas Diegues que construye su obra a partir de su lenguaje inventado, el Portuñol Salvaje, que conforma dos idiomas básicos: el portugués y el español e incluye el guaraní, entre otros idiomas. Las relaciones intersubjetivas promueven este proceso de hibridación (CANCLINI, 2013) en el contexto de la Triple Frontera y genera identificaciones con los habitantes y las personas que transitan por este entre-lugar (SANTIAGO, 2000) que se configura como un espacio lleno de conflicto y tensión, siempre en el proceso de convertirse en algo. Desde su trabajo literario y no-literario, a través de entrevistas y sus publicaciones en redes sociales, especialmente en *Facebook*, se construyen tríadas de análisis para la interpretación y comprensión de este doble trabajo: de escritor y creador de una lengua literaria, aquí estudiada como el cálculo del poeta (NANCY, 2016). Al apropiarse del concepto de inacabado (ZUMTHOR, 1998), la tesis se configura como una colcha de retazos, en la que numerosos cortes forman un trabajo que está destinado a recibir otras voces para confirmar las hipótesis planteadas. De esta manera, volvemos al mito de Babel haciendo una lectura positiva de una narrativa históricamente cargada de aspectos negativos. La ruta descrita revela imágenes (DURAND, 2011, DIDI-HUBERMAN, 2013) y las imágenes colectivas presentes en la frontera, que re-significan el trabajo de Diegues. La *performance* (ZUMTHOR, 2007) del autor contribuye para que la lectura y la recepción (ZUMTHOR, 2007) de su obra puedan constituirse también en el concepto de inacabado. Finalmente, se enfatiza que el presente trabajo es una inmersión al universo único de Diegues y trae varios textos, producidos o transdelirados, que construyen la obra de un escritor contemporáneo atravesado por las contradicciones de un mundo globalizado y que contribuye a la transformación de la escena literaria latinoamericana.

Palabras-clave: Douglas Diegues. Hibridación. Portuñol Salvaje. Cálculo del poeta. Inacabado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capas de alguns livros cartoneros de Douglas Diegues	30
Figura 2 – Oficina – Livros cartoneros	88
Figura 3 – The Kurupi.....	95
Figura 4 – Algumas imagens de formigas nas publicações de Diegues	103
Figura 5 – Pax, Worke, Love, de Xul Solar	114
Figura 6 – Dedicatória Manoel de Barros	145
Figura 7 – Autorretrato aos noventa	145
Figura 8 – Douglas Diegues e Manoel de Barros	146

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 CAPÍTULO 1 – TRIÁDE 1 – AS FRONTEIRAS, OS POVOS E AS LÍNGUAS	18
2.1 FRONTEIRAS DO OESTE BRASILEIRO: GEOGRAFIA, HISTÓRIA E O PORTUNHOL	19
2.2 AS FRONTEIRAS COMO ENTRE-LUGARES	31
2.3 A TRÍPLICE FRONTEIRA COMO PONTO DE PARTIDA PARA O PORTUNHOL SELVAGEM	37
2.4 O PORTUNHOL SELVAGEM.....	43
3 CAPÍTULO 2 – TRIÁDE 2 – BABEL, TRADUÇÃO E IMAGENS	50
3.1 REVISITANDO BABEL: O ETERNO RETORNO	51
3.2 OBRAS TRADUZIDAS AO PORTUNHOL SELVAGEM.....	62
3.3 AS IMAGENS DO PORTUNHOL SELVAGEM.....	88
3.4 AS SINGULARIDADES DO PORTUNHOL SELVAGEM	107
4 CAPÍTULO 3 – TRIÁDE 3 – PERFORMANCE, RECEPÇÃO E LEITURA – O INACABAMENTO	123
4.1 FRONTEIRAS DA INTERTEXTUALIDADE	124
4.2 <i>PERFORMANCE</i> , RECEPÇÃO E LEITURA	147
4.3 O MITO RETORNA: UMA BABEL FELIZ?	169
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	189
APÊNDICE A – ENTREVISTA	205
ANEXO 1 – GLOSSÁRIO	209

1 INTRODUÇÃO

A presente tese surgiu a partir das reflexões apresentadas durante as aulas da disciplina “Narrativas da Modernidade¹”, em que pude enveredar por leituras relacionadas à língua e linguagens artísticas surgidas pela experiência da (i)migração, que afetam as experiências do sujeito, contribuindo para a reconstrução de sua história² e de suas formas de enunciação. Nessa travessia, elegemos o poeta Douglas Diegues e o seu *Portunhol Selvagem* – hibridação entre o Português e Espanhol, conformando, ainda, expressões do Guarani – para desenvolver o projeto de pesquisa, que perpassou pelos seus textos literários e não-literários.

Desse modo, o *corpus* estudado é composto por suas publicações em seu *blog*, utilizado até 2012, passando, posteriormente, para o *Facebook*. Esta última rede social tem sido o espaço de novas publicações, experimentações e interações que representam grande parte do material analisado. Cabe ressaltar que poder “curtir”, comentar e interagir, diariamente, contribuiu para o fortalecimento dos estudos realizados. Para além das publicações na *internet*, trabalhamos com o seu primeiro livro publicado por uma editora tradicional: **Dá gosto andar desnudo por estas selvas** e depois, o acompanhamos em um outro caminho: as inúmeras publicações através das editoras cartoneras³. Por fim, registramos que nos aventuramos pelas antologias, seu trabalho de tradução, suas entrevistas, seus artigos e também, textos críticos sobre o seu trabalho.

Conscientes do potencial artístico e do trabalho revolucionário com as línguas, realizado por Diegues, iniciamos a pesquisa pela hibridação, no contexto da América,

¹ Disciplina oferecida no segundo semestre de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pelas professoras Silvínia Lílíana Carrizo e Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves, na qual pudemos estudar e discutir os autores, obras e personagens que são atravessados pela experiência da (i)migração e como essa experiência se relaciona com a língua e as linguagens artísticas.

² Le Goff (1990) aponta que, nas línguas românicas (e noutras), “história” exprime dois, senão três, conceitos diferentes. Significa: 1) esta “procura das ações realizadas pelos homens” (Heródoto) que se esforça por se constituir em ciência, a ciência histórica; 2) o objeto de procura é o que os homens realizaram. Mas a história pode ter ainda um terceiro sentido, o de narração. Uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na “realidade histórica” ou puramente imaginária – pode ser uma narração histórica ou uma fábula (LE GOFF, 1990, p. 17). Desse modo, o terceiro sentido é apropriado neste trabalho, pois a língua poética de Douglas Diegues, para além de sua criatividade inventiva, se vale das suas interações sociais no espaço da fronteira. A narrativa de sua vida serve de base para as expressões e experimentações do *Portunhol Selvagem*, utilizadas por Diegues, sendo possível encontrar fatos da “realidade histórica” do sujeito que se juntam a outras realidades, construindo essa hibridação cultural.

³ O cartonerismo trata-se de um movimento editorial, poético, filosófico, político, cultural, contemporâneo, de vanguarda, multicultural, híbrido, com características pós-modernas, organizado a partir da América do Sul, a —Sudakal, tendo como ponto de origem a região da —triplefronteral, Argentina, Paraguai e Brasil. As editoras cartoneras caracterizam-se pelas produções de livros a partir dos papelões, comprados de catadores, e de textos literários cedidos por escritores, sejam eles renomados ou da vanguarda literária, estes, muitas vezes, desconhecidos e distantes dos interesses das editoras globalizadas, além da reedição de textos literários que nem sempre cruzavam suas fronteiras de origem (RODRIGUES, 2011, p. 19-20).

buscando compreender o trabalho do escritor à luz dos estudos de Néstor Garcia Canclini, em **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade** (1998). Canclini nos aponta que, na América Latina, existe uma história de construção de culturas híbridas, trazendo uma pluralidade de relações que colocam sob suspeita os vínculos dicotômicos: tradicional e moderno / culto e popular. O (i)migrante vive um estranhamento provocado por tensões, trocas e travessias de línguas e culturas, de trânsitos entre o ser e o tornar-se, e as fronteiras, onde a interação acontece, são entre-lugares marcados pela articulação de diferenças culturais (PORTO; TORRES, 2005, p. 228). Esse entre-lugar é um espaço para experiências múltiplas, em que a “cultura (i)migrada, pela impossibilidade de se manter inalterada no espaço do Outro, pode fecundá-la através de trocas criativas próprias da transcultura” (PORTO; TORRES, 2005, p. 229).

Nesse contexto inicial, aliado à minha formação na área de Português e Espanhol, cresceu a motivação de investigar a língua híbrida gerada a partir da interação entre elas: o portunhol. Ele se faz presente na vida dos habitantes da Tríplice Fronteira, é singular, sem regras ou gramáticas, todavia, permite há séculos a comunicação. Como Diegues afirma: “cada um tem o seu portunhol” e é com essa convicção que ele chama o seu de Portunhol Selvagem.

Sua língua poética revela traços do coeficiente de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2003), uma vez que não busca legitimá-la como patrimônio de um território, mas apresentar a língua de um espaço, um entre-lugar que abriga pessoas atravessadas por mais de uma cultura, mas se veem política e socialmente vinculadas às suas pátrias com as quais ganham identidade e nacionalidade. Entretanto, o Portunhol Selvagem gera identificações com as características próprias da região fronteira que carrega traços de todos aqueles que ali residem, trabalham ou transitam e precisam interagir com outros, vistos como estrangeiros, mas irmãos solidários nessa zona marginal, muitas vezes vista como terra de ninguém.

Desse modo, faz-se relevante para os Estudos Literários, conhecer essas novas narrativas da modernidade, as referências que evocam e as imagens que (re)constroem. Esse hibridismo carrega relações intersubjetivas e, também, intertextualidades com tradições culturais que formam parte dessas duas línguas oficiais, antigamente imperiais, e cria novas poéticas, que se configuram como nosso objeto de estudo.

Diegues é um poeta culto e, ao analisar sua obra, podemos perceber que ela reflete contradições presentes nele próprio, haja vista que seu texto traz a marca da subjetividade, na vivência em família e na interação com os habitantes da fronteira. Desse modo, optamos por

fazer um percurso de análise dos primeiros textos publicados no *blog*, em 2001, passando pelos livros publicados, ao longo dos anos, pelas publicações no *Facebook*, até 2018. O objetivo é estudar e compreender o processo de formação de um escritor em busca de caminhos possíveis para tornar seu trabalho conhecido e reconhecido.

Nos caminhos de pesquisa traçados revisitamos o mito de Babel a fim de compreender historicamente os processos de formação das línguas. Almejamos promover esse retorno, buscando identificar quando as línguas perderam sua aura de sacralidade para se tornar um instrumento de interação e construção humana, até chegar ao objeto dessa pesquisa: o Portunhol Selvagem. Pretendemos pesquisar a produção literária de Diegues, a partir da análise e discussão de tríades: a Tríplice Fronteira; a interação entre as três línguas bases nela presentes; e as relações advindas desses contatos que revelam novas vozes, línguas e culturas.

Haesbaert (2007), consonante com as considerações de Deleuze e Guattari (2003), nos aponta que a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga”, e a reterritorialização é o movimento de construção do território (HAESBAERT, 2007, p. 127), agenciando novos corpos e coletivos de enunciação. Essas múltiplas experiências são compartilhadas através das relações sociais contemporâneas.

Destacam-se ainda, a definição e discussão das culturas híbridas, apresentadas por Canclini, fazendo um contraponto entre cultura e construção de colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar, trabalhados por Walter Mignolo, em **Histórias Locais/ Projetos Globais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar (2003).

Para Canclini (1998, p. 309), “as buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização”, e o que reconhecemos como “tradição” são ritos para servir à legitimação daqueles que a construíram. Nesse contexto, Mignolo aponta:

O que o pensamento liminar, a partir da diferença colonial, tem a contribuir é confrontar o “problema” enraizado na diferença colonial (o problema local) com o “método”. Partir do problema, não do método, presumir a diferença colonial como genealogia conceitual e não a genealogia das ciências sociais (ou culturas de conhecimento acadêmico em geral) liberta o conhecimento das normas disciplinares (MIGNOLO, 2003, p. 412).

O contraponto dessas ideias, o hibridismo das línguas, rompe com “a ideologia do monolinguajamento das línguas nacionais no imaginário dos Estados Modernos, isto é, de falar, escrever, pensar dentro de uma única língua controlada pela gramática” (MIGNOLO,

2003, p. 343), trazendo relevância para o estudo do papel do portunhol no cenário atual e no campo cultural no qual está inserido.

Essa nova cultura poética evoca imagens e constrói um novo imaginário, repleto de intertextualidade. Para esse ponto, faz-se necessário trazer para a arena de discussão o autor Paul Zumthor, com sua obra **A Babel ou o inacabamento** (*Babel ou L'Inachèvement*, 1997), pela forma com que interpreta o conceito de texto cultural, para além da letra.

Na presente tese, além do *corpus* literário, serão utilizadas as entrevistas concedidas por Diegues. Segundo Leonor Arfuch (2010), acerca da construção do espaço biográfico, o valor outorgado à entrevista em relação ao conhecimento da pessoa, tem valor configurativo de identidades, modelização do mundo íntimo que permeia as diversas narrativas, mesmo ficcionais, sem comprometer o imaginário clássico de verdade e autenticidade. Desse modo, abordar uma análise a partir das entrevistas de um artista, que cria sua própria linguagem para fazer sua obra, torna-se importante para compreender a constituição de seu espaço biográfico.

O primeiro capítulo, intitulado “As fronteiras, os povos e as línguas”, apresenta uma discussão sobre o espaço que é uma fronteira, especificamente a Tríplice Fronteira, sempre palco de conflitos e abrigo de tensões por séculos. O conceito de entre-lugar, cunhado por Silviano Santiago (2000), é costurado ao de culturas híbridas de Canclini (1998) e de desterritorialização de Haesbaert (2007). As particularidades da literatura dieguiana são inicialmente analisadas a partir da compreensão de que se trata de um estilo de vida frente às tensões vividas nessas zonas de conflitos e se aproximam da hibridação que também ocorre no *spanglish*. Assim, Mignolo (2003), Bhabha (1998), Grimson (2011), Klein (2003), Porto e Torres (2005), dentre outras vozes, somam-se para balizar as reflexões e contribuir com a ideia de que a fronteira é um ponto de partida para as novas línguas literárias e fazeres poéticos.

O segundo capítulo, “Babel, Tradução e Imagens”, estrutura-se a partir do mito de Babel, relacionando-o à obra dieguiana, a fim de compreendermos as imagens e as singularidades de sua obra, de modo especial, as traduções realizadas pelo poeta. O diálogo é estabelecido com Eco (1996), Rónai (1970), Zumthor (1998) e Derrida (2006) para discutir a questão do modo de Diegues compor o material linguístico como linguagem artística, bem como traduzir outros textos. Durand (2011) e Didi-Huberman (2013) são trazidos também para contribuir para a elucidação do imaginário dieguiano. Optamos por trabalhar com a relação entre literatura e imagem, a partir de um *corpus* literário. A poesia visual e os desenhos e gravuras feitos por Diegues serão objetos de estudo futuro. Nesse capítulo, ainda

associamos esse duplo trabalho de composição de Diegues, linguístico e literário, ao cálculo do poeta (NANCY, 2016), compreendido como a sua atividade de composição engendrada no alcance da obra, resultando em um produto singular.

O terceiro e último capítulo, “*Performance*, recepção e leitura – O inacabamento”, traz os conceitos de intertextualidade (JENNY, 1979), *performance*, recepção e leitura (ZUMTHOR, 2007) aplicados à literatura de Diegues e nos fornecem ferramentas de interpretações. Nessa perspectiva, retornamos à Babel, enquanto narrativa que não se encerra e está sempre aberta a receber novos “tijolos” em sua reconstrução. Casanova (2002), Santos (2008), Perrone-Moisés (1978), Barthes (1977; 1987; 1990; 2004) e Veneroso (2012) configuram-se com as principais vozes neste capítulo e são colocadas a dialogar entre si e com os textos de Diegues.

Considerando que o poeta descreve sua língua literária como aberta a receber interferências de outras culturas, principalmente, as presentes nesse entre-lugar, que é uma fronteira, almeja-se compreender se o autor busca uma língua perfeita ou se, de fato, pretende inserir mais uma língua no contexto das enunciações, permitindo a possibilidade de crescimento a partir das diferenças. Babel, por muito tempo, carregou o estigma da divisão dos povos. Mas, é preciso direcionar o olhar também para seu lado positivo, que é a multiplicidade. Pretende-se ainda investigar se Douglas busca uma língua perfeita ou promover uma Babel feliz, no contexto literário, uma vez que reconhecemos que as fronteiras são regiões permeadas por conflitos.

O esquema de trabalho, então, será promover diálogos entre textos teóricos e os produzidos por Diegues – literários e não-literários – de modo que os fragmentos possam se encaixar e formar um novo texto que seja um ponto de partida para outras possíveis discussões. Essa nova trama possui minhas impressões digitais, pois, vou selecionando, cortando e combinando citações, para costurar muitas vozes que não encerram pensamentos e conclusões absolutas. A proposta é deixá-la inacabada e aberta a receber novos fios de ideias e pensamentos.

Esse estilo de construção se aproxima ao da pesquisadora, cujo livro pude ler durante esta pesquisa e cuja forma de organizá-lo, me ajudou a pensar a forma de escrever este trabalho. Assim diz Veneroso (2012): “Como uma colcha de retalhos, vou juntando, agrupando, recortando e colando materiais que no final formam um todo, que, apesar de construído de partes fragmentadas, forma uma totalidade homogênea” (VENEROSO, 2012, p. 24).

As palavras finais serão dadas em uma tríade: português, espanhol e, também, em portunhol, como um experimento de fazer parte desta tese um laboratório de escrita criativa. Por fim, registra-se que muitos textos de Diegues são reproduzidos neste trabalho, várias vezes sem a tradução, para permitir uma oportunidade de leitura em portunhol. Que seja uma viagem divertida ao mundo dieguiano!

2 CAPÍTULO 1 – TRIÁDE 1 – AS FRONTEIRAS, OS POVOS E AS LÍNGUAS

Este capítulo é estruturado a partir do primeiro eixo de análise proposto: a hibridação. Esse conceito, pesquisado por Néstor Canclini nos anos 1980 e publicado nos 1990, foi um marco para pensar os processos migratórios e intercâmbios sociais e como ele estabeleceu importantes relações para desenvolver sua teoria sobre culturas híbridas. Quando da minha graduação, foi importante ler o livro e construir reflexões com outros conceitos para fugir de ideias puristas que não revelavam os resultados dessa natureza humana: a interação social.

Na primeira edição de **Culturas Híbridas** (1997), percebe-se o trabalho de Canclini em discutir os processos de mescla cultural, compreendida como fruto da modernidade. Buscando analisar “os cruzamentos das heranças indígenas e coloniais com a arte contemporânea e as culturas eletrônicas” (CANCLINI, 2013, p. 20), o autor constrói seu conceito de hibridação, associando-o à modernidade, em contraponto a outros conceitos que revelavam a heterogeneidade cultural, tais como sincretismo, mestiçagem e crioulização.

O importante é que, decorridas quase duas décadas depois de formado, durante minhas pesquisas para o doutorado, deparei-me novamente com Canclini, mas me ative à sua reflexão de revisão conceitual ao escrever a “Introdução à edição de 2001 – As culturas híbridas em Tempos de Globalização”, na qual ele reconhece que faltou, na primeira edição, uma discussão mais epistemológica. O autor destaca os debates e os trabalhos de outros autores sobre sua obra, que o ajudaram a compreender e definir o conceito de hibridação nas Ciências Sociais: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p. XIX). Ressalta-se que estruturas discretas não estão isentas de hibridações anteriores, podendo ser consideradas como fontes puras, bem como “hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições” (CANCLINI, 2001, p. XIX).

Aliado a essa atualização do conceito, deparamo-nos com os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001, que revelaram ainda mais a fragilidade das fronteiras, desconstruindo o ideal de Estado-Nação e trazendo mais complicações para um espaço já tão vigiado e de difíceis relações. Considerando esse cenário, buscamos analisar o lugar e o papel da fronteira na obra de Douglas Diegues e como o seu *Portunhol Selvagem* tem promovido uma possibilidade, mesmo que literária, de permitir a coexistência de culturas. Pretendemos, ainda, discutir o papel da hibridação enquanto mecanismo de fomento ao crescimento a partir das diferenças, retomando, para isso, o mito de Babel, que há séculos representou o ideal de

unidade linguístico-cultural. Considerando, ainda, que o poeta, objeto do presente estudo, transita pela Tríplice Fronteira e dela brota a base do Portunhol Selvagem, portanto, não podemos deixar de abordar essa área de tensão.

2.1 FRONTEIRAS DO OESTE BRASILEIRO: GEOGRAFIA, HISTÓRIA E O PORTUNHOL

A presente seção traz uma bibliografia interdisciplinar para aliar às reflexões sobre a literatura, e três dessas obras a balizam: **Brasiguaios na fronteira** – Caminhos e lutas por liberdade e pela resistência camponesa, de Luiz Carlos Batista; **Seminário de Estudos Fronteiriços**, organização de Edgar Aparecido da Costa e Marco Aurélio Machado de Oliveira; e **Fronteira Oeste**, de Valmir Batista Corrêa. Essas obras ajudam a pintar o pano de fundo deste capítulo, revelando a geografia, a história e as línguas e suas hibridações, da região por onde Douglas Diegues, objeto desta tese, transita e vem se nutrindo desde criança. A partir da leitura dessas obras, foi possível me aproximar mais do universo dieguiano e compreender a heterogeneidade de um Estado entrecortado por uma mescla de línguas, culturas e povos.

O grande volume de migrações da era pós-colonial, a velocidade dos processos de comunicação e deslocamentos, aliados à internacionalização da cultura de massa, promoveram profundas transformações na ordem das filiações identitárias. É visível como a heterogeneização crescente das populações e as identificações nacionais têm desafiado imagens e mitos construídos pelos Estados-nações.

Segundo Geary (2005, p. 27), a história moderna nasceu no século XIX, desenvolvida como um instrumento de nacionalismo europeu, impregnada de um nacionalismo étnico que penetrou fundo na consciência popular. Os Estados-nações de base étnica de hoje em dia foram descritos como “comunidades imaginadas”, repletos de “tradições antiquíssimas”, das identidades nacionais que necessitam ser preservadas, ignorando o processo evolucionar e interferências que esses Estados-nações sofreram em prol de uma história nacional unificada e língua e cultura homogêneas (GEARY, 2005, p. 28-29).

A história europeia, que é muitas vezes contada, ignora as identidades coletivas existentes antes dessa construção de um nacionalismo de raças puras, uma vez que “os intelectuais e as elites sociais naturalmente não se identificavam pela projeção de suas identidades nacionais no passado remoto do período das invasões bárbaras” (GEARY, 2005, p. 31). Aqui, na América Latina, o movimento que se pode perceber é uma projeção em

identidades europeias advindas da colonização, ignorando a miscigenação ocorrida que agregou negros e índios, onde também se valoriza a raça “pura” sem o devido conhecimento desse processo de hibridação.

Buscando chamar nossa atenção para uma autopercepção, Canclini (2013) nos aponta que, na América Latina, existe uma história de construção de culturas híbridas, trazendo uma pluralidade de ressignificações para o que entendemos por identidade nacional. Várias medidas são tomadas pelos governos para preservar esta identidade e garantir uma cultura hegemônica, manter sua tradição, seus produtos, sua língua. Tais cercas da globalização, por muitos séculos reais – “feitas de tela e arame farpado, reforçadas com concreto e guardadas por metralhadoras” (KLEIN, 2003, p. 19), passam a ser também virtuais, onde cada país faz seu registro de patente, de direitos de propriedade. A globalização tem esse lado perverso que potencializa conflitos de interesses e ao tornar as distâncias físicas menores, abala o ideal de Estado-nação e, assim, cercas são erguidas “todas as vezes que os líderes mundiais se encontram para fazer uma reunião” (KLEIN, 2003, p. 126).

Entre tantas cercas virtuais e não-virtuais, as fronteiras configuram-se como janelas, uma vez que abrem perspectivas de enxergar o mundo e as relações na história humana. Após os atentados de 11 de setembro de 2001, nos Estados Unidos, ficou ainda mais difícil abrir essas janelas. Klein (2003) informa que há relatos horripilantes de pessoas “tentando cruzar fronteiras escondidas entre produtos que desfrutavam de muito mais mobilidade do que eles” (KLEIN, 2003, p. 20). Se para o comércio ainda há caminhos de negociação, por conta de interesses econômicos, o trânsito de pessoas vem provocando cada vez mais processos de tensão.

Quando acerca dos atentados de 11 de setembro, Klein aponta que as redes de TV mostravam “americanos chorando, americanos se salvando, americanos alegrando-se, americanos rezando” (KLEIN, 2003, p. 227), refletindo apenas imagens, em vez de fazer uma reflexão informativa sobre o mundo exterior e o lugar complicado e turbulento de seu país. E conclui que as TVs apresentavam “uma sala de espelhos da mídia, quando o que precisamos é de mais janelas para o mundo” (KLEIN, 2003, p.227).

Se hoje em dia os Estados-nações vêm passando por crises, que o dirá suas fronteiras. A liberdade de ir e vir, de falar, de questionar é cada vez mais ameaçada e a democracia precisa ser respeitada em todas as esferas. “A democracia não só ocorre nos parlamentos, em cabines de votação e encontros oficiais. Ela acontece em salas de reuniões, parques públicos e nas ruas. Ela também inclui, às vezes, atos pacíficos de desobediência civil” (KLEIN, 2003, p. 190).

Para muitos, a língua híbrida ameaça o patrimônio linguístico de um Estado, mas é preciso compreender a importância desse processo de mescla e ver com outros olhos, para além do marginal, a riqueza que é fomentada através das tensões produzidas nas fronteiras. Essas tensões provocam trocas e travessias de línguas e culturas, de trânsitos entre o ser e o tornar-se, são entre-lugares marcados pela articulação de diferenças culturais (PORTO; TORRES, 2005, p. 228). Nesses espaços, acontecem trocas de experiências múltiplas, onde a “cultura (i)migrada, pela impossibilidade de se manter inalterada no espaço do Outro, pode fecundá-la através de trocas criativas próprias da transcultura” (PORTO; TORRES, 2005, p. 229).

O Brasil é o único país da América do Sul que tem o português como idioma oficial e seu território faz limite com sete países de língua hispânica. Conhecida como Fronteira Oeste, as inúmeras fronteiras do extremo oeste do Brasil guardam histórias e conflitos, ao mesmo tempo em que se configuram como espaços onde as línguas se mesclam e se influenciam continuamente, originando uma outra língua – que não representa a oficialidade dos Estados-nações – mas que se torna uma língua auxiliar nas relações humanas, culturais e sociais.

Os confrontos e embates encontrados desconstruíram a ideia de fácil integração e celebração de culturas nas fronteiras. O próprio Canclini, na introdução de 2001, recupera uma das críticas em seu livro e aponta que Antonio Cornejo Polar assinalou muitas vezes acerca da “impressionante lista de produtos híbridos fecundos e o tom celebrativo” com que ele falou sobre a hibridação: “harmonização de mundos fragmentados e beligerantes” (CANCLINI, 2013; POLAR, 1997). Não perdendo essa visão crítica sobre a fronteira, a pesquisa buscou encontrar alguns pontos positivos na hibridação, tais como a língua e cultura produzidas, mesmo em tempos de tantos conflitos e fragilizações, nessas regiões que estão sempre em devir, aguardando que produtos nasçam desses encontros.

Os processos de migração se intensificaram com a melhoria dos meios de transporte, bem como com as novas tecnologias. E o mundo, cada vez mais globalizado, só fez ampliar as contradições que esses encontros proporcionam. Porto e Torres apresentam um importante estudo sobre as **Literaturas Migrantes**, revelando que a migração é um processo histórico e sempre houve reorganizações sociais com o movimento dos povos. Entretanto, a partir do século XX, com a moderna ideologia de “segurança nacional” e o controle dos fluxos migratórios nas fronteiras, esse processo passou a ser considerado um “problema” (PORTO; TORRES, 2005, p. 225).

Logo após a publicação de **Culturas híbridas**, de Canclini, Umberto Eco (1998) já apontava para a atualidade dos estudos sobre a produção cultural de (i)migrantes e como línguas cultas e populares, artes e gastronomia, antigo e moderno, velho e novo, corporações públicas e privadas, tradições periféricas e universais, passaram a se encontrar com mais frequência e intensidade, haja vista a modernização dos meios de transporte e novas tecnologias. Considerando esse cenário, de encontros e transformações, o cruzar de uma fronteira ganha muita significação, pois, evidencia o “estranhamento produtivo, vivenciado no espaço estrangeiro sob a forma de tensões, trocas e travessias de línguas e culturas, de trânsitos entre o ser e o tornar-se” (PORTO; TORRES, 2005, p. 228). Essa afirmação vem ao encontro da presente pesquisa, pois o Portunhol Selvagem é a materialização desse estranhamento produtivo e das tensões que revelam a obra de Douglas Diegues, tal como revela essa publicação, na qual ele traduz para o Portunhol Selvagem, um canto indígena – “El Nascimento de la Linguagem Humana”:

Ayvu Rapyta. Joya rara mbyá-guarani de las literaturas ameríndias. Coletada e traducida al castellano-paraguayo por León Cadogan. Palabras em estado de llamas y rocío. La post-poesía de los orígenes. Em homenagem a los indígenas em Mato Grosso do Sul, los mais **estrangeiros em suas próprias tierras**, deixo aqui um fragmento del Ayvu Rapyta teletransportado al portunhol selvagem.

El Nascimento de la Linguagem Humana

1
 Ñamandu Ru Ete Tenondegua
 De un pequeno pedazo de seu próprio ser de céu
 De la sabiduría que había em seu ser de céu
 Com seu saber que vai se abrindo como flor
 Hizo que houbersem llamas y ténue neblina vivificante

2
 Habendo inbentado a si mesmo
 De la sabiduría que había em seu ser de céu
 Por seu saber que se abre como flor
 Hoube que houberse el ayvu rapyta
 De la sabiduría que había em seu próprio ser de céu
 Por seu saber que se abre qual flor
 Hoube Ñande Ru que houberse el ayvu rapyta
 Y se fizesse em seu ser divinamente coisa de céu
 Quando non había Tierra
 Em meio a las tinieblas primitibas
 Quando nada ainda se sabía
 Fez que el ayvu rapyta se abrisse qual flor
 Y se fizesse em seu ser divinamente coisa di céu
 Isto fez Ñamandú Ru Ete tenondegua

3

Habendo que houbesse el origem del futuro ayvu humano
 De la sabiduría que había em seu próprio ser di céu
 Por seu saber que se abre qual flor
 Hoube haber el origem del amor (al outro)
 Quando non existia Tierra
 Entre las tinieblas primitibas
 Quando ainda nada se sabia
 Com seu saber que se abre como flor
 Fez que se abrisse qual flor el origem fontano del amor (al outro)

4

Habendo hecho que el ayvu rapyta se abrisse como flor
 Habendo hecho que se abrisse qual flor el úniko amor
 De la sabiduría que había em seu ser de céu
 Por seu saber que se abre como flor
 Fez que se abrisse qual flor un kanto enkantado em sua solidom
 Quando non existia Tierra
 Entre las antiguas tinieblas
 Quando nada ainda se sabia
 Fez que se abrisse como flor un kanto enkantado em sua solidom

5

Habendo ya hecho em sua solidom que se abrisse como flor el ayvu rapyta
 Habendo ya hecho em sua solidom que se abrisse qual flor um poko del úniko amor
 Habendo ya hecho em sua solidom que se abrisse como flor para si un kanto enkantado
 Kalkulou inkalkulabelmente
 Quem merecia las hermosas futuras palabras primeras
 Quem merecia esse úniko amor
 Quem merecia las hermosas futuras palabras primeras que habían kanto
 Habendo inkalkulabelmente kalkulado imponderabellemente
 De la sabedoria que hay escondida em seu próprio ser de céu
 Por seu saber que se abre tan flor
 Hoube que se abrissem qual flor los que se fizeram parceiros de seu ser de céu

6

Habendo inkalkulabelmente kalkulado imponderabellemente
 De la sabedoria contenida em seu próprio ser de céu
 Por seu saber que se abre qual flor
 Fez haber el Ñamandu de korazón grandote como céu
 Fez que houbessem ya con la luz própria del saber de cada um
 Quando non había Tierra
 En meio a las tinieblas primitivas
 Fez haber el Ñamandu de korazón grandote como céu
 Para pae de seus futuros miles de hijos
 Para verdadeiro pae de las palabras-almas de seus futuros miles de hijos
 Fez haber el Ñamandu de korazón grandote como céu

7

Después
 De la sabedoria contida em seu próprio ser de céu
 Por su saber que se abre como flor

Al berdadero Pae de los futuros Karaí,
 Al berdadero Pae de los futuros Jakairá,
 Al berdadero Pae de los futuros Tupã
 Fez que soubessem haber origem de céu
 Para berdadeiros paes de sus futuros miles de hijos
 Para verdadeiros paes de las palabras-almas de sus futuros miles de hijos
 Fez que soubessem haber origem de céu

8
 Después Ñamandu Ru Etê
 A la que estaria a la frente de seu korazón
 La futura verdadeira Ñamandu Chy Eterã'i
 Fez que soubesse haber origem de céu
 Karai Ru Eté
 A la que estaria a la frente de seu korazón
 La futura verdadeira Ñamandu Chy Eterã'i
 Fez que soubesse haber origem de céu
 Jakairá Ru Eté igualito
 A la que estaria a la frente de seu korazón
 La futura verdadeira Ñamandu Chy Eterã'i
 Fez que soubesse haber origem de céu
 Tupã Ru Eté, del mismo modo,
 A la que estaria a la frente de seu korazón
 La futura verdadeira Ñamandu Chy Eterã'i
 Fez que soubesse haber nela origem de céu.

– Teletransportado al portunhol selvagem a partir de las versiones de León Cadogan y Bartomeu Melià (DIEGUES, 19 abr. 2017, grifo nosso)⁴.

A percepção da linguagem humana enquanto expressão sagrada – “palabras-alma” – que advém de um ser superior que habita o céu está presente em inúmeras culturas. Assim como a Bíblia apresenta que antes era o Verbo, este canto também recupera essa visão de que ainda “non habia Tierra” e a linguagem se abre em flor vindo da “sabiduria”, originária de “um pequeno pedazo de seu proprio ser do céu”, onde os pais do futuro “Karaí, Jukairá e Tupã” se dirigem a milhares de filhos. O canto encantado retoma a origem da linguagem, que traz luz para tempos antigos de escuridão e aponta a aura divina do cálculo incalculável das primeiras palavras pelas quais os deuses se comunicaram com os homens – a fonte de amor ao outro. Diegues, em entrevista, ressalta: “Hay un amplio desconocimiento de las lenguas, gramáticas y mitologias ameríndias de las culturas pré-anchetianensis que habitam o território que hoje se chama Brasil [...]” (DIEGUES *in* RODRIGUES, 2008).

Canclini (2013) aponta que a hibridez tem um longo caminho nas culturas latino-americanas, através de formas criadas a partir das matrizes espanhola e portuguesa com a

⁴ DIEGUES, Douglas. *Facebook*, 19 abr. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10212065292964472>. Acesso em: 19 abr. 2017.

figuração indígena. A partir dos anos 1920, com os manifestos estéticos dos “antropófagos”, começa-se a revelar essas práticas dos artistas e intelectuais (CANCLINI, 2013, p. 326).

Segundo Sturza (2005), a fronteira do Brasil com esses países hispanófonos carrega características distintas, como uma maior concentração populacional ao Sul do país e uma menor ao norte, onde há áreas vazias de presença humana. Entretanto, não se pode negar que “as fronteiras geográficas são preenchidas de conteúdo social” (STURZA, 2005, p. 47). Esse ir e vir entre os países reforça que o processo migratório, bem como as transgressões territoriais, logo, também linguísticas, sustentam a ideia de fronteira compartilhada (2005, p. 47). A literatura revela as marcas das migrações, das viagens, dos caminhos possíveis a partir das interações nas fronteiras. Mais que histórias, apresenta a diversidade cultural e linguística, tida como marginal, mas que ajuda a contar a história dos povos, por um viés, muitas vezes ignorada pelo registro oficial.

Oportunhol vem ganhando relevância linguística e literária nos últimos anos, principalmente pelo fenômeno da globalização e fragilização das fronteiras territoriais, uma vez que a rede mundial de computadores nos permite transitar pelo globo apenas com um clique. Entretanto, oportunhol já funciona como linguagem eficaz de comunicação nas fronteiras do Brasil com os países de língua hispânica, bem como nas fronteiras entre Portugal e Espanha, há muitos anos (ABRANTES, 2012, p. 16-17).

Vale ressaltar que essa língua híbrida sempre foi vista de forma estigmatizada, por não representar o ideal monolinguista, que reflete a oficialidade dos Estados-nações. Canclini aborda a questão da hibridação na formação identitária:

Esses processos incessantes, variados de hibridação levam a relativizar a noção de identidade. [...] A ênfase na hibridação não enclausura apenas a pretensão de estabelecer identidades “puras” ou “autênticas”. Além disso, põe em evidência o risco de delimitar identidades locais autocontidas ou que tentem afirmar-se como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização (CANCLINI, 2013, p. XVII-XVIII).

Segundo Corrêa (2014), o Estado de Mato Grosso do Sul foi desmembrado do Mato Grosso e, no século XVI, tornou-se alvo de disputas pela posse de sua região fronteira entre as coroas portuguesas e a espanhola. A fronteira era “terra de ninguém sem a presença efetiva de autoridades governamentais brasileiras para impor a ordem e a segurança” (CORRÊA, 2014, p. 46).

Com a independência das Américas espanhola e portuguesa, as novas repúblicas sul-americanas e o império brasileiro absorveram a região fronteira como uma herança, ajudando a compor o quadro de conflitos internacionais que se estenderam por todo o século XIX (CORRÊA, 2014, p. 18)

A região, importante para o comércio, era monopolizada pela Companhia Matte Larangeira através da exploração de ervas. Isso favoreceu a presença de autoridades e estabeleceu relações com o governo federal. Essa fronteira guarda lembranças de inúmeras disputas, pois foi área de tensão e de atrito entre a Companhia e posseiros, guerras coronelistas, embates entre brasileiros e paraguaios e um banditismo endêmico (CORRÊA, 2014, p. 19), que fazia da violência um elemento cotidiano da fronteira.

No início do século XX, o Mato Grosso do Sul ainda contava com uma frágil presença do Estado brasileiro na região fronteira, devido à grande distância de Cuiabá, centro-político administrativo, permitindo “um *modus vivendi* fronteiro peculiar e autônomo que não raro descambava para a impunidade e para a desordem” (CORRÊA, 2014, p. 19). Entretanto, considerada uma área de extrema importância, sofreu ações centralizadoras do Estado, com a construção de quartéis e, através da lei de desarmamento, o Estado foi sendo delimitado.

Ainda segundo o pesquisador, a tardia ocupação extensiva da fronteira sul de Mato Grosso proporcionou a preservação de vastas áreas de ervais nativos, de erva-mate que era consumida pela população indígena, mas muito apreciada por um grande mercado consumidor. Em busca de controle pela exploração, brasileiros e paraguaios promoviam disputas, destacando-se aqui a Guerra do Paraguai (CORRÊA, 2014, p. 73-74). Ressalta-se que a derrota do Paraguai na guerra com a Tríplice Aliança quase dizimou sua população e causou grande devastação. De fato, a fronteira sul do Mato Grosso sempre foi flutuante, com enfrentamentos entre portugueses e espanhóis, de fácil trânsito de bandidos e bandos armados, trabalhadores fugidos da fome e da falta de oportunidade no Paraguai (CORRÊA, 2014, p. 87-89).

Enfim, essa **terra de ninguém** que de fato era uma **fronteira guaranizada**, manteve-se integrante do território brasileiro pelas atividades da Matte Larangeira e pela atuação guerreira dos pioneiros da fronteira, em especial, os migrantes gaúchos. De forma contraditória, o que mais se notava na fronteira era a falta de representações de **brasilidade** de sua população ou, como registraram autoridades e viajantes da época, a ausência de um **sentimento nacionalista** na região. A ausência de aparato para estabelecer os marcos do estado brasileiro na região de fronteira, com a presença efetiva de suas instituições, tais como quartéis, escolas, igrejas, era reforçada em

grande parte pela falta, também de uma política de desenvolvimento socioeconômico a ser desempenhada tanto pelo governo estadual como pelo governo federal. Sobre a região de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero, notou com surpresa Armando de Arruda Pereira [engenheiro e político brasileiro (1889-1955)] “a ausência completa de igrejas, tanto de um lado como do outro. É esse um facto, que infelizmente, impressiona profundamente o viajante que visita as duas povoações” (CORRÊA, 2014, p. 116-117, grifos do autor).

Conforme Costa (2008, p. 63), o território é normatizado em função de tensões entre seus atores e os agentes de produção – o Estado, as empresas, os bancos, as igrejas, entre outros e essas relações são histórico-culturalmente construídas.

O território é multiescalar e multitemporal; processual-relacional; identidade/ unidade e movimento. Há sempre, recriação, novas territorialidades, novas identidades, novos arranjos territoriais, redefinições, novos significados, com des-continuidades (SAQUET, 2007 apud COSTA, 2008, p. 63).

Esses processos de deslocamento promovem a desterritorialização e reterritorialização, que conduzem a novas multiterritorialidades. Haesbaert (2006) afirma que abordar esses processos de transformação nos leva obrigatoriamente à obra dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari e que, simplificadamente, pode-se compreender a desterritorialização como o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga” e a reterritorialização como o “movimento de construção do território” (HAESBAERT, 2006, p. 127), agenciando novos corpos e coletivos de enunciação. “A esta reterritorialização complexa, em rede e com fortes conotações rizomáticas, ou seja, não hierárquicas, é que damos o nome de multiterritorialidade” (2006, p. 343). “O rizoma é a cartografia, o mapa das multiplicidades” (2006, p. 113). Essas múltiplas experiências são compartilhadas através das relações sociais.

Para Canclini (2013, p. 326):

Desterritorialização e reterritorialização. Nos intercâmbios da simbologia tradicional com os circuitos internacionais de comunicação, com as indústrias culturais e as migrações, não desaparecem as perguntas pela identidade e pelo nacional, pela defesa da soberania, pela desigual apropriação do saber e da arte. Não se apagam conflitos, como pretende o pós-modernismo neoconservador. Colocam-se em outro registro, multifocal e mais tolerante, repensa-se a autonomia de cada cultura – às vezes – com menos riscos fundamentalistas.

Diegues afirma que retira seu material linguístico das ruas e regiões por onde transita. Desse modo, a hibridação linguística que ele conheceu ainda na infância, entre as cidades de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero, ganha características mais engajadas quando ele transita pela Tríplice Fronteira. A região da Tríplice Fronteira é formada pelas cidades de Foz do Iguaçu (Brasil), Puerto Iguazú (Argentina) e Ciudad del Este (Paraguai). Segundo Pereira (2014, p. 7), essa área era anteriormente chamada trinacional e, depois dos atentados de 11 de setembro de 2001, foi rebatizada pela imprensa estadunidense com o nome que a designamos hoje. Essa região abriga imagens diferentes, segundo o discurso midiático: lugar de narcotráfico e terrorismo e de riquezas naturais e culturais.

A autora supracitada, ainda, revela que não se pode negar que essa intervenção na nomenclatura traz a construção de um território que atende a novos interesses geopolíticos e configuram-se como uma intervenção nessa área de extrema diversidade sociocultural que extravasa as relações territoriais. Pertencer à Tríplice Fronteira é ressignificar o imaginário coletivo do povo que nela habita e traz novas perspectivas para esses habitantes que cotidianamente se deparam com quem vem de fora, o que Pereira chama de “o outro”. Assim, a pesquisadora nos leva a pensar que a “alteridade é uma condição de sobrevivência para um “eu” já enormemente fragmentado por tantas outras fronteiras pós-modernas” (PEREIRA, 2014, p. 7). Esse lugar insólito nos desperta a vontade de conhecê-lo e buscar compreender a riqueza que essa tensão humana provoca. Entre essas riquezas destacamos o hibridismo linguístico-cultural.

Esse hibridismo ganhou uma poderosa aliada quando a Universidade Federal da Integração Latino-Americana foi criada pelo governo federal, em 2010, na cidade de Foz do Iguaçu, no Paraná. Segundo informações extraídas do seu sítio eletrônico, sua missão institucional é “formar recursos humanos aptos a contribuir com a integração latino-americana, com o desenvolvimento regional e com o intercâmbio cultural, científico e educacional da América Latina”, de modo especial o Mercosul – Mercado Comum do Sul (UNILA)⁵.

Essa instituição de ensino promove intercâmbios acadêmicos e cooperação solidária com países da América Latina, fomentando o desenvolvimento e a integração regionais.

⁵ Portal da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/institucional>. Acesso em: 17 jul. 2018.

A UNILA está estruturada com uma organização inovadora e uma concepção acadêmico-científica aberta aos avanços científicos, humanísticos e culturais atuais e futuros. A Universidade está comprometida com o destino das sociedades latino-americanas, cujas raízes estão referenciadas na herança da Reforma Universitária de Córdoba (1918), mas com uma perspectiva futura voltada para a construção de sociedades sustentáveis no século 21, fundadas na identidade latino-americana, na sua diversidade cultural, e orientadas para o desenvolvimento econômico, para a justiça social e para a sustentabilidade ambiental (UNILA – Projeto Pedagógico).

A beleza desse projeto está em compreender como inovação, os avanços científicos, humanísticos e culturais advindos dessa contínua integração que ocorre na América Latina. Essa visão busca encontrar a Ciência a partir da interação integrativa de construção de conhecimento e não vem arraigada de tom celebrativo, mas de investigação acadêmica.

Compreender o portunhol bem como seus registros escritos como um avanço linguístico-cultural para as três culturas diferentes que o conformam – a brasileira, a hispanoamericana e a guarani –, nos conduz ao poeta brasileiro-paraguaio Douglas Diegues. Ele ganhou visibilidade de público e crítica na primeira década deste século e, desde 2002, nos apresenta uma nova forma de poética e com características múltiplas: o Portunhol Selvagem – que difere do portunhol fronteiriço, mas, com ele, guarda relações por sua experiência na Tríplice Fronteira. Ele criou essa nova língua poética para suas produções textuais e ainda a utiliza em suas apresentações públicas. Diegues afirma: “Mio portunhol selvagem es mio território. Quando mio cuerpo desaparecer, mi portunhol seguirá vivo” (DIEGUES in SOUTO, 2013).

Seu primeiro livro, **Dá Gusto Andar Desnudo por Estas Selvas**, foi publicado por uma editora nos moldes convencionais (Travessa dos Editores, de Curitiba), mas a publicação do restante de sua obra está vinculada a editoras cartoneras, tal como seu próprio selo editorial, a Yiyi Jambo. Destacam-se os seguintes livros publicados: **Uma Flor em la solapa da miséria** (Buenos Aires, Argentina: Eloisa Cartonera, 2005); **Rocio** (Assunção, Paraguai: Jakembo Editores, 2007); **El Astronauta Paraguayo** (Assunção, Paraguai: Yiyi Jambo, 2007); **La Camaleoa** (Assunção, Paraguai: Yiyi Jambo, 2008); **DD erotikito salvaje** (Assunção, Paraguai: Felicita Cartonera, 2009); **Sonetokuera en alemán, portuñol salvaje y guarani** (Luquelandia, Paraguai: Mburukujarami Kartonera, 2009); **Triplefrontera Dreams** (Santa Catarina, Brasil: Katarina Kartonera, 2010), **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe** (Santa Maria, Brasil, Vento Norte Cartonero, 2015); todos publicados através de selos editoriais cartoneros.

Ainda se destacam trabalhos não publicados, ou seja, não impressos ou encadernados como livros, mas disponíveis na *internet*, como no *blog*⁶ do autor e no *Facebook*⁷. Registramos que, desde 2012, Diegues não publica mais em seu *blog*, fazendo uso maior do *Facebook*, onde faz postagens inéditas, bem como republica materiais – muitos apresentados neste trabalho. Pelas redes sociais ele reforça sua presença e a de seu portunhol selvagem. O poeta e seu Portunhol serão abordados a seguir, a partir do seu espaço de enunciação que são as fronteiras por onde habitou e transitou, e ainda habita e transita, e que fomentam a sua língua selvagem.

Figura 1 – Capas de alguns livros cartoneros de Douglas Diegues



Fonte: Página de Douglas Diegues no *Facebook*⁸.

⁶ Blog “Portunhol Selvagem”: <http://portunholselvagem.blogspot.com.br>.

⁷ Página no *Facebook*: <https://www.facebook.com/douglas.diegues>

⁸ Disponível em: https://www.facebook.com/douglas.diegues/photos_all. Acesso em: 10 jul. 2018.

2.2 AS FRONTEIRAS COMO ENTRE-LUGARES

A origem da palavra fronteira é derivada do antigo latim “fronteria” ou “frontaria”, e indicava inicialmente a parte do território situado “in fronte”, ou seja, nas margens, consignando portanto uma qualidade e não uma entidade. Michel Foucher, mais recentemente, vai dizer que a origem do nome fronteira deriva de front, la ligne de front, ou seja, da guerra

(NOGUEIRA, 2005, p. 49).

Nesta seção, pretendemos refletir sobre a fronteira como um espaço sempre em devir, aguardando que algo aconteça a partir das interações e encontro de culturas. O conceito de entre-lugar⁹, de Silviano Santiago, que aparece no ensaio “Uma literatura nos trópicos”, de 1978, foi retomado em outros de seus textos e traz uma perspectiva de leitura para a literatura latino-americana. Partindo dos **Ensaio**s, de Montaigne, Santiago apresenta sua visão de mundo sobre o conflito entre o civilizado e o bárbaro, evidenciando a antropofagia que acontece desse enfrentamento, relacionando-a ao encontro entre índios e colonizadores na América Latina.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Santiago revela que a América Latina é este entre-lugar onde o colonizado promove a transfiguração de elementos do colonizador, criando um simulacro da tradição europeia que era exportada. Esse *lócus* de transformações contínuas produz originalidades e assim, o artista latino-americano aceita “a transgressão como forma de expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 25).

⁹ Esse conceito será apropriado na presente tese para contribuir com a análise da literatura produzida na fronteira, entretanto ele não se aplica somente a ela e se expande para outros lugares de enunciação.

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latinoamericana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Se a América Latina configura esse entre-lugar, as fronteiras, compreendidas, muitas vezes como terra de ninguém, sempre sujeitas às ações e intervenções dos Estados-nações que as compreendem, pode ser relacionada ao espaço intersticial moderno, fragilizado pela globalização. Assim, podemos pensar que a fronteira ainda guarda o sentido histórico de margem, de espaço onde povos e culturas se encontram e permite a criação de um terceiro espaço, não oficial, que produz novas línguas e culturas, híbridas, mesmo com os conflitos e guerras por seu controle e monitoramento de entrada e saída de migrantes. Desse modo, faz-se importante estudar as produções textuais relacionadas à língua e linguagens artísticas surgidas pela interação que ocorre quando se cruza ou ainda, habitam-se fronteiras.

Acerca das migrações, Porto e Torres (2005) resgatam:

As migrações sem precedentes da era pós-colonial, a aceleração das comunicações e dos deslocamentos, e a internacionalização da cultura de massa daí decorrente se acompanham de profundas mudanças na ordem das filiações identitárias. A heterogeneização crescente das populações e a disseminação das nacionalidades desafiam imagens e mitos da especificidade da cultura nacional; em todo o Ocidente, o ideal de uma cultura nacional monolítica se torna cada vez mais difícil de ser atualizado (SIMON apud PORTO; TORRES, 2005, p. 226).

A fronteira comporta a diversidade de culturas por ser o lugar onde os encontros, trocas e conflitos ocorrem. Em tempos de globalização, esse espaço se potencializa e, para além de limites geográficos, passa a constituir novas formas de significações de identificações. São relações que efetivamente afetam os sujeitos.

Esse lugar de enunciação de Diegues se insere na criação de (re)significados que perpassa o imaginário da fronteira e dialoga com o hibridismo de línguas e culturas, aproximando-se do bilinguismo vivenciado ainda na infância, com sua mãe e avô, e transformando-se em bilinguajamento quando transita pela Tríplice Fronteira. Walter Mignolo (2003) nos apresenta os conceitos de bilinguismo, bilinguajamento e plurilinguajamento. O primeiro é essa habilidade de se expressar em duas línguas. O segundo é um ato de resistência, é político, uma decisão de se expressar entre línguas. O terceiro é a hibridização das línguas hegemônicas com as línguas subalternas, de modo a produzir um “pensamento liminar” compreendido como um conhecimento que se produz à margem.

A fronteira é esse entre-lugar natural de produção de conhecimento em meio às tensões que sobre ela atuam. As culturas e línguas, aí hibridizadas, configuram um patrimônio imaterial representativo daqueles que nela habitam e carregam as marcas históricas de um povo, identificados por um registro nacional, mas que estabelece identificações com esse entre-lugar.

O Portunhol Selvagem é uma língua singular e o próprio poeta afirma:

Non se trata dum portunhol encenado desde um gabinete, pero sim ouvido primeiramente en las calles de La frontera de Punta Porã (Brasil) y Pedro Juan Caballero (Paraguay), y em ñande roga mi (nossa pequena casa), onde el portunhol era la lengua mais falada por mio abuelo, la xe sy (mi madre), la empregada, los parientes que venían a comer alli los domingos kuê. **La primeira lengua en la kual me he expressado quando aprendi a falar** non fue el portugues nim el español nim lo guarani, mas sim el portunhol de indole selvática (DIEGUES *in* GASPARINI *et al*, 2012, p. 159-160, grifo nosso).

Posicionando-se contrário ao tom celebrativo de fronteira, Alejandro Grimson (2011, p. 1) explicita os conflitos que a permeiam e defende a existência de dois tipos de fronteiras: as culturais – que estabelecem significados – e as identitárias – relacionadas a sentimentos de pertença. Ele aponta uma série de questões problemáticas quanto a esse segundo tipo de fronteira: a complexidade das sociedades constituídas nas fronteiras planta a existência de interesses diversos, senão até de conflitos de interesses. A existência de zonas de contato entre pessoas pertencentes a Estados-nações distintos configura-se como um complicador. O pesquisador também plantea a existência de fronteiras físicas e simbólicas, revelando que os limites físicos não dão conta de definir identidades, pois a cultura gerada nas fronteiras produz novas identificações.

Cabe ressaltar ainda, que o estudo das fronteiras requer fugir de versões estáticas e homogêneas de culturas unitárias, porque elas são muito diversas e não existe sequer padronização da hibridação (GRIMSON, 2011, p. 5). Para Grimson, a fronteira na América Latina produziu mais a diferença do que foi produto dela, uma vez que por muitos anos esse lugar foi utilizado para receber aqueles que iriam colonizar os limites das pátrias. Houve transformações dirigidas pelos Estados nesses espaços de forma a sobrepor a cultura do outro, de modo especial a dos indígenas (2011, p. 11-12).

Entretanto, para Néstor Garcia Canclini, “os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais” (CANCLINI, 2013, p. XXII). O Portunhol Selvagem evidencia essa

mistura inovadora, esse “*mix plurilíngue*”, dentro do processo histórico de hibridação de culturas, contribuindo para redefinição de multi-territórios simbólicos.

Diegues parece saber da força da voz em sua obra que recria, em meio escrito, mas não a dissocia de sua transmissão oral. Quando afirma que o portunhol não tem forma e não deseja gramaticar sua língua selvagem, Diegues se afasta de uma antiga tendência humana de “sacralizar a letra”. Esse hábito mental reforça o simbolismo da necessidade dos registros de uma linguagem, inclusive enquanto ciência, e ignora a força das tradições orais, esquecendo-se que “as civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas” (ZUMTHOR, 2010, p. 8).

O crítico e historiador literário Zumthor (2010, p. 10) ainda afirma: “Das sociedades animais e humanas só as segundas ouvem, da multiplicidade de ruídos, emergir sua própria voz como um objeto: é em torno dele que se fecha e solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia”. Assim como na Bíblia, o sopro de Javé cria o universo, a voz dá vida à obra dieguiana, revelando a sua indissociabilidade com as palavras.

As palavras são ressignificadas por Douglas Diegues para criar o seu entre-lugar, onde ele goza de liberdade para viver o Portunhol Selvagem. Para Diegues, a língua não pode ser usada como instrumento de dominação e, por isso, defende essa liberdade linguística. A fronteira é esse espaço sempre em devir, onde as culturas e línguas se mesclam e esses processos de hibridação levam a relativizar a noção de identidade nacional, como apontado por Canclini. O autor revela que, na fronteira México-Estados Unidos, há milhões de indígenas mestiçados com os colonizadores brancos, mas alguns se “chicanizaram” ao viajar aos Estados Unidos (CANCLINI, 2013, p. XXIV).

Essa abertura para receber contribuições de outras culturas rompe com a ideia de Estado-nação que cultua uma língua unificadora. As fronteiras constituem-se, assim, para uma grande comunidade de escritores e pensadores, como “o lugar de reflexão e libertação de temores constituídos pelos intelectuais nacionais sobre o que possa vir de fora” (ANZALDÚA apud MIGNOLO, 2003, p. 353).

Zumthor afirma que por muito tempo a palavra *nação* designava o laço genético que liga um indivíduo a sua terra natal, sendo, posteriormente, no século XVIII, relacionado ao conceito global de Estado, cristalizando e suscitando sob uma forma mítica, pueris orgulhos chauvinistas. Na sequência, durante o tempo heroico bem específico (romântico), o passado nacional com figura de lenda, os grandes homens de outrora são invocados para justificar a ação presente e vindoura. O autor aponta que esse ideal induz o homem a venerar

seus antepassados e, ao mínimo ruído exterior, armar-se contra o outro (ZUMTHOR, 1998, p. 171). Todorov (1989) é evocado por Zumthor para concluir sua linha de raciocínio:

A tal propósito, T. Todorov disse o essencial no seu livro. A nação volveu-se na forma política da modernidade, a ponto de a própria Declaração dos Direitos do Homem não encontrar, ainda hoje, aplicação prática senão no quadro jurídico de Estados-nações... e tanto pior para os Ameríndios! Contudo, a sedução que exercem, em sentido oposto, os modelos mundialistas ou transculturais na medida em que, por muito desejáveis que sejam em si mesmos, eles nunca virão certamente a ser praticáveis senão por uma minoria privilegiada, em particular pelos intelectuais. O ideal de uma pátria sem nação, de uma cidadania mundial, de um espírito universal e de um indivíduo de direito ficará durante muito tempo fora de alcance das massas (ZUMTHOR, 1998, p. 171-172).

Essa reflexão trazida por Zumthor corrobora as colocações de Diegues quando afirma lutar contra o uso da língua enquanto império estatal e ainda falta de conhecimento intelectual produzido nessas próprias línguas híbridas. Entretanto, essa minoria de intelectuais, seduzida pelos modelos transculturais, está abrindo espaço, a partir do direcionamento do olhar, para esse entre-lugar.

A fronteira imaginada por Diegues refuta a vida estável de Nação, evidenciando suas dificuldades e conflitos, uma vez que conhece o embate das culturas coloniais e a desvalorização dos indígenas, bem como detém o capital linguístico necessário para transitar por esse entre-lugar e usá-lo como ponto de partida para a liberdade. Assim, Diegues, em entrevista, defende o uso do Portunhol Selvagem:

Y justificar assim el portunhol selvagem com alguma respuesta que seja convincente y pueda engatusar a los teóricos profesionales ou non... Pero que hermoso va a ser cuando empiezen a escribir ensayos akademikos ou teóricos em portunhol selvagem! Diria que el portunhol selvagem es como água. Se ubika siempre en lugares bajos. Y sirve a todos sin distincion: teóricos, lectores comuns, profesionales, amateurs, doctorandas, articulistas, periodistas, etc. Políticamente, es um negócio incorrecto. Sua naturaleza escurridiza non se deixa domesticar por uma hegemonia absoluta sobre el resto de los domínios teóricos ou akademicos (DIEGUES *in* GASPARINI *et al*, 2012, p. 161).

Faz-se importante dar voz aos habitantes da Tríplice Fronteira, resgatar também essa cultura indígena, demonstrando a hibridação existente. Gasparini *et al* afirmam que “Douglas Diegues (Rio de Janeiro, 1965) desdobra uma língua poética que combina erraticamente os imaginários do portunhol e do guarani numa escrita que se pretende libertadora das instituições literário-linguísticas” (GASPARINI *et al*, 2012, p. 159).

A linguagem de Douglas Diegues, ao ganhar visibilidade, eleva a voz das massas da fronteira, demonstrando que a cultura popular não está extinta, nem presa dentro de um território de demarcações rígidas, mas livre para se combinar com outras culturas e, assim, ganhar significação no campo literário (BORDIEU, 1996)¹⁰ contemporâneo, na América Latina.

O trabalho do poeta não fixa raízes nos Estados-nações; ele é livre para publicar suas obras através de seu selo editorial: Yiyi Jambo. Assim, goza de maior liberdade para fazer sua arte e também promover outros artistas que ficariam alheios à sistemática do mercado editorial que controla as publicações e, geralmente, não permite que culturas marginais tenham voz. Diegues afirma:

Y lo hermoso de eso es que ahora neste exato momento Yiyi Jambo es el primeiro sello editorial kartonero nômade, easy rider, itinerante, on the road... Dizem que Yiyi Jambo es una cartonera paraguaia... Pero era: porque agora non es mais... Non queremos representar a ningun país, ningun estado, ningun esquema burokrátiko oficialezko... A partir de agora moramos en la estrada, bamos y venimos driblando las alfândegas del pelotudismo... Estamos em Paraguay, em Ponta Porã, em Asunción, em Manaus, em Maceió, em Natal, em João Pessoa, em Cordisburgo, em Porto Alegre, em Curitiba, em Pedro Juan Almodóvar Caballero, em Sanber, nel hotelito del lago, por supuesto... Agora **Yiyi Jambo es um selo cartonero de ninguna parte... Nim del Brasil nim del Paraguay nim nacione alguna...** (DIEGUES in BORGES, 2009, grifo nosso).

Transitar por inúmeros lugares é uma característica libertária de Diegues que vai produzindo forças contrárias no campo literário latino-americano, evidenciando que nas fronteiras se estabelecem inúmeras relações e contribuindo para redefinição desse conceito de entre-lugar, que, para ele, pode ser um espaço de inúmeras identificações, sendo de “nenhuma parte”. Abrindo mão de representar um Estado-nação, Diegues reforça as relações construídas na fronteira que o moldaram como representante dessa parcela da população atravessada por diversas culturas. A Tríplice Fronteira configura-se como um desses entre-lugares onde a interação de culturas promove, entre outras questões, material criativo, fruto das relações

¹⁰ Segundo Coutinho, Pierre Bourdieu cria sua sociologia da instituição literária a partir de uma negação de base: não existe uma definição universal de escritor. Apreende, assim, a escrita como um lugar da negociação, o que pode causar espanto a alguns mais inclinados a perpetuar o romântico estereótipo do criador iniciado, presa unicamente dos caprichos da inspiração. O conceito de campo literário é uma possibilidade mais versátil de entendimento da engrenagem que envolve a produção, a circulação e o consumo do material artístico. Estreitamente vinculado à noção de valor, pressupõe tomadas de posição que definem a boa ou má acolhida das obras em seu interior e sua duradoura ou efêmera permanência na memória do sistema literário. Trata-se, em suma, de esquecer o papel que cada um destes elementos: escritores, leitores, editores, livreiros, críticos, etc. exerce de per si e reenquadra-los através de uma lógica interativa (COUTINHO, 2003, p. 54).

cotidianas. Esse constante processo de hibridação serve de base para que o poeta brasiguaiou Douglas Diegues faça sua obra que é confeccionada a partir de e em sua língua inventada.

2.3 A TRÍPLICE FRONTEIRA COMO PONTO DE PARTIDA PARA O PORTUNHOL SELVAGEM

“Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER apud BHABHA, 1998, p. 19). Essa reflexão retomada por Bhabha foi a motivação para o desenvolvimento desta seção em que pudemos relacionar a Tríplice Fronteira ao ponto de partida para a língua poética de Douglas Diegues.

Bhabha constrói seu conceito de entre-lugar a partir de vivência no período pós-colonial no continente indiano, que é diferente do conceito cunhado por Silviano Santiago, quando analisou a “literatura nos trópicos”, haja vista que são dois processos distintos. Segundo Ribeiro (2015), o entre-lugar de Bhabha está relacionado “à visão e ao modo como grupos subalternos se posicionam frente ao poder e como realizam estratégias de empoderamento” (RIBEIRO, 2015, p. 165). Nesse espaço, sempre em devir, evidenciam-se os conflitos e as identificações que surgem a partir das diferenças de línguas e culturas. Para Bhabha, a fronteira reflete de modo claro as estruturas de poder e de saber, contribuindo na compreensão da subjetividade dos povos subalternos e das relações sociais, comunitárias e políticas.

Conforme Bhabha, a partir de meados do século XIX, a intensificação dos processos de migração no Ocidente e a expansão colonial no Oriente, modificou a comunidade imaginada do povo-nação (BHABHA, 1998, p. 199). O próprio autor nos apresenta sua experiência de migração, revelando as transformações que começaram a ocorrer quando se encontraram nas fronteiras os exilados, os migrantes e os refugiados. O teórico afirma que, em reuniões, nos guetos e nos cafés do centro da cidade, surgia uma estranha fluência na língua do outro e um reconhecimento de signos que foram sendo aprovados e aceitos dentro desse discurso híbrido, evocando memórias de outros mundos vividos de modo retroativo e construindo um presente a partir das revivências.

Esse posicionamento de Bhabha vem ao encontro do que Anzaldúa discorre sobre o espanhol chicano, apresentando-o como uma língua viva de pessoas que não são nem inglesas, nem espanholas, e se veem envolvidas por memórias e vivências que constituem seu presente. Para a pesquisadora, não há outro recurso que inventar sua própria língua híbrida

que estabelece identificações com ambas as culturas e, ao mesmo tempo, são de outros e de si mesmo, causando, de fato, uma estranha fluência (BHABHA, 1998; ANZALDÚA, 1987; MIGNOLO, 2003).

Bhabha (1998) ainda retoma o conceito de Rasquache, do escritor e estudioso Ybarra-Frausto, que define o rasquachismo como a utilização de recursos disponíveis para o sincretismo e integração de culturas, envolvendo as sensibilidades dos povos que habitam e cruzam fronteiras. Essa manipulação consciente de materiais e iconografias com toque satírico produz um deleite de texturas e artefatos que revela a heterogeneidade da fronteira. Esses produtos carregam a potencialidade da hibridação ao apresentar que esse entre-lugar é um ponto de partida para criação de novas formas de identificações linguístico-culturais.

Tal entendimento pode ser aplicado à obra de Douglas Diegues, que trabalha dentro desse mesmo conceito, construindo sua língua selvagem a partir de línguas e culturas já existentes, que dele emanam e também o atravessam. Douglas transita pela massa de excluídos, interage com eles, nutre-se dessa cultura fronteira e busca inspiração para o *Portunhol Selvagem* que é feito de arte e palavras que dela “recolhe”. Ao tornar essa aproximação, uma fonte material para sua poética, ele quebra divisas, fazendo da fronteira seu ponto de partida. Para Bhabha (1998):

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 1998, p. 20).

Essas combinações e manipulações de materiais podem ser observadas no *Portunhol Selvagem* e, de fato, o poeta goza de uma sensibilidade apreendida nesse entre-lugar, que é uma fronteira, mesclando línguas e culturas. Diegues, em seu primeiro livro: **Dá gosto andar desnudo por estas selvas**, nos brinda com 30 sonetos ingleses, forma clássica por excelência¹¹. Podemos observar no soneto 10, a natureza inventiva a partir de tudo o que o poeta ouviu e passa a compor em outra língua. O sujeito poético prefere fazer poesia diferente a recorrer à química barata, “antecipando a invenção do futuro” e dando um novo sabor à poesia produzida na fronteira. Vejamos o soneto 10:

¹¹ A apropriação dessa forma clássica por Diegues será abordada no capítulo 3, especificamente na seção 3.4 – Singularidades do *Portunhol Selvagem*.

variación del sabor que une el sábado a una nova flor
 el futuro recua superando los desafíos de la qualidade
 diferencias sorprezas milagres
 crenzas, crenzas, crenzas, horror y esplendor

belleza es la mudanza
 anticipo la invenção del futuro hoje
 olvido tudo lo que ouvi sobre
 la palavra em el intelecto agora danza outra danza

corro el risco de ser diferente
 recuso la química barata
 mierda em lata
 viva el biscoito (osbaldeandradeano) inteligente

vida com mais qualidade de rima
 poesia contra la falsa y cara alegría (DIEGUES, 2003, p. 17).

Conhecedor da beleza da mudança, Diegues saboreia este biscoito “Oswald-Andradeano¹²”, que é a antropofagia. Em entrevista, o escritor diz:

El portuñol sauvage es la base, la base antropofágica, neo antigua, que puede incorporar, además del guarani, palabras de otras lenguas, sean estas lenguas selvagens, tipo amerindias; lenguas civilizadas, ouropéias and anglo-americanas; y lenguas asiáticas, como el chino ou el japones, ou palabras del árabe, enquanto registro fonético. Pero la liberdade de linguagem, repito, non tem limites (DIEGUES *in* GASPARINI, 2012, p. 162-3).

Ávila afirma que Diegues faz da vivência na fronteira uma ancoragem para compor um imaginário de pertença múltipla, utilizando-a como um vetor para a ponte cidade / selva que liga suas origens cariocas às experiências em Ponta Porã e Pedro Juan Caballero e, posteriormente, na cidade-selva Campo Grande (ÁVILA, 2012, p. 9). Podemos atribuir também ao campo espacial de Diegues, a Tríplice Fronteira, o ponto de partida para seu selo editorial: Yiyi Jambo.

Digamos que de fato Yiyi Jambo hay brotado también como flor de la buesta de las vakas. De la nada. De los futuros desconocidos. Fazemos libros com kapas de kartón komprado em vias públicas de pequenas y grandes ciudades. Hasta el momento hemos publicado mais de 30 títulos. Em Paraguaylândia nunca tivemos apoyo de ninguma instituicione oficial para publicar los libros etc. Fazemos tudo movidos a cumbias villeras kurepas y paraguayas. Las kapas de los libros de Yiyi Jambo nunca se repetem porque son pintadas a

¹² Diegues, de modo recorrente, faz referência ao movimento antropofágico dos modernistas brasileiros, nesse sentido de devorar a cultura do outro, assimilando-a, para produzir outra, do qual se apropria para o seu fazer poético. Nesse poema ele menciona Oswald de Andrade, autor do “Manifesto Antropofágico” (nota nossa).

mano por el Domador de Yakarés y colaboradores. El domatore, segundo Joca Terrón y Xico Sá y también Ronaldo Bressane, es una especie de Pollock de los Chacos. Recientemente, Yiyi Jambo fue invitada junto a Eloísa Cartonera y otros sellos del ámbito cartonero a participar dum evento em Wisconsin University, que acontecerá em 2009, em Yankeelândia. (DIEGUES *in* BORGES, 2009).

Diegues esculpe linguagem para criar linguagem e nos apresenta seu trabalho de escritor que produz uma nova língua com vestígios de outras mais antigas. Entre fronteiras de línguas oficiais, seu trabalho vai ganhando visibilidade por provocar, assim como no rasquachismo, sensações. Para o poeta, não é necessário entender claramente, mas sentir o Portunhol Selvagem. Sua natureza inventiva não quer um texto aborrecedor, mas provocador.

Essa lengua es una non lengua neo antigua, podemos ubicar vestigios del portunhol selvagem entre los trovadores galaiko portugueses y en los kapos del macarrónico medieval, surge entre las fronteras de las lenguas ofiziales, y tem como interlocutores los lectores cansados de la normalidade literaria, por um lado, y de las literaturas aburridas, por outro... Um de los negocios hermosos de mio portunhol selvagem es que ele pode ser feo, bizarro, bello, tuerto, ruprestre, diferente, dislexico, tarová (loco em guarani), etc, pero dificilmente será aburrido... Mesmo que voce non entenda muito claramente, se puede sentir algo que solamente el portunhol selvagem te lo puede dar... (DIEGUES *in* GASPARINI, 2012, p. 163).

Evidencia-se, assim, a relevância dessa língua poética para o cenário literário contemporâneo, que revela um trabalho singular e original com a linguagem e carrega, nas entrelinhas de materiais literários e não-literários, referências de muitas culturas, levando seus leitores a estabelecer inúmeras identificações.

Douglas poetiza sua história e suas relações paternas com o poema “La xe sy”, que significa “minha mãe”, em guarani:

Los abogados, los médicos, los músicos, todos quieren fornicar com mia
mãe.
Nadie tiene las tetas mais bellas que las de la xe sy.
Los gerentes de banco non resistem.
Los músicos, los guarda-noturnos, los karniceros, todos querem fornicar com
ella.
Nadie tiene los ojos mais bellos que los de mia mãe.
Tengo três años.
Me enkanta jugar com la lluvia.
Yo no tengo padre.
Los idiotas, los seccionaleros, los farmacéuticos, todos suenham en enfiar el
pau en la tatu-ro“o de mia mãe.
Todos los bugres de la frontera deseam mia mãe como legítima esposa ni
que sea apenas por una noche tibia de Ypacaraí.

Mia mãe es la fêmea mais bella du territorio trilingue.
 Tengo quatro anos.
 Y todos los bigodudos de la frontera kieren fornicar com ella.
 Muitos se masturbam secretamente pensando en ella.
 Tengo dois anos.
 Non sei quem es mio pai.
 Sinto que non soy igual a los outros. Eles têm pai. Yo non tengo pai.
 Tengo apenas uma mãe e um abuelo. Eles têm pai, mãe, abuelos y abuelas.
 Mas non tengo pai. Y todos los polizias, los juízes, los fiscales, los
 katedráticos de la frontera querem fornicar com mia mãe.
 Los mecánicos, los padres y los carteros también querem.
 Muchos jóvenes de la Frontera se masturbam secretamente em nombre de
 mia mãe.
 Mutchos senhores casados fornicam com sus legítimas senoras pensando em
 mia mãe.
 Tengo três anos.
 Y tengo medo del oscuro.
 Quién nunca se masturbou em nombre de alguien cuando era joven?
 Los vendedores de fruta y los sapateros también se masturbam em nombre
 de mia mãe.
 Los vecinos árabes, que tienen tienda en la mesma calle en que esta la tienda
 de mi abuelo,
 miran, golosos, para mia mãe, querem fornicar com ella, pero ella non se
 vende.
 Los pilotos de avión y otros kapos famosos en todo el pueblo también
 querem fornicar com mia mãe.
 Los piragües profissionais y los eletricistas también querem fornicar com
 ella.
 Tenho cinco anos.
 Y ellos se masturbam sonhando que están fornicando com mia mãe.
 Komerçiantes, yaguretê-abás, luizones, rondam la loja de mio abuelo.
 Mio abuelo, com sua pistola 45 em la cintura, impede que los machos se
 aproximem.
 Tengo dois anos.
 Los vendedores de mel falso, los especialistas y los taxistas también querem
 fornicar com mina mãe.
 Praticamente todos os homens da fronteira querem fornicar com minha mãe
 de qualquer maneira.
 Mas minha mãe não é boba.
 Não se entrega fácil.
 O sorriso da minha mãe deixa os homens felizes e cheios de esperança.
 Tenho três anos.
 A beleza hispano-guarani perturba o sexo desses homens.
 E eu não tenho pai.
 Los contrabandistas, los jardineiros lúbricos y los contabilistas querem
 fornicar com minha mãe.
 Apostam entre si para ver quem fornicará com ela primeiro.
 O sorriso da minha mãe enfeitiça os homens solteiros e casados. Eles não
 resistem.
 Todos querem fornicar com ella, querem comprar seu sorriso, querem gozar
 na sua boca.
 Minha mãe é amável.
 Trabalha na loja do meu avô. Foi educada no Inter, de Assunção.

Recibe a todos com o mesmo sorriso de sempre. Mas los bugres-doutores,
 os diplomatas, los condes y los representantes comerciais confundem tudo y
 querem porque querem fornicar com minha mãe.
 La beleza da minha mãe deixa los hombres desnorteados.
 Todos querem fornicar com ela.
 Ninguém tem a pele mais macia do que minha mãe.
 Todos querem descarregar seus espermatozoides no tatuado da minha
 mãe.
 Mas minha mãe não se entrega.
 Tenho dois anos.
 Los mais desesperados se masturbam em los cinemas, en los banhos
 públicos, en la madrugada trilingüe, em nome da minha mãe.
 Queren fornicar com minha mãe para ficarem mais leves, queren se livrar
 del peso de sus espermatozoides.
 Mas mia mãe non es boba, non abre las piernas así nomás, no se entrega
 fácil.
 Tengo 7 anos. Mas não tenho pai. Só tenho avô. E sou diferente de todos os
 outros. Mas isso não me incomoda. Aprendi a ler. Posso leer los nombres de
 las carnicerías para mi mamá enquanto todos los machos de la frontera
 queren fornicar com ella
 (DIEGUES, 2012a, p. 3-6).

A partir da leitura desse poema, podemos reconhecer elementos autobiográficos, pois, conforme afirma Abrantes:

Filho de pai carioca e mãe paraguaia, Diegues nasceu no Rio de Janeiro, mas aos dois anos, após a separação dos pais, foi com a mãe para a casa do avô espanhol, que viera ao Brasil fugindo da Guerra Civil Espanhola e vivia em Ponta Porã, divisa entre Brasil e Paraguai, onde havia se estabelecido como comerciante (ABRANTES, 2012, p. 42).

Na formação do imaginário do sujeito poético, ecoam as situações vividas pelo indivíduo. A repetição como um refrão – “Yo no tengo pai/ Eu não tenho pai” – reforça a ausência poética do genitor, ao passo que mãe torna-se a musa daqueles homens que povoam a fronteira e o imaginário do poeta, enquanto o sujeito poético magoa-se por não ser igual aos outros garotos.

É uma ausência sentida: “Sinto que non soy igual a los outros”. Mas o poeta não fica ressentido, culpando o outro por essa ausência e ainda demonstra superação: “Mas isso não me incomoda. Aprendi a ler. Posso leer los nombres de las carnicerías para mi mamá [...]”. Douglas Diegues transforma essa ausência da infância em material literário para construir sua obra e demonstra um vigor enunciativo ao mesclar as línguas brasileira e espanhola, entre outras, que o atravessam. Ele traz para o cenário contemporâneo uma língua subalternizada, mas de significância afetiva para ele e muitos habitantes da fronteira.

Importante também destacar o resgate que o poeta faz de sua memória¹³, retomando, desde os dois anos, a construção “divinal” que faz de sua mãe, como a mais bela, a mais desejada. Ele revisita seu passado e enuncia que essa fusão “hispano-guarani” foi capaz de produzir uma mulher linda. Podemos relacionar a constituição dessa beleza à hibridação que também ocorre em sua poética.

2.4 O PORTUNHOL SELVAGEM

No ano de 2002, Douglas Diegues lançou seu primeiro livro de poemas em Portunhol Selvagem, como ele mesmo aponta: “**Dá gusto andar desnudo por estas selvas**, que es a la vez el primeiro libro de poesia em portunhol, um libro magro, raquitiko, com másooméno 40 sonetos selvagens shakespeareanensis [...]” (DIEGUES *in* TEIXEIRA, 2011). Mesmo sendo um “livro magro”, a obra já vem carregada de hibridação linguístico-cultural – marca da Triple Fronteira, bem como da mescla de cultura periférica com um gênero tradicional consagrado – os sonetos shakespearianos. Conformar sua poesia marginal nos sonetos foi uma forma de ganhar visibilidade e se aproximar dos centros literários.

O portunhol de Diegues refuta padronizações e, em seus textos, as mesmas palavras aparecem com grafias diferentes e essa errância gera estranhamento. Em um texto podemos encontrar, por exemplo, “crimes/ crímenes, você/ bocê, o/ lo, muitos/ muchos”, entre outros termos que poderão ser percebidos ao longo dos textos trazidos na tese.

A mistura linguística e imagética revela sua origem marginal que busca assentar-se ao centro da tradição literária, em um movimento de legitimação de algo novo que pode ser conformado em sonetos ingleses. Enveredar-se por esses sonetos é encantar-se e estranhar-se com essa mescla. A dura realidade dissolve-se na leveza da forma e do ritmo, promovendo um choque entre dor e beleza.

Soneto 22

sambista lleva una vida difícil
si el samba es bueno de un modo general todos ficam bién
la desvantagem es mi vantagem

¹³ Halbwachs (2003), ao discorrer sobre memória individual e memória coletiva, afirma que cada pessoa apresenta lembranças diferentes de um mesmo evento reconstruindo recordações em comum. Ele destaca que “jamais estamos em nós” (2003, p. 30) e exemplifica como a presença de um companheiro em um passeio influencia nosso olhar [visão de um arquiteto, historiador, pintor, comerciante] ou as influências de uma leitura, ou ainda as influências de um grupo do qual fazemos parte, e nos transmitiram suas ideias e pensamentos (2003, p. 31). O autor defende que conservamos em nosso espírito algumas lembranças reais que se juntaram a uma compacta massa de lembranças fictícias (HALBWACHS, 2003, p. 32).

como estar 25 horas por dia en la mira de um míssil

canto con alegria mientras passo fome
meo samba es diferente
juego atrás del gol mas sei jogar en la frente
mañana garanto el almuerzo de ontem

quiem gusta de samba no desiste
todo mundo es meio doidon y meio bobo
el sol nació otra vez para todos
sambista no es passarinho para bibir de alpiste

no quero saber se vá a hacer sucesso ou não
el samba es minha revolução (DIEGUES, 2003, p. 29).

No Soneto 22, podemos perceber, através da voz do sujeito poético, a voz do povo que vive na alegria do samba as dores da opressão: “como estar 25 horas por dia en la mira de um míssil”. É possível perceber que o samba promove uma revolução na vida do sambista, embora este necessite de recursos materiais para sobreviver. O poeta aponta que o sambista não é passarinho para viver de alpiste e que passa fome, trabalha para que “mañana garanto el almuerzo de ontem”.

O samba inebria e “deixa todo mundo meio doidão e meio bobo”, e mesmo na fome, o povo canta de alegria. Não importa se o samba vai fazer sucesso ou não, pois para o sambista “o samba é revolução”, é a possibilidade de dar visibilidade às massas. O samba permite que o povo tenha vez e voz, extravase com falas múltiplas, euforia coletiva de um grupo social – muito bonito e significativo, mas que não encontra valor. Mas a desvantagem desse pouco valor se torna vantagem quando o sambista, que ganha visibilidade no morro, não necessita ficar o tempo todo sob a mira de um míssil.

A transgressão das línguas oficiais e o resgate do samba em seus poemas nos revela como o poeta retrabalha a tradição, como a forma clássica do soneto, e os habita com as características das massas. No Soneto 23, essa mistura de belas artes e crimes, também evidenciam essas contradições que Diegues quer mostrar.

Soneto 23

crime como una de las bellas-artes
assalto - violação - asesinato
seqüestro - chantagem - estelionato
crímenes vulgares

crimes que nadie esquece
crímenes en el orbalho de la manhã
Sampa - Rio - Salvador - BH - Ponta Porã

a cada minuto um novo crime acontece

crimes requintados
 crímenes desnecessários
 cadáveres no-identificados
 los cementérios están cada vez mais lotados

além de los crimes que quase nadie nota
 todos los crímenes son idiotas (DIEGUES, 2003, p. 30).

Nesse soneto, o poeta compara os crimes às belas artes, denunciando como a violência nos grandes centros, enumerando, inclusive algumas capitais. Os “crimes requintados” são praticados por “artistas” do crime, que transformam essa realidade em bela arte. Pelas palavras do poeta, ecoam que são crimes banais, desnecessários e que enchem os cemitérios, revelando uma idiotice, assim como ficam aqueles que não conhecem as artes diante de obras. É possível traçar um paralelo com as belas artes, uma vez que só o conhecedor ou executor dos crimes poderiam achá-los belos, por isso, o povo não nota essa “beleza” da arte criminal. Esses crimes banais que ninguém nota evidenciam a invisibilidade social das massas.

O poeta volta seu olhar para a classe marginalizada, enunciando através do portunhol selvagem a violência dessas “selvas de pedras”. Cabe ressaltar que a questão da identidade perpassa pela seleção de elementos que o sujeito deseja retratar. Assim, Diegues abre espaço para que sua arte possa transitar pela modernidade, revelando o cotidiano das massas.

Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (línguas, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política (CANCLINI, 2013, p. XXIII).

Douglas não se firma no Estado-nação Brasil ou Paraguai, mas transita entre eles, demarcando esse entre-lugar de onde pode promover sua arte. Ele não enuncia a partir da identificação com um grupo hegemônico, mas sim de uma língua que revela a heterogeneização da fronteira. Para o poeta, expressar-se em portunhol é promover uma revolução, ousando com as palavras para fazer uma boa literatura. A padronização da raça colonizadora, com características das nações europeias, se perde na hibridação da América Latina.

Não se pode negar que o portunhol é a língua das massas das regiões fronteiriças entre Brasil e os países de língua espanhola, uma vez que ela é falada nas ruas e surge desse encontro entre brasileiros e hispano-americanos. Cabe ainda ressaltar que Diegues busca resgatar as línguas indígenas, especialmente o guarani, valorizando os nativos que tiveram suas culturas devastadas por séculos.

No soneto seguinte, o poeta nos leva a refletir:

Soneto 24

quê es lo real en esta ficción?
 qué es la ficción en este real?
 el conforto del plagio sutil en la noche banal?
 el conformismo de la razón?

todo es ficción en este real?
 todo es real en esta ficción?
 todo es ficción en este mal?
 todo es banal en esta ficción?

mi sexo tiene saudade de estrella sin fim
 mi sexo es menos ficción que tu sexo?
 donde começa o termina o nexo
 de lo que non tiene começo ni fim?

bocês posan de crítico, escritor, professor, profissional de las letras,
 verdadeiros poetas,
 pero no aprenderam ainda como se pela una simples pêra (DIEGUES, 2003,
 p. 31).

O que traz o sujeito poético à realidade, ao mundo com nexos, é o sexo, que, para ele, é menos ficção. Sexo é vida, é natural e, por essa via, o poeta nos leva a refletir sobre o processo de estar nesse mundo. Na Introdução do primeiro livro, Ángel Larrea, primeiro pseudônimo¹⁴ de Diegues, nos revela:

Douglas Diegues não faz distinção entre a realidade e a ficção, a fantasia e a existência, o natural e o sobrenatural. Para ele, a ficção é realidade, a realidade é uma fantasia, o natural é o sobrenatural, o sobrenatural é o real, a ficção é o natural, e o real é sobrenatural. [...] A subversão é alma de cada soneto. [...] Deleuze descobriu lendo Proust que o poeta é aquele que inventa uma nova língua no âmbito da língua em que se diz, não aquele que faz do plágio sutil a sua arma secreta para beneficiar-se literariamente [...] (LARREA *in* DIEGUES, 2003, p. 7).

¹⁴ Diegues afirma, em entrevista a Marcelino Freire, que tinha medo de apresentar seus sonetos e os publicava inicialmente com o pseudônimo de Ángel Larrea e também como Felisberto Leites. Só assumiu-os quando da publicação do seu livro **Dá gusto andar desnudo por estas selvas**.

O poema revela contradições de ideias e imagens que habitam o imaginário de Diegues, a ponto de deixar o sujeito poético não enxergar a realidade ou a ficção, já que transita pela fronteira acumulando material para a sua obra. E pensando que cada um tem o seu portunhol, não poderia o poeta pensar se o seu material é de fato real ou um plágio sutil de um portunhol alheio?

Soneto 28

una mescla de bosta y algodón doce sin data de vencimento
para este dia banal, caro, superfaturado en balanza comercial
se non fizesse bem também non faria mal
o Calixto, por exemplo, riria durante la noche inteira contra el vento

o Calixto rindo, sin grana, ni mel, ni trampo, ni uzi
para defenderse, no é idiota, escribe bien, y sabe que en el fondo
la mescla de bosta y algodón doce
pode melhorar el mundo

explodindo la lógica de estes tempos banais
mudando el mundo embolorado
en la mente del leitor ainda non entulhado
de conocimientos & verdades gerais

con esa mescla de bosta e algodón doce este soneto ahora finda
para que estes días banais no fiquem mais banales ainda
(DIEGUES, 2003, pág. 35)

Nesse soneto, Diegues desconstrói a ideia do belo na poesia e “mostra que a poesia é suja, insubserviente, malvvida, atentatória aos costumes e às tradições do belo pelo belo” (CORTÉS, 2005). A imagem da mistura entre bosta e algodão doce foge ao padrão de beleza e remete o imaginário do leitor a um estranhamento e reflexão sobre essas novas experimentações, abrindo espaço para a emancipação da imaginação. Essa fusão de imagens tão contraditórias é uma forma de fugir das imagens banais, açucaradas dos poemas, e vai criando um imaginário forte que fecunda o texto através da sua língua renovadora, entendida como o esperma de sua poesia. A poesia “suja” de Diegues mescla a herança popular “heroica” com o grotesco e o mau gosto da vivência urbana atual (ÁVILA, 2012, p. 27).

O Portunhol Selvagem é uma nova poética e pode ser relacionada ao início da expressão infantil, com suas experimentações e linguagem plástica, não se regularizando com modelos padronizados. Trata-se de uma língua singular, libertária e o próprio poeta afirma: “Gramatificar el portunholito selvagem es como querer ponerlo em una gaiola gramatical. [...] Porque el portunhol selvagem romperá sempre los esquemas del pensamiento único y de

las buenas intenciones unificadoristas de los kapos gramáticos (DIEGUES *in* RODRIGUES, 2008).

Canclini (2013, p. 82) complementa que “essa reorganização híbrida da linguagem plástica foi apoiada por transformações nas relações profissionais entre os artistas, o Estado e as classes populares”, permitindo acesso das massas à cultura. Esse apoio veio com a inclusão da cultura indigenista à cultura dita acadêmica, trazendo a modernização cultural em vários países latino-americanos: vários artistas plásticos e escritores desejavam contribuir com a transformação social (2013, p. 81).

E nesses dias “caros, superfaturados na balança comercial”:

[...] continua havendo desigualdade na apropriação dos bens simbólicos e no acesso à inovação cultural, mas essa desigualdade já não tem a forma simples e polarizada que acreditávamos encontrar quando dividíamos cada país em dominadores e dominados, ou o mundo em impérios e nações dependentes (CANCLINI, 2013, p. 97).

A cultura abre as portas para que o leitor possa se “entulhar de conhecimento e verdades gerais”, para que esses dias banais “não fiquem ainda mais banais” (DIEGUES, 2003, p. 35). Essa língua poética é a prova de que culturas populares podem ser também representadas nesse entre-lugar, no qual as massas atualmente se encontram. Didi-Huberman aponta:

Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de sobrevivência no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 72).

Para o poeta, a mente do leitor ainda não está entulhada e torna-se o espaço ideal para abrigar novas imagens que fujam da banalidade. Diegues resgata a relação com o poeta Fabiano Calixto¹⁵, incluindo-o em sua poesia para reforçar sua hipótese de que escrever bem, criando imagens singulares, evita-se cair na banalidade e ajuda a melhorar o mundo.

¹⁵ Conozco Fabiano Calixto desde el siglo pasado. Sua poesia tem fogo propio y ele ya ha publicado “Algum” (1998), salvo engano, seu primeiro libro de poemas. Depois, publicou outros livros de poesia, como “Fábrica” (2000), “Música Possível” (2006), “Sangüínea” (2007), además de “Pão com bife” (2007), um libro de poemas para crianças. Em 2010, aparece uma versión pocket bilingüe de “La Canción del Vendedor de Pipocas”, publicada por Yiyi Jambo Cartonera, em Paraguay, y recentemente, en versión engordada, com textos em português solamente. nel lado brasileiro de la frontera, pela editora Sette Letras. Em tiempos de passeatas y balas de borracha, calles en llamas, cobiza, raiva, ignorância, mezquinaria, violencia geral, precios cada vez mais altos & spray com pimenta, la poesia non serve para nada, y talvez por isso continue siendo tan importante kontra la burrice y la rabia y la estupidez geral (DIEGUES, Douglas. **Em medio a balas de borracha**. 2013.

Estudar um escritor vivo é acompanhar em tempo real a sua evolução, como pessoa e como artista, e poder conversar com ele e ver com quem ele conversa; é descobrir como a hibridação se dá através das interações sociais e literárias, revelando contradições e humanidades que muitas vezes ficam fora das biografias *post mortem*. Em Diegues, é interessante estudar suas experimentações com textos e o estar entre sujeitos que compõem a base de sua língua híbrida, poder compreender, na prática, esse conceito que norteia a presente tese.

Retomando a Introdução de Canclini, na edição de 2001, de **Culturas Híbridas**:

A construção linguística (Bakhtin; Bhabba) e a social (Friedman; Hall; Papastergiadis) do conceito de hibridação serviu para sair dos discursos biologicistas e essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural. Contribuem, de outro lado, para identificar e explicar múltiplas alianças fecundas: por exemplo, o imaginário pré-colombiano com o novo-hispano dos colonizadores e depois o das indústrias culturais (Bernard; Guzinski), a estética popular com a dos turistas (De Grandis), as culturas étnicas nacionais com as das metrópoles (Bhabba) e com as instituições globais (Harvey). Os poucos fragmentos escritos de uma história das hibridações puseram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas misturas interculturais (CANCLINI, 2013, p. XXI-XXII).

A hibridação linguístico-cultural que permite a prática doportunhol na Tríplice Fronteira foi o que buscamos analisar neste capítulo, bem como apresentar que esse entre-lugar, visto como um espaço periférico e estigmatizado, pode ser ponto de partida para uma revolução literária com potencial de significação que extrapola os limites dessa região.

Discutidos, pois, alguns pontos sobre esse eixo temático, passaremos ao segundo capítulo, no qual trataremos de palavras e imagens, retomando o ícone de Babel que poderia vir a representar o início dessa mescla linguística que, ainda hoje, carrega inúmeras significações sempre com possibilidades de releituras.

3 CAPÍTULO 2 – TRIÁDE 2 – BABEL, TRADUÇÃO E IMAGENS

O presente capítulo é uma análise do campo de produção literário dieguiano, envolvendo, para além das obras poéticas, as publicações nas redes sociais, bem como as entrevistas e análises críticas que o poeta do Portunhol Selvagem realiza ou reproduz. Nesta segunda “colcha de retalhos”, são trazidas outras linhas para as amarras, entre elas destacamos os livros **Babel ou o inacabamento**, de Paul Zumthor, e **Demanda – Literatura e Filosofia**, que traz textos do filósofo francês Jean-Luc Nancy, especificamente, o capítulo “Poesia”. O primeiro retoma o mito de Babel para construir seu conceito de inacabamento a partir de uma narrativa que há séculos se reconstrói e da qual nos apropriamos para analisar a língua literária de Diegues, bem como as imagens que evoca, especialmente nos textos traduzidos. No segundo, a partir da poética de Hölderlin¹⁶, Nancy (2016) apresenta sua teoria sobre o “cálculo do poeta”. Assim, buscamos ampliar as análises para compreender a tríade Babel, tradução e imagens, na obra de Douglas Diegues. Outros teóricos são trazidos para a construção do diálogo: Eco (1996), Rónai (1970), Derrida (2006), Casanova (2002), Ong (1998), Durand (2011) e Didi-Huberman (2013).

Uma das hipóteses levantadas é a de que a tarefa do poeta é um cálculo que ele realiza em seu trabalho de composição antes de apresentar o poema que passa a ser, em parte, o resultado final de seu processo criativo. Desse modo, a tradução, as imagens e as singularidades da poesia de Diegues relacionam-se diretamente a uma técnica de composição, que buscaremos analisar para compreender os produtos alcançados pelo poeta, bem como por sua linguagem selvagem, já que a criação se dá no plano linguístico – material do escritor – e literário.

¹⁶ Johann Christian Friedrich Hölderlin (Lauffen am Neckar, 20 de março de 1770 – Tübingen, 7 de junho de 1843), poeta lírico e romancista alemão. Conseguiu sintetizar na sua obra o espírito da Grécia antiga, os pontos de vista românticos sobre a natureza e uma forma não ortodoxa de cristianismo, alinhando-se hoje entre os maiores poetas germânicos. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6193&secao=475. Acesso em: 18 dez. 2017.

3.1 REVISITANDO BABEL: O ETERNO RETORNO

*Narrativa dúctil e que parece oferecer-se com facilidade a glosas diversas, quando não contraditórias. Fonte permanente de figurações dinâmicas, a narrativa babeliana não cessou de proliferar ao longo dos séculos, no imaginário das gerações, anteriores à nossa **modernidade**.*

(ZUMTHOR, 1998, p. 58, grifo do autor).

A utopia de uma língua perfeita atravessa inúmeras culturas, pois, cada qual reinterpreta, reinventa e relê o mito de Babel e a confusão das línguas. Zumthor (1998), Eco (1996), Rónai (1970) e Derrida (2006) são evocados nesta seção a dialogarem sobre esse tema a fim de que possamos nos aproximar de uma possível compreensão da língua poética de Douglas Diegues.

Eco (1996) faz uma pesquisa histórica sobre as línguas e apresenta suas classificações, a partir de quatro linhas: as tidas como línguas misticamente perfeitas – o hebraico, o egípcio e o chinês; as línguas-mãe – originadoras de outras línguas, como, por exemplo, o modelo indo-europeu; as artificialmente construídas, com objetivos específicos e em busca de perfeição para expressão perfeita das ideias ou perfeita em termos de universalidade, ou ainda, perfeição em termos práticos; e, por fim, as línguas aspirantes a eficiência mística ou de secretismo iniciático.

Caminhar por esse levantamento histórico nos permite fazer construções e reflexões sobre o processo de se criar uma língua e compreender que a humanidade faz eternos retornos ao mito de Babel em busca de uma utópica compreensão universal e inexistência de conflitos, pois os povos falariam a mesma língua. Mesmo decorridos quase cinquenta anos, retomamos, neste processo, os estudos de Rónai (1970), haja vista o trabalho significativo do pesquisador. Ele aponta que a resolução dos problemas de comunicação é um “eterno sonho da humanidade” (RÓNAI, 1970, p. 11) e a fé no advento de um idioma auxiliar adotado por todos os povos pressupõe a possibilidade de soluções internacionais pacíficas (1970, p. 23). Rónai afirma ainda que “embora hoje os linguistas ponham em dúvida a unidade primitiva do idioma humano, os homens de tôdas as épocas conservaram perpétua a saudade do tempo em que **tôda a Terra era duma mesma língua e duma mesma fala**” (RÓNAI, 1970, p. 22, grifo do autor).

Eco (1996, p. 26) faz referência às diversas mitologias e teogonias que trazem narrativas sobre a multiplicidade das línguas e ressalta que, ao tratá-la como ferida a ser cicatrizada por uma língua perfeita, nos leva a pensar que nossa própria língua não o seja. As religiões apropriaram-se do mito de Babel, promovendo o lado negativo da construção, enquanto ato de desobediência e necessidade de se redimir ao buscar a língua primeira, como qual Deus falou a Adão.

Ainda segundo Eco, Santo Agostinho e a generalidade da tradição patrística consideravam o hebraico como a língua primordial da humanidade antes da confusão das línguas. Consonante a isso, Zumthor (1998) acrescenta que dessa língua adâmica surgiram setenta e dois idiomas diferentes, quando da queda da Torre e dispersão dos povos, e ressalta que esse número, em hebraico, é o valor do tetragrama divino. Esse produto do número seis pelo seu duplo está presente em diversas mitologias, revelando a repetição e ressignificação dessa história, no imaginário dos povos (ZUMTHOR, 1998, p. 77).

Na doutrina cristã, as línguas sagradas eram o hebraico, o grego e o latim, porque era trilingue o rótulo que encimava a cruz (ECO, 1996, p. 30). O cristianismo enquanto religião de Estado, tenta evitar que a catástrofe de Babel se repita, promovendo o controle sobre a cultura oficial. Entretanto, não se consegue conter os acontecimentos linguísticos e a Europa inicia com o nascimento e proliferação das línguas vulgares (1996, p. 32-33).

A história dividida, então, entre o Antigo e Novo Testamento, na qual a língua adâmica foi transmitida aos seus descendentes que a falaram até a construção da Torre, começa a ruir no Renascimento. O hebraico deixa de ser considerado uma língua sagrada e a ideia da existência de várias línguas matrizes ganha força. Richard Simon (1678), considerado o renovador da crítica testamentária, contesta a ideia de que a língua é criação divina (ZUMTHOR, 1998, p. 105) e afirma “a língua é invenção humana, e, uma vez que a razão não é a mesma entre todos os povos, isso explica a diferença das línguas” (ECO, 1996, p. 92). A teoria materialista e biológica defende a tese de que nas origens da linguagem, as relações sociais foram responsáveis por transformar as sensações primárias – as ideias – em som (ECO, 1996, p. 94). Ainda segundo Eco, iniciou-se, no Iluminismo, a liquidação definitiva do mito de língua-mãe ou de um estado linguístico ideal pré-babélico.

Para Zumthor (1998, p. 58), Babel enquanto ideal mítico, “não invoca, para se legitimar, senão a sua própria existência: interpõe-se em nós entre consciência e o universo; erige-se assim (ao que parece) contra a razão”. Essa afirmação nos permite compreender a oposição entre as hipóteses racionalistas (Descartes/ Port-Royal) e as empírico-sensualistas

(Locke/ Condillac), surgidas no século XVIII, de modo a identificar um “isomorfismo completo entre língua, pensamento e realidade” (ECO, 1996, p. 110).

Eco (1996, p. 110) aborda o trabalho do autor racionalista Beauzeé, que defendia que a palavra é como uma espécie de quadro cujo original é o pensamento, logo, a linguagem deve ser uma imitação fiel do pensamento, sustentando ainda que existiam princípios fundamentais comuns a todas as línguas, cuja verdade indestrutível era anterior à construção de Babel. Entretanto, pela lógica empírico-sensualista, as sensações de prazer e dor, as emoções e gestos vieram primeiro, configurando-se como uma linguagem de ação, e, depois, para fixarem o crescimento do pensamento, é que se tornam linguagem de instituição.

Desse modo, para que se possa compreender o processo de criação das linguagens, acreditamos, conforme resgata Eco, “todo o modo de pensar como o modo de falar são produto de um desenvolvimento histórico” (DE MAURO, 1965 apud ECO, 1996, p. 113). Eco, ainda reforça: “torna-se enganador reconduzir as linguagens humanas a uma pretensa matriz unitária” (1998, p. 113).

Dentro desse contexto, ganha significação a investigação sobre a multiplicidade linguística que se dá através de processos naturais, bem como por meio de processos artificiais. Considerando o objeto do presente trabalho, o Portunhol Selvagem, que se trata de uma língua criada por Douglas Diegues, nos ateremos ao segundo processo.

Rónai (1970, p. 29) afirma que para formar uma língua artificial existem dois métodos principais: *a priori* – que seria inventar todo o idioma; ou *a posteriori* – aproveitar o vocabulário de uma ou várias existentes, sistematizando-o e modificando-o conforme o bom-senso. Ainda segundo Rónai (1970, p. 34), as primeiras tentativas de construção de uma língua universal foram apriorísticas, na lógica de se renovar a língua e não retomar tradições e legados irracionais. Entretanto essas pessoas não eram necessariamente filólogos ou linguistas, e sem querer, transportavam para a língua inventada, particularidades do seu idioma materno.

Tanto Rónai (1970) quanto Eco (1996) revisitam as línguas criadas – línguas artificiais –, descrevendo-as e analisando-as, bem como apresentando seus pontos fracos. Entre elas destacamos as línguas *a priori*: o *Projeto de Uma Língua Universal*, de Padre Bonifácio Sotos Ochando (1845); o *volapük*, de Johann Martin Schleyer (1879); o *esperanto*, de Zamenhof (1878); a *Língua Católica*, de Albert Liptay (1892); o *bolak* ou língua azul, de Léon Bollack (1899); o *ido* de Beaufront, Couturat, Ostwald e Jepsen (1911); o *Ocidental* ou *interlingue*, de Wahl (1946); a *interlíngua*, de Alexander Gode (1951); o *Universal*, de A.J. Decormis (1957). Entre as *a posteriori*, ressaltamos: a Basic English, de C.K. Ogden

(1931); o *Panamane*, de Manuel E. Amador (1936); o *Francês Fundamental*, de Paul Ginestier (1957); a *Língua Sistemfrater*, de Pham Xuan Thai (1957); a *Romanid*, de Zoltán Magyar (1958). Essas tentativas destacadas, compreendidas até os anos 1960, não deram conta de resolver o “problema” da comunicação internacional, ficando fadadas ao fracasso, de modo especial as línguas *a priori*, uma vez que esses sistemas foram incapazes de expressar todos os cambiantes conotativos ao alcance de uma língua natural (LEOPARDI apud ECO, 1996, p. 283).

Conforme Eco, ao abordar a história da filosofia, da lógica e da linguística contemporâneas, as novas teorias só são possíveis haja vista o esforço secular da busca de uma língua perfeita e, após muitos embates, compreende-se que as línguas são criadas não mais para substituir uma língua natural. “O sonho mudou de sinal, ou melhor, redimensionou-se: da busca secular da língua de Adão, a filosofia passará doravante a guardar apenas certas sugestões” (ECO, 1996, p. 291-292). Zumthor corrobora com as palavras de Eco:

No movimento geral da civilização de que somos reféns, mais do que beneficiários, discernem-se desde há um século surtos linguísticos unificadores, tendentes a recalcar o vivo em proveito do técnico e do abstracto. Todas as “grandes línguas” de hoje, e por contágio a maioria das “pequenas”, aumentam de forma desenfreada o vocabulário artificial, esses -ismos, -ação ou -idade desprovidos de eficácia e que espalham uma cortina de fumo lexical sobre a vacuidade de um pensamento; linguagens técnicas invasoras e com demasiada frequência inúteis, portadoras de pseudo saberes [...] (ZUMTHOR, 1998, p. 208).

A mesma reflexão serve para as línguas *a posteriori*, uma vez que se parte sempre de uma simplificação e racionalização da gramática, criando um léxico que apresente com maior proximidade possível todos os termos das línguas naturais e seja uma síntese equilibrada entre as existentes (ECO, 1996, p. 296).

Eco (1996) resgata a obra **História da Língua Universal**, de Couturat e Leau (1903), para afirmar:

Couturat e Leau são suficientemente realistas para saberem que não existe um critério científico estabelecendo que projeto *a posteriori* seria o mais flexível e o mais aceitável (seria como estabelecer em bases objectivas e abstractas se o espanhol é mais ou menos adequado do que o português quer para a criação poética, quer para as trocas comerciais). Um projeto poderá impor-se se houver uma entidade internacional que o promova e aceite. Por outras palavras, o sucesso de uma língua auxiliar só poderá ser sancionado por um acto de boa vontade política internacional (Couturat e Leau apud ECO, 1996, p. 296).

Historicamente, nenhum povo abriu mão de sua língua espontaneamente para assumir a língua do outro e, possivelmente, essa “boa vontade política” não se dará no futuro. Os avanços tecnológicos reduzem distâncias, aproximando os povos e o globo terrestre fica cada vez menor, deixando o sonho de uma língua universal cada vez mais, utópico. Rónai, em 1970, já alertava: “Segundo a obra mais recente consagrada ao “babelismo”, o número de línguas duplica em cada 2000 e 2500 anos” (RÓNAI, 1970, p. 153). Apesar do pesquisador trazer essa informação com reservas, defende a tendência de proliferação de dialetos – hoje reconhecidos como variantes. Isso sem considerar à época o advento da *internet*, que reduziu substancialmente essas previsões.

De fato, a humanidade não pode negar a força do falar vivo que fomenta a pluralidade das línguas. Rónai revela, por exemplo, que, para os turistas, um idioma mundial tornaria a viagem mais fácil, mas também instiga: “a diversidade das línguas não é precisamente um dos maiores atrativos da viagem?” (RÓNAI, 1970, p.185).

E que tal viajar por uma análise do Portunhol Selvagem?

A língua poética de Douglas Diegues é uma hibridação entre o português e espanhol, conformando ainda expressões do guarani. Essa criação configura-se como uma língua *a posteriori*, pois o poeta se utiliza de línguas existentes modificando-as conforme seu querer. Diegues alega não ser possível domesticar sua língua, e que os seus leitores sentem essa tensão indomável.

Sua naturaleza escurridiza non se deixa domesticar por uma hegemonia absoluta sobre el resto de los domínios teóricos ou akademicos. Es una disfunción literária incorrigíbell. Corregíro sería matarlo. Gramatificarlo equivale a suicidarlo (DIEGUES in GASPARINI, 2012, p. 161)

A língua selvagem é criada a partir de gramáticas já existentes, em que cada autor que deseje por ela se aventurar, gozará de liberdade para reinventá-la, pois ela é livre de padronizações. Como Diegues afirma, ela é um *mix* plurilíngue, pois agrega inúmeras palavras de outras culturas. A intersubjetividade acontece a partir das relações presenciais que o poeta tem com outros autores, bem como enquanto leitor.

Aprendi com Guimarães Rosa y com Manoel de Barros y com Sérgio Medeiros que la gramática e suas leyes son una espécie de inimiga number one de la liberdade de la linguagem verbocreadora mais conocida como "poesia". Cada artista de la palabra que se aventure por las selvas de los portunholitos salbahes habrá de inbentar sua gramátika própria, personal, intransferíbell. [...] Ya habemus las gramáticas de las lenguas portuguesas y espanholas. Habemus em Paraguaylândia la gramática del guarani. Penso

que los gramáticos brasileiros prestarían un hermoso servicio a la cultura brasileira e gluebolandensis se de repente comenzassem a estudiar y ayudar a poner em libro las gramáticas de las mais de 280 lenguas, idiomas ou dialetos de las culturas ameríndias que todavía non foram varridas del Mapa do Brasil... Non sei si o MEC ou o MinC realizan ou fomentam algum proyecto similar (DIEGUES *in* RODRIGUES, 2008).

Diegues tem consciência desses experimentos linguísticos e transita pelo universo da literatura desde 1991, desenvolvendo um jornalismo voltado para o resgate das culturas locais, editando e publicando jornais, revistas e suplementos literários, que contribuiriam na construção de sua literatura. Assim, suas pesquisas e referências à mescla de línguas na Serra de Maracaju, do Visconde de Taunay, ao neocriollo de Xul Solar, aparecem no suplemento literário Palavra-Boa, publicado entre os anos 2000 e 2002 (CAMARGO, 2016, p. 7-8).

Quanto ao portunhol de Wilson Bueno, Diegues declara:

Descobri por si acaso en el Centro Cultural Vergueiro [...] fragmentos de Mar Paraguayo de mi compadre Wilson Bueno [...] aí yo me quedé encantado, porque yo dije: uau! Este hombre está haciendo literatura de la frontera, mezclando las lenguas com las quales yo he convivido desde la infancia el guaraní paraguayo, el castellano y el portugués, el yopará que es la mescla. El guarani urbano de Assunción es el yopará. El paraguayo urbano no fala el guarani de la selva habla la mescla. Yopará em guarani quer dizer mescla. Hablan la mescla de castellano y portugués. Entonces yo descubri Wilson Bueno e fiquei com aquilo, él viendo em mi cerebro, em mi cráneo (DIEGUES, 2015, Podcast, transcrição nossa).

Essa língua que o encantou e o remeteu à infância torna-se matéria literária a ser continuamente trabalhada para fazer sua poesia. Diegues aponta que a poesia pode brotar dos lugares mais insólitos e que, no portunhol, ele reencontrou uma voz latente, em potência, para que pudesse escrever sua obra. O poeta afirma que queimou os textos produzidos em português e começou a escrever em portunhol selvagem, que é a língua que possui esperma, força para fecundar sua poesia. Camargo (2016, p. 46) ressalta que “Diegues traz para a palavra escrita anomalias orais fruto da improvisação e da transbordante criatividade dos falantes das fronteiras culturais linguísticas”.

Para Diegues, Wilson Bueno “meio que se desencantou com o portunhol” por conta das críticas e respostas negativas que teve ao lançar **Mar Paraguayo**¹⁷, mas depois que ele, Diegues, apresentou os sonetos selvagens e a crítica foi positiva, o cenário mudou. Bueno ficou entusiasmado com a poesia em portunhol, deixando uma obra em portunhol pronta antes

¹⁷ Ver: SOUZA, Sabryna Lana de. **Wilson Bueno e a poética do portunhol em Mar Paraguayo**: añaretã, añaretãmeguá. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

de falecer. O poeta afirma “Yo inventé la teoría falsa muy verdadeira de que cada um tiene su portunhol, cada uno nasce com o su portunhol selvaje”¹⁸ (DIEGUES, 2015, Podcast, transcrição nossa).

Nessa mesma entrevista, Diegues aponta o crescimento da produção acadêmica acerca do portunhol selvagem e destaca que não sabe quantas teses surgiram a partir de sua língua poética. Para Camargo (2016), a partir do seu terceiro livro, **El Astronauta Paraguayo** (2007), o poeta liberta sua literatura anárquica da forma “soneto”, alternando entre poema em prosa e prosa poética, promovendo uma “tensão que dialoga com sua proposta poética pendular, oscilatória, cidade-selva, realidade-ficção, inclusive a língua” (CAMARGO, 2016, p. 61).

Apesar de ter se libertado da forma clássica, Diegues não deixa de transitar pelos cânones e, cada vez mais, se aproxima dos processos de tradução, ou como assevera Camargo: “ele prefere traduzir obras canônicas para o portunhol selvagem, ou melhor, transdelirar, em diálogo com o conceito de transcrição, ou tradução criativa, de Haroldo de Campos” (2016, p. 63). Essa estratégia garante oportunidade de ganhar visibilidade, se deslocando da margem para os centros culturais, permitindo que o portunhol selvagem revele a voz das fronteiras, por tanto tempo silenciada e, ainda, aproxima a tradição da cultura periférica.

Traduzir é a possibilidade de criação, de produzir a metáfora da metáfora original, enveredar pela multiplicidade de significações e representações, aproximando-se da realidade de cada povo. Desse modo, visitar Babel é sempre necessário, pois a dispersão dos povos e a pluralidade de línguas nos permite compreender que cada um enxerga o mundo com olhos diferentes e essa tensão de compreensões distintas nos leva ao crescimento. A verdade para o outro não é a nossa verdade, mas isso não impede que a mediação seja construída, especialmente por um tradutor.

Derrida (2006, p. 49) nos leva a refletir sobre o papel da tradução com a questão: “Se o crescimento da linguagem deve também reconstituir sem representar, se aí está o símbolo, pode a tradução aspirar à verdade? Verdade, será esse ainda o nome do que faz a lei para uma tradução?”. E esse limite perpassa entre o intraduzível e o traduzível: “O intraduzível puro e o traduzível puro aí passam um no outro – e é a verdade, **ela mesma materialmente**” (DERRIDA, 2006, p. 49, grifo do autor).

¹⁸ Entretanto, cabe destacar que Bueno tinha como padrinho Néstor Perlongher, uma editora requintada como Iluminuras, pela qual publicou, primeiramente, em portunhol.

Mais que traduzir, Diegues busca transdelirar, “devorando selvagemmente e sem pudores o estrangeiro, arrastando-o para a fronteira em uma imagem original” (CAMARGO, 2016, p. 65). Essa tensão que traz o delírio leva Diegues a não só revelar a verdade do estrangeiro, mas aproximá-la da realidade do outro, trazendo a verdade pela essência e não pela cópia fiel do original.

Procuro traduzir el espíritu del texto, el quien de la poesía, el teko ete (o modo de ser de la energía del texto) em vez de traicionarlo fielmente ou simplemente traicionarlo ou traduzir literalmente apenas el significado. Algunas veces me parece que tengo éxito, como en la teletransportunholización del Ayvu Rapyta, joya rara mbyá guarani de la literatura ameríndia. Considero también esas operaciones como ejercicios free-style, training para la propia escritura, y a la vez, ejercicios de teletransportunholización... Pretendo también juntar em um volumen intitulado Teletransportunhol Selvagem las transdeliraciones que fiz de Edgar Allan Poe, Malcom Lowry, Baudelaire, Rimbaud, Fernando Pessoa, Manoel de Barros, Ezra Pound, entre outros poetas que curto, teletransportando assim textos de distintas épocas y lenguas a esta língua neoantigua que es mio portunhol selvagem del siglo XXI [...] (DIEGUES in GASPARINI, 2012, p. 164).

Em “Linguagens de mescla, territórios e utopias”, Carrizo abordou essa questão de línguas neoantigas: “Hoje em dia se fala de um *quechueñol*, de um *guarañol*, de um *guaranês* e de um portunhol” (CARRIZO, 2013, p. 155). Para além de uma ideologia de união, a hibridação a partir do contato que acontece em uma região se expande para experiências de mescla com outras línguas, como o inglês, o francês, o italiano e a alemão. Quando o latino-americanismo se abre para experiências como a do “portu-alemaniol”, ele “rasga a possibilidade de fechamento e acabamento e até de regionalização” (CARRIZO, 2013, p. 156).

O Soneto 13 do livro **Dá gusto andar desnudo por estas selvas**, de Diegues, foi traduzido a um alemaniol selvagem por Odile Kennel e o poeta brasiguaiio destaca a sua participação em “Un festival di poesia latino-americana em Alemania”¹⁹. É um poema sonoro em que um criquelar se faz presente, levando-nos a imaginar algo rachando ou ruindo, sonetiza uma situação de colapso financeiro e as consequências que essa economia desgovernada tem na vida das pessoas: desemprego, desespero e desesperança. De repente, desse ovo surpresa, entre gozos, uivos e gemidos, algo inesperado acontece e, em um movimento inesperado, eclode o mundo sem fins lucrativos. A vivência de uma situação

¹⁹ Disponível em: <http://portunhonselvagem.blogspot.com/2006/09/latinale-2006.html>. Acesso em: 18 dez. 2017.

difícil pode ser a oportunidade para que aconteça a fecundação de novos projetos e de mudanças.

Soneto 13

colapsos disputas krak cálculos krok falsos
incertezas krek juros desempleos krik desesperos
dólar cruel ilusión krok krok de papel dinero
impuesto chantagens kruk kruk kruk impactos

costos repassados krak krik reajustes confirmados
dólar arriba de 86 meses krek krok para pagar
no hay mais tiempo para tanto krak krek kruk masturbar
valores obligatórios krok reajustes krik diferenciados

queda nos alimentos krik millones krok negociaciones krek krok sucesso
impasse kruk desesperança
hipótese krak krok mudança
reflexo krik nos preços

movimiento inesperado de noviembre, krek, uivos, kruk, fecundación, krok,
gemidos
está naciendo krek kruk el mundo sin fins lucrativos (DIEGUES, 2002, p.
20).

A versão em alemão selvagem ficou desse modo:

Douglas Diegues – Wilde Sonette II

Bankrott partout Querelen crac falsche croc Kalküle
Unsicherheit crec Zinsen nix mehr boulot cric Verzweiflung
Dollar barbarische Reverie croc aus Papier Moneten
Steuern Pressionen cruc Durchschlagkraft

Umlegung der Kosten crac cric d'accord zur Haushaltsanpassung
Dollar klettert auf über 86 Monate crec croc passé die Zeit
zu zahlen rien ne va plus crac crec cruc sich zu tuschieren
Valuta oblige croc Anpassung cric des Finanzrahmens

Sturz der Lebensmittelpreise cric Millionen croc Palaver crec croc Erfolg
Sackgasse cruc Detresse
keine Wahl crac croc Reformen
Perkussion cric auf die Preise

plötzlich surprise Novemberbewegung crec Geplörre cruc Befruchtung croc
Stöhnen
le monde crec cruc wird geboren partout ohne esprit von Profit (tradução de
Odile Kennel, 2006)²⁰.

²⁰ Disponível em: <http://latinale.blogspot.eu/2006/08/14/odile-kennel-ubersetzt-douglas-diegues/>. Acesso em: 18 dez. 2017.

Logo abaixo da publicação do poema, na página do evento alemão “Latinale”, Diegues comenta, de modo divertido, a tradução: “Queridos Odile, Timo, Rike, muito bom ver mio portunhol selvagem em alemaniol! Non entendo muito de aleman. Mas una amiga me va a traduzir o que está ali em cima. Bessos wildes a todos. D.D.” (DIEGUES, 2006).

O trabalho do tradutor, para Derrida (2006, p. 11-12), relaciona-se com a “torre de Babel”, uma vez que não configura unicamente a multiplicidade irredutível das línguas, pois ela mostra um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural. Assim como para Zumthor²¹ (1998), Babel é um texto que nunca tem sua leitura acabada; a tradução também não se encerra em si mesma, garantindo assim o eterno retorno.

E por que não pensar que o intraduzível pode ser dito em uma não-língua, mas que poeticamente se abre para a mistura cultural? Diegues parece ter essa resposta numa dicção suplementar, ao buscar revelar as “verdades” da tradição para aqueles que habitam a margem, repetindo o movimento ocorrido anteriormente na história, quando a cultura dos bárbaros atualizou a clássica. É trazer poemas de outros autores para o idioma da fronteira, para o sotaque dos indígenas, dos mestiços, de gente da fronteira que nada tem a ver com a ideia de perfeição vendida pelos meios de comunicação (CAMARGO, 2016, p. 65). Diegues revela:

Desde que publiqué el primer libro, vengo teletransportunholizando textos que me interesan al portunhol selvagem, como fragmentos de Gombrowicz (Ferdidurke, a partir de la versión de Virgilio Piñera et alia y “Kontra los poetas”, a partir de uma versão ao português brasileiro de Marcelo Paiva [...]) (DIEGUES *in* GASPARINI, 2012, p. 164).

Segundo Camargo (2016, p. 66-67), nos últimos anos, a prática tradutória e a poesia têm dividido o mesmo espaço na obra de Diegues. Em seu último livro publicado, **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**, a transdeliração e a poesia estão posicionadas lado o lado, misturadas, ocupando o mesmo *status*, o mesmo número de páginas.

Analisar esse processo de transdeliração, nos leva a pensar se o delírio de Diegues não o aproxima das chamadas línguas adâmicas, as línguas perfeitas. Eco (1996) retoma o fascínio do jesuíta Ludovico Bertonio pelo aymara, que, segundo ele, era capaz de “exprimir

²¹ A obra de Zumthor data de 1998 e o ensaio de Derrida é de 1987. Eles são convidados a dialogar nesta tese, embora o texto do primeiro já guarde relações com o segundo, que, por sua vez, faz uma paráfrase da obra **A Tarefa do Tradutor**, de Walter Benjamin (nota nossa).

qualquer pensamento expresso noutras línguas mutuamente intraduzíveis”. Ainda segundo o teórico italiano, posteriormente, L. Ramiro Beltran e Gusmán de Rojas reforçam que o aymara facilita grandemente a tradução de qualquer idioma para os seus termos (mas não o contrário). Entretanto, Eco ressalta a relevância de uma terceira língua parâmetro, como um instrumento comparativo, mediador, como um “princípio de interpretância”:

Evitar-se-iam estes inconvenientes considerando, como fazem certas tendências recentes, que a tradução é um facto por meio do qual esta última resolve no seu âmbito próprio, e segundo o contexto, os problemas semânticos e sintácticos postos pelo texto de origem – e ficamos assim fora da problemática das línguas perfeitas, porque se trata de compreender expressões produzidas segundo o génio de uma língua de origem e de inventar uma paráfrase “satisfatória” (mas segundo que critérios?), que respeite o génio da língua de chegada (ECO, 1996, p. 321).

Essa lógica trivalente vem ao encontro da proposta das tríades do Portunhol Selvagem, uma língua que se dá num processo de tensão entre português, espanhol e guarani. Diegues extrapola o falar cotidiano dos habitantes e o transforma em material literário escrito.

A escrita, desde logo, é devir, processo vital, alheio a qualquer tentativa de identificação realista, e, por definição, inacabado: recusa dos aprisionamentos, dos compartimentos, das hierarquias. Inacabado, inacabável – no entanto, de alguma maneira, definitivo, como Babel, da mesma forma que Babel (ZUMTHOR, 1998, p. 227).

Muitas culturas remetem à Babel para recriar histórias e mitos sobre esse primeiro momento e também representar o monolinguismo, a universalidade linguística, em uma expectativa de promover o entendimento mútuo e a paz mundial ou para representar o pecado, insubordinação e a dispersão. O mito ora é visto como aspecto negativo, ora positivo, como, por exemplo, no fomento à pluralidade que enriquece o mundo através de inúmeras formas de revelar “as verdades” de cada povo.

Qualquer que seja, aliás, a atitude que adotemos, nem por isso os fabricantes de línguas deixarão de compor os seus idiomas de sonho. Invejoso de seu otimismo, saudemo-los com reverência: a proliferação de seus planos nos permitirá gozar por mais algum tempo os efeitos **abençoados** da confusão de Babel (RÓNAI, 1970, p. 186, grifo nosso).

Para Zumthor (1998, p. 104), a linguagem de Adão foi poesia, universal por essência, e inacabada por acidente. Acreditamos que continuará inacabada, porque Babel continuará a existir no imaginário coletivo e a perfeição terminaria a edificação. Para que ela

possa se ressignificar continuamente, temos que brincar com as línguas, assim como faz Diegues, de modo a torná-la, feliz.

Se a língua admite essa contínua edificação, essa propriedade se reflete no fazer poético e, ainda, no refazer poético – a tradução –, que possibilita retornar ao texto inúmeras vezes na expansão de seus sentidos. Para Nancy (2016, p. 148), a poesia permite o “eterno retorno e partilha de vozes”, pois o acesso a ela não se dá uma vez, mas está sempre a se refazer. Ao seu olhar, essa característica de imperfeição que conduz à reconstrução de significações, “a poesia infinita” [no contexto do Romantismo alemão], é que revela o real ensinamento dessas possibilidades de retornos: a perfeição (2016, p. 148). A poesia é perfeita porque o texto é finito, mas promove “a perfeita atualidade do sentido infinito” (2016, p. 150). E se a construção da poesia permite ao poeta refazer seu trabalho para atingir o resultado esperado pelo seu cálculo, a tradução confirma essa possibilidade de eterno retorno e ajuda a compreender o processo do primeiro fazer poético e interpretar o original.

3.2 OBRAS TRADUZIDAS AO PORTUNHOL SELVAGEM

Uso vários nombres para realizar esa operación de traducción inbentada, digamos: transdeliramientos, transinbenciones, transddiversiones, teletransportunholizaciones... Me gusta la idea de teletransportunholizar, que implica em teletransportar textos de autores de todas las direcciones y épocas al portunhol selvagem del siglo XXI.

(DIEGUES *in* GASPARINI, 2012, p.164).

Esta seção visa promover uma discussão acerca desta prática de Diegues de traduzir algumas obras para o Portunhol Selvagem, partindo da hipótese que se trata de uma estratégia de ganhar visibilidade e gerar identificações com os falares populares da Tríplice Fronteira, bem como com os leitores que transitam por esse entre-lugar. A tradução em Diegues revela suas preferências e a captação de heranças das culturas: brasileira, hispano-americana e as indígenas. Para isso, serão “costurados” fragmentos literários e teóricos de modo a construir uma interpretação dialógica. Casanova (2002) apresenta uma das funções da

tradução enquanto processo de transferência não somente do capital linguístico, mas do capital propriamente literário, ou seja, o papel da tradução como literarização.

A noção de “literariedade”, ou seja, de crédito literário ligado a uma língua, independentemente de seu capital propriamente linguístico, permite portanto considerar a tradução dos dominados literários como um ato de consagração que dá acesso à visibilidade e à existência literárias” (CASANOVA, 2002, p. 171).

Diegues enquanto poeta sabe da necessidade de se criar uma estratégia potente para vencer os limites do campo literário latino-americano, atravessando as fronteiras e buscando diálogo com aquilo que vem de fora. Entretanto, esse cruzamento de divisas precisa ser calculado e com movimentos precisos para não cair na banalidade da escrita e reproduzir vozes que já ecoam nesse espaço. Nancy (2016, p. 111) discorre sobre o “cálculo do poeta”²² que remete “à atividade e à decisão do poeta, antes de remeter à disposição do poema, onde ele inscreve somente seu resultado”.

O conceito aqui apropriado é a poética do cálculo ou da exatidão, que é o pensamento da diferença originária. Para Nancy, a poesia deve revelar a saída do pensamento do autor de modo diferente do pensamento em si, comum no geral. “A poesia é o *scanner* do sentido, o poeta lhe ajusta os ângulos da visada” (NANCY, 2016, p. 121) e, desse modo, o olhar do poeta precisa acionar esse *scanner*, que não é acionado no improviso ou na mera inspiração, mas no trabalho do fazer poético, revelando um sentido original.

O poeta projeta composições a partir desse cálculo mental realizado ao construir um poema, pensando em um ponto de exatidão que sua construção, produção e engendramento podem alcançar. Diegues trabalha em duas potencialidades, mirando em dois pontos específicos: a língua híbrida selvagem e a poesia latente que quer enunciar. Ele potencializa uma língua marginal falada nas fronteiras, articulando-a e provocando-a para que se torne selvagem e, assim, esse algo marginal começou a despertar a atenção de críticos e leitores para sua poética.

Diegues, ao transitar pelas zonas periféricas, se alimentando das falas tidas como familiares e regionais, conseguiu depreender que “a linguagem é o entre-nós” (NANCY, 2016, p. 115) e, exercitando essa poética do cálculo, atingiu a diferença original. Sua visão de mundo tem revelado textos autorais e também traduzido textos em uma profusão de imagens. “Transdelirar”, “destraduzir”, “transportunholizar”, termos utilizados por Diegues para

²² NANCY, Jean-Luc. **Demanda:** Litetatura e Filosofia. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

designar seu processo antropofágico, aumenta a sua literariedade, ou seja, o volume de capital linguístico-literário de sua obra. “Ao mesmo tempo em que aumenta sua riqueza intelectual [o tradutor] enriquece sua literatura nacional e honra seu próprio nome.” (LARBAUD apud CASANOVA, 2002, p. 39).

Diegues faz esse exercício de traduzir textos à sua língua selvagem e não o faz de modo literal, mas produz de modo criativo e babélico, outra tecitura representativa de comunidades submetidas às interferências de línguas e culturas que atravessam a fronteira. Seu potencial inventivo deriva de uma tríade de trabalho bem calculado: ao se aproximar dos processos de tradução, Diegues, além do cálculo que faz para o alcance de seu conteúdo poético, calcula a abrangência da língua selvagem que utiliza e, por fim, recalcula o potencial da obra traduzida, tanto para o autor original quanto para si e para os campos literários em que se insere.

Percebe-se, desse modo, a importância de se estudar autores vivos que diariamente publicam em redes sociais e gozam de liberdade para se expressar e interagir em plataformas cada vez mais globalizadas, pois se torna não mais uma hipótese de comportamento do poeta e, sim, a visível tese de sua construção enquanto escritor. De fato, a língua é selvagem e não pode ser domesticada, tampouco seu criador, que se aventura por vários caminhos para garantir sua existência na contemporaneidade.

De autores nacionais a internacionais, Diegues vai transdelirando uma obra aqui, outra acolá, ampliando suas leituras, buscando melhorar as obras originais, segundo suas palavras:

Incorporo la traducción-transcreativa (estudada y aprendida com Haroldo de Campos, Aurora Bernardini, Sergio Medeiros, Augusto de Campos, entre outros) de textos de todas las lenguas al portunhol selvagem como gênero poético-ficcional inventado... La base es lo que Paulo Leminski me hay dicho em 85: – **La buena traducción es la que mejora el original.** Inspirados en la sabedoria poética lemskinianensis, traduzimos um par de coisas al portunhol selvagem y seguimos traduzindo: em parceria com los amigos paraguayos Maggie Torres, Cristino Bogado y Edgar Pou, vertemos 16 poemas de Malcowm Lowry al portunhol selvagem. Recentemente, fundamos um komitê para traduzir las obras completas de Manoel de Barros al portunhol selvagem, al espanhol y al guarani. Queremos que esta obra seja la mejor y mais selvagem edición transnacional de la inkalkulávelmente imensa poesia de Manoel de Barros, uno de los poetas mais singulares que já apareceram nel kontinente amerikano!²³ (DIEGUES, 2008a, grifo nosso).

²³ DIEGUES, Douglas. **Que diablos vien a ser isso?**, 2008a. Artigo disponível em: http://portunholselvagem.blogspot.com/2008/09/que-diablos-vien-ser-isso_08.html. Acesso em: 09 ago. 2011.

O poeta da língua selvagem não pretende ser domesticado e, mesmo quando flerta com a tradução, é para melhorá-la; não quer ficar preso ao que o autor escreveu, mas valendo-se da hibridação do conteúdo com a forma, garantir sua liberdade de criação. A fronteira o libera de certas coerções e convenções, pois, enquanto poeta das ruas cheias de migrantes, comerciantes, compradores e turistas, mesmo que sofrendo intervenções políticas, a língua híbrida pulsa e não para de metamorfosear. Diegues transita pela fronteira física e virtual, buscando portas de entradas para fazer sua obra, reconhecida.

O caráter irremediável e a violência da ruptura entre o mundo literário legítimo e seus subúrbios só são perceptíveis para os escritores das periferias que, tendo de lutar muito concretamente para “encontrar a porta de entrada”, como diz Octavio Paz e para ser reconhecidos pelo (ou pelos) centro(s), são mais lúcidos a respeito da natureza e da forma das relações de força literárias. Apesar desses obstáculos que jamais são admitidos, tão grande é o poder denegador da extraordinária crença literária, conseguem inventar sua liberdade de artistas. Por isso, paradoxalmente, hoje são os autores desses confins do mundo que, tendo aprendido há muito tempo a confrontar as leis específicas e as forças inscritas na estrutura desigual do universo literário e tendo a consciência de que devem ser consagrados nesses centros para ter uma chance de sobreviver como escritores, são os mais abertos às últimas “invenções” estéticas da literatura[...]. A lucidez e a revolta contra a ordem literária estão no próprio princípio de sua criação (CASANOVA, 2002, p. 63-64).

E se podemos relacionar a fronteira como um dos confins do mundo, Diegues sobrevive, desde 2002, da revolução que seu Portunhol Selvagem promove. Seja escrevendo sozinho ou em estabelecendo parcerias, utiliza-se de sua invenção estética, uma linguagem, para chamar a atenção do centro. Se o portunhol fronteiriço é visto de forma estigmatizada, o portunhol selvagem contagia e abre portas, para que o poeta goze de liberdade para transitar, não mais pelas periferias, mas rumo ao centro. Diegues chega a extrapolar a ideia de linguagem, chamando o Portunhol Selvagem de movimento que é um não-movimento, que cresce a cada dia. Em 2008, ele afirmou:

Atenti: **la palabra selvagem significando origem própria em meio a las selvas primitivas de la tríplice-fronteira** y non a la violencia, a la ferocidade, a la cobardia muitas vezes taxados como atos selvagens y non como atitudes de gente civilizada...

El non-movimiento ya baila cumbias nem várias partes a um solo tiempo: Paraguay, Brasil, Argentina y Alemania (hay un poeta alemán chamado Timo Berger, organizador del Festival Latinale, que também escreve em portu-alemaniol-selvagem), pero puede ser que esteja em mais países que yo non saiba...

[Escritores/ artistas/ simpatizantes envolvidos no movimento]

Xico Sá, Ronaldo Bressane, Joca Terrón, Tavinho Paes, Clara Averbuck, Juvenal Pereira, Bruno Torturra y Geoffrey Lynn em Sampaulândia...

Yo, el Domador de Yakarés, Jorge Kanese, Carla Fabri, Cristino Bogado, Lucy Yegros, Alejandra Peña, Edgar Pou, Geronima Gamarra y Miguelángel Meza em Paraguaylândia...

Marcelo Silva, Guillermo Daghuero y Fabián Casas, em Buenos Aires por enquanto... Timo Berger, en Berlín...

Hay gente em Paris (Sorbonne ou outra universidade, non lembro) interessada em profundizar pesquisas sobre el tema...

Pero em Brasil es que habemus pesquisadores y ensaístas de alta voltagem: Aurora Bernardini, Myriam Ávila, Sergio Medeiros, Dirce Waltrick de Amarante, Evandro Rodrigues, Alai Diniz...

Simpatizantes: Manoel de Barros, Washington Cucurto, Fabián Casas, Álvaro Costa e Silva, Paulo Betti, Regis Bonvicino, Alcir Pécora, Walther Castelli Jr., Guillermo Sequera, Antonio Maria, Glauco Matosso, Luiz Roberto Guedes, Marcelino Freire, Marquinhos Benuthe y miles de otros. (DIEGUES, 2008a – grifos nossos).

Passados dez anos dessa enunciação, o Portunhol Selvagem só cresceu, conquistou maior profundidade e expandiu seus domínios para além de uma literatura regional e passou a ter contornos significativos, para os habitantes dessa fronteira e para aqueles que leem nas três línguas que o conformam. A partir das traduções, o conteúdo extrapola a forma, pois, como o poeta mesmo diz, sua poesia possui esperma quente para fecundar outras obras.

Para a presente tese, foram selecionadas algumas obras já traduzidas por Diegues, dentro do seu processo criativo. Cabe destacar que Diegues traduz obras indígenas e de poetas regionais com os quais interage na Tríplice Fronteira, bem como obras consideradas cânones de escritores já consagrados. As relações subjetivas são o ponto forte das traduções, uma vez que são estabelecidas conexões pessoais e com os textos de inúmeros sujeitos, haja vista que existe liberdade nessa língua selvagem que revela as contradições e revoltas do poeta. Carrizo (2010) afirma:

[...] [o portunhol] não é necessariamente uma fala em relação direta com um território ou uma fronteira físicos. O território do portunhol é incomensurável. O portunhol [...] constitui toda uma discussão com a monoglossia, as línguas nacionais, as formas de bilinguismo, da diglossia e da tradução. É também a afirmação de um conflito de subjetividades, rasgando dessa maneira, os conceitos de território como local fixo, de fronteira como limite e de línguas nacionais como única possibilidade para a criação literária (CARRIZO, 2010, p. 31).

A hibridação é a base do material literário de Diegues, seja com texto autoral ou traduzido, ele impregna de marcas subjetivas de uma comunidade, criando significações e ressignificações que extrapolam o território fixo, minando a ideia de Estado-nação.

Em 1934, Carlos Drummond de Andrade publica o poema Hino Nacional, que nos leva a refletir sobre a brasilidade e identidade nacional, sob a ótica de um sujeito poético irônico que já aponta essa captação de heranças e a presença de outros povos na composição do Brasil. A “destrução” de Diegues subverte ainda mais essa ideia e revela a necessidade de se descobrir não somente o nosso vizinho Paraguai, mas o Brasil, Argentina, Colômbia, Chile, entre outros, para lutar contra o Estado. Não se trata mais de exaltar uma nacionalidade pura, mas reconhecer essa miscelância de culturas que compõem esses Estados, a América Latina. Entre alemães, franceses, turcos, portugueses, italianos, judeus, índios, entre outros, o “Paraguai é mais que um país bilíngue e precisa ser descoberto”.

Apresentamos o poema de Drummond:

HINO NACIONAL

Precisamos descobrir o Brasil!
Escondido atrás as florestas,
com a água dos rios no meio,
o Brasil está dormindo, coitado.
Precisamos colonizar o Brasil.

O que faremos importando francesas
muito louras, de pele macia,
alemãs gordas, russas nostálgicas para
garçonetes dos restaurantes noturnos.
E virão sírias fidelíssimas.
Não convém desprezar as japonesas...

Precisamos educar o Brasil.
Compraremos professores e livros,
assimilaremos finas culturas,
abriremos dancings e subvencionaremos as elites.

Cada brasileiro terá sua casa
com fogão e aquecedor elétricos, piscina,
salão para conferências científicas.
E cuidaremos do Estado Técnico.

Precisamos louvar o Brasil.
Não é só um país sem igual.
Nossas revoluções são bem maiores
do que quaisquer outras; nossos erros também.
E nossas virtudes? A terra das sublimes paixões...
os Amazonas inenarráveis... os incríveis João-Pessoas...

Precisamos adorar o Brasil!

Se bem que seja difícil compreender o que querem esses homens,
por que motivo eles se ajuntaram e qual a razão
de seus sofrimentos.

Precisamos, precisamos esquecer o Brasil!
Tão majestoso, tão sem limites, tão despropositado,
ele quer repousar de nossos terríveis carinhos.
O Brasil não nos quer! Está farto de nós!
Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.
Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

Eduardo Alves da Costa
Quanto a mim, sonharei com Portugal
Às vezes, quando
estou triste e há silêncio
nos corredores e nas veias,
vem-me um desejo de voltar
a Portugal. Nunca lá estive,
é certo, como também
é certo meu coração, em dias tais,
ser um deserto (DRUMMOND, 1934)²⁴.

Diegues “destraduz” este poema, vertendo-o ao Portunhol Selvagem, mas não faz uma tradução literal, amplia sua significação através de seu processo criativo. Em sua página no *Facebook*, comentou: “Muitos traduziram DRUMMOND, pero acho que soy el primero a destraduzi-lo al portunhol selvagem” (DIEGUES, 2017)²⁵.

DRUMMOND DESTRADUZIDO EN SANGA PUYTÃ²⁶

Precisamos descobrir el Paraguay
escondido entre la Argentina maradonizada y el Brasil fifi
El Paraguay esse país sonâmbulo que duerme prendido
Precisamos inbentar otra vez el Paraguay y el Brasil y la Argentina y
Colômbia y Nerudalândia también estilo sociedades kontra el Estado!
Los kurepas son italianos que hablan español?
Los brasileiros son yankees que hablan português?
Hasta cuando vamos a querer ser franxutes fakes,
alemanes truchos, yankes falsificados, judíos lambareños, italianos fraudes?
El cielo es hermoso pero nadie quiere ir al cielo,
Igual non pega subestimar las africanas...
Es necesario inbentar com luciérnagas al Paraguay y el resto del biejo
mondo

²⁴ Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/5668/hino-nacional>. Acesso em: 30 jun. 2017. Poema originariamente publicado no livro **Brejo das Almas**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1934.

²⁵ Diegues, Douglas. 30 jun 2017, 07:58 am. *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10212783601481736>. Acesso em: 30 jun. 2017. Diegues publica ativamente nesta rede social, manifestando seus pontos de vista e trabalhos desenvolvidos, por isso, optou-se por utilizá-la enquanto material de seu campo literário.

²⁶ Sanga Puitã é um distrito do município brasileiro de Ponta Porã, no estado de Mato Grosso do Sul (Nota nossa).

Estudiar el arte de la cortesía com los greco-guarangos de la universidad de la calle
 Dejar de imitar refinadas literaturas y ensinar las elites intelectuales y los profesores doutores a bailar cumbia y cachaca pirú
 Cada paraguayo tendrá su depa
 su fogón su termo su aire su ducha su calefactor
 salón para encuentros literários ou cafés filosóficos
 y para bailar hasta el amanecer salvajes ritmos tecnos
 Necesitamos elogiar el Paraguay
 Es mucho más que um hermoso paraíso decadente
 y mucho más había sido que um país bilingüe
 y muito mais dibertido que um país de mierda
 com abundantes rios y Sanber y Areguá
 y sus Rocíos y su kunu ´u puréte
 Necesito adorar mais o Paraguay!
 Mismo que sea impossibelle viver mais de 120 años
 con un corazón de mono
 y comprender del todo el portunhol selvagem de la vida y de la muerte
 Necesito, necesitamos, talvez, non dar tanta bola al Paraguay
 esse país tan latinoamericano, tan guaú que guarani, tan london karapé
 porque ele ya se ha olvidado de nostro kunu'u puréte y de nostro beso selvagem.
 El Paraguay no quiere a nadie y menos ainda a los índios! El Paraguay está harto de todos los índios cada vez mais estrangeiros em suas próprias selvas!
 El Paraguay es otro planeta, el Paraguay nunca ha existido. Nim los paraguayos nim los brazukas nem los russos nem los kurepas sabem bién quienes son nim de donde vienen y qué hacen aqui y mucho menos hacía dónde van (DIEGUES, 2017).

Interessante perceber a consciência de Diegues em iluminar o Paraguai e o velho mundo por meio dessa imagem natural: vaga-lumes, para que as culturas populares e periféricas cheguem ao centro e aos intelectuais e revelem o que é aprendido nas universidades das ruas. O poeta selvagem segue o conselho do sujeito poético e deixa de imitar as finas literaturas, mas as traz para a vida prática das fronteiras, ao promover que os profesores doutores conheçam e dancem a “cumbia y cachaca pirú”. É o centro se rendendo às margens, pois, mesmo vivendo “cento e vinte anos”, não se poderá compreender de todo o portunhol selvagem. Hibridar línguas, imagens e culturas permite aos leitores fazer infinitas análises combinatórias de interpretação e leituras. Diegues, em seu delírio criativo, garante uma edificação contínua de sua Babel e, por analogia a essa alegoria, volta-se ao conceito de inacabamento.

Diegues busca a ressignificação das imagens produzidas nas zonas de hibridação, se pensarmos que os Estados estão repletos de habitantes estrangeiros, que já não sabem de onde vem e para onde vão, pois são frutos de séculos de hibridação. Diegues tem essa consciência e sua poética revela uma segurança em trilhar caminhos erráticos. Para Nancy (2016), esse cálculo do poeta é essencial para uma poesia aberta, sem segredos, escancarada e

“se o poeta a conduz sem cessar de novo em direção a um inacabamento de sentido, se ele a calcula assim, é sem mistério e sem efusão” (NANCY, 2016, p. 139).

Outro texto “transdelirado”, aqui trazido, é um trecho da obra **Os Chuvosos**, de Wilson Bueno, que foi publicado originalmente em 1999, pela editora Tigre do Espelho, e apresenta um poema-fábula em que narra sobre os seres que habitam o interior das nuvens. Através de uma linguagem lúdica e rica em imagens, se aproxima do estilo ficcional dos contos infantis.

Em livro cartonero, **Os Chuvosos** foi publicado em 2007, em edição bilíngue – português/ portunhol selvagem –, dentro da coleção de poesia e narrativa **sudaka-transfronteriza ¡Abran Karajo!** – coletânea de obras publicadas pela Editora cartonera Yiyi Jambo de Diegues. Bueno é declaradamente a primeira referência para as publicações integralmente em portunhol e essa obra coaduna com a proposta de Diegues: experimentação linguística e imagética. Desse modo, não despreziosamente, Diegues o incorpora ao seu campo de produção, pois seu cálculo enquanto poeta potencializa um texto já rico em significações.

Interessante destacar também que a linguagem simples com referências à natureza e a relação familiar entre os chuvosos que habitam as nuvens, trazem uma aproximação com o mundo real e a possibilidade de encantamento com as coisas simples. Bueno pincela a beleza desses chuvosos caindo sobre a Terra, metáfora dessa fecundidade da água em nosso planeta, e a vida que desponta em cada manhã, com a “festa de luz e passarinho”. A metáfora de Bueno é ressignificada em Diegues ao pensarmos que, no processo de tradução, a língua poética deixa cair palavras fecundas sobre a obra original. Evidencia-se, assim, a capacidade de ver do poeta, de distanciar-se do objeto para ver melhor, buscar uma exatidão, a poética do real.

O homem não habita o céu, onde tudo é sem distância. Mas ele tem diante dele o céu, cuja evidência se mede. E o que ele arrisca “poeticamente” é virar em direção a ele, com suas “pupilas atentas” [...] um olhar exato, infinito, no bom momento, no momento bem calculado: a todo instante, conquanto seja o instante de um tal cálculo (NANCY, 2016, p. 143).

Uma nota da editora sobre Diegues, não assinada²⁷, na contracapa de seu último livro **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**, afirma que “sua

²⁷ A não assinatura de uma nota escrita em portunhol revela a ambiguidade da autoria, nos permitindo refletir que pode ser o próprio Diegues se apresentando no cenário transfronteirizo.

obra es muy marcada desde o início por torcerle o pescoço²⁸ a parâmetros y formas expressivas de muitos registros poéticos cultuados y consagrados em el cenário literario contemporâneo” (2015). Entretanto, mesmo afirmando refutar parâmetros e formas, ele se aproxima de textos consagrados que, com certeza, trazem o “cálculo original do poeta” já definido como um clássico. O que parece uma contradição, na verdade, é uma estratégia de aproximação entre a língua marginal e a poesia tradicional. Não ingenuamente, ele “torce o pescoço ao cisne de plumagem enganosa”:

Tuércele el cuello al cisne...

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda. . .y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas
y posa en aquel árbol el vuelo taciturno. . .

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno (MARTÍNEZ, 1911)²⁹.

Diegues se aproxima da poesia que toca a alma e “foge de toda forma e toda linguagem em que não vão acordes com ritmo latente da vida profunda” e também prefere a sabedoria da coruja do que a exuberância enganosa do cisne. Da coruja, o poeta se apropria do olhar aguçado que enxerga no escuro, em busca de “interpretar o misterioso livro do silêncio noturno”, e revelar as histórias, falares e culturas que transitam pela fronteira.

Através de suas transdelirações, ele realiza um movimento antropofágico no qual se nutre literariamente de outras vozes e, assim, alicerça as bases do seu campo de produção literária no cenário latino-americano. Para Carrizo, “As poéticas e políticas desses escritores (expressadas em suas obras e também em suas entrevistas) iluminam os jogos de poder dentro

²⁸ “Tuércele el cuello al cisne...” é um soneto do poeta Enrique González Martínez, considerado o último modernista e primeiro pós-modernista mexicano. Essa declaração é feita contra o modernismo hispano-americano cujo expoente foi Ruben Darío (Nota nossa).

²⁹ Disponível em: <https://poeticas.es/?p=2802>. Acesso em: 18 jan. 2019.

do campo literário na avaliação sempre mediada das escolhas, dos processos e dos projetos” (CARRIZO, 2018, p. 6480). Ainda da nota da contracapa do livro **Tudo**, destacamos:

Com su portuñol selvagem tem acometido lo que ele chama de “transdeliraciones” (traduções para el común dos mortais) de alguns poetas clásicos como: Baudelaire, Pessoa, Cesário Verde, Panero. Por isso toda su producción resulta a mais pura reinvençón transgresión transculturación e escribiñación de formas culturais sociais políticas y lingüísticas para poetizar el mundo, vasto mundo [...] (Contracapa do livro **Tudo**, 2015).

Na tradução, Diegues aproxima-se da obra para que seus leitores aproximem-se também, conheçam os sujeitos e seus discursos, enquadrados como regionais, consagrados, centrais, marginais, entre outras classificações críticas, para compor seu universo particular babélico e imagético. Parece que, nessa fronteira, os autores perdem seus adjetivos para se tornar apenas conterrâneos dos sujeitos fronteiriços e o Portunhol Selvagem estabelece um entendimento linguístico.

Vejamos como é o cálculo do poeta tradutor: em cada página, os fragmentos são apresentados em português, da obra original, e Diegues os transdelira ao Portunhol Selvagem. Em cada página, um trecho, que vai se transformando em estrofe na língua selvagem e o livro de Diegues torna-se a poetização da narrativa de Bueno. Para melhor visualização e compreensão do processo de destradição, a edição cartonera é reproduzida integralmente nesta tese, em duas colunas, trazendo esse duplo trabalho de Diegues, a composição poética e a transdeliración.

O trecho traduzido é a apresentação dos personagens – a família dos chuvosos – cujas descrições despertam o imaginário dos leitores na composição do espaço: o chuvoso habita as nuvens carregadas e cinzas que nascem para virar chuvas e seus núcleos abrigam o pai, gordo e calvo, e a mãe, dona chuvosa que anda de tamancões e carrega uma vela que ilumine os caminhos em meio à escuridão. Os raios e trovoadas são o grande problema que assombra os chuvosos, pois apagam as velas que iluminam o interior das nuvens e os pais acabam perdendo seus filhotes-chuvinhas e as famílias são numerosas, com quinze até cinquenta chuvinhas.

Neste trabalho, o poeta realiza uma tradução que não parece “tentar melhorar” o texto, pois se aproxima muito da versão de Bueno, já muito poética e imagética, com associações insólitas. Bueno e Diegues comungam do *mix* – “matéria, protagonismo e memória” e apropriação de falares diversos, nunca “padronizados porque rebeldes e fugidios” (CARRIZO, 2018, p. 6482-6483).

[...] cordilleras implodidas en el corazón del viento, aplastan al lluvioso, a doña lluviosa y a todos los lluviecitas... los cuales, más aplastados que una pizza, empanadas que se estrellan contra el piso, huevos-estrellados (DIEGUES, 2007a, p. 11-12).

Vejamos, na íntegra, a versão de Diegues, para **Os Chuvosos**:

Chuvosos

Estes animais,
eu vos convido,
era uma vez.

Gordo e atarracado,
todo cinza, o chuvoso
mora dentro daquelas
nuvens, bojudas e
carregadas, nascidas
para virarem chuva mal
as rompa o elétrico
serrote de um raio.

Estão sempre se procu-
rando, uns aos outros,
os chuvosos, dentro das
nuvens que anunciam
iminente mau-tempo.
vivem em núcleos
chamados família.

Pai chuvoso é
gordote e calvo.

A mãe, dona chuvosa,
anda pelo interior da
nuvem batendo seus
tamancões e carregando
à frente de si – para que
lhe ilumine o caminho –
um pires com uma vela
espetada no meio.

Segue a chuvosa mãe
quase sempre quinze
chuvinhas, nunca menos
que isso, havendo relatos
de casais de chuvosos
com até cinqüenta
filhotes-chuvinhas

Lluviosos

Estos animales,
aquí os invito,
había una vez.

Gordo, bajo y deselegante
todo gris, el lluvioso
vive adentro de aquellas
nubes, gorditas y
cargadas, que nacieron
para que se vuelvan lluvia mal
las rompa el eléctrico
serrucho de un rayo.

Estan siempre bus-
cándose, unos a otros,
los lluviosos, dentro de
las nubes que anuncian
inminente tiempo feo.
Viven en núcleos
llamados familias.

Papá lluvioso es
gordote y pelado.

La madre, doña lluviosa,
camina por el interior de la
nube arrastrando sus
grandes tamangos y llevando
en su frente – para que
se le ilumine el camino –
un platito con una vela
clavada en el centro.

Le siguen a la lluviosa
madre casi siempre quince
lluviecitas, nunca menos
que eso, habiendo relatos
de parejas de lluviosos
con hasta cincuenta
hijitos-lluviecitas.

Moram, como já disse
dentro da nuvem que
daqui a pouco despejará
sobre nosso telhado
humilde, as suas finas
agulhas, o seu chuaréu,
sua chuvagem y chuvação.

O maior problema no
interior das nuvens onde
vivent os chuvosos são
os raios e as trovoadas.
Os primeiros, pelo que,
com suas chispas, lhes
apagam as velas
fazendo-os perder os
chuvinhas de vista...

E as segundas, as trovoa-
das, pelo que, irrompendo
sem que ninguém espere,
e demorando-se no céu
igual que cordilheiras
implodidas no coração do
vento, esmagam o
chuvoso, dona chuvosa e
todos os chuvinhas...

... os quais, mais achatados
que uma pizza, pastéis
esborracham-se no
assoalho, ovos-estrelados.

Os chuvosos têm
muita raiva dos raios
e dos trovões.

O mais lindo nesta
história, contudo, é o
dia em que os chuvosos
sobre a Terra caem...

... múltiplos, gasosos,
incessantes, transformados
na nevoa que deste lado
se vê e que, feito um
encanto, coroa os postes
das madrugadas bêbadas
de neblina...

... e vai pelas frestas das
janelas e sobe à copa do
velho pinheiro e ali fica,
halo gentil que a noite
abriga...

Vivent, como ya les dije,
adentro de la nube que
de acá a poco verterá,
sobre nuestro humilde
techo, sus finas
agulhas, su lluviarada,
su lluviaje y lluviacción

El problema mayor al
interior de las nubes donde
vivent los lluviosos son
los rayos y los truenos.
Los primeros, por lo que,
con sus chispas, les
apagan las velas
haciéndolos perder de
vista a los lluviaecitas...

Y los segundos, los true-
nos, por lo que, irrompiendo
sin que nadie espere,
y tardando en el cielo
igual que cordilleras
implodidas en el corazón del
viento, aplastan al
lluvioso, a doña lluviosa y a
todos los lluviaecitas...

... los cuales, más aplastados
que una pizza, empanadas,
que se estrellan contra el
piso, huevos-estrellados.

Los lluviosos le tienen
mucha rabia a los rayos
y a los truenos.

Lo más lindo en esta
historia, sin embargo, es el
día en que los lluviosos
sobre la tierra caen

... múltiplos, gaseosos,
incesantes, transformados
en la niebla que de este lado
se ve y que, como un
encanto, corona los postes
de las madrugadas empedadas
de neblina...

... y se vá por las brechas de las
ventanas y sube a la copa del
viejo pino y allí se queda,
hallo gentil que la noche
abriga...

... até que o primeiro sol
da manhã e dissolva
numa festa de luz
e passarinho.

... hasta que el primero sol
de la mañana la disuelva
en una fiesta de luz
y pajarito (DIEGUES, 2007a, p. 3-16).

Entre personagens e elementos carregados de características, a apresentação da história vinha sendo desenhada: “chuvosos múltiplos, gasosos, incensantes, transformados [...], um encanto [...], madrugadas bêbadas de neblina [...], velho pinheiro [...], halo gentil [...]”. E, dessa forma, caminha-se para o amanhecer, “numa festa de luz e passarinho”. Os fenômenos naturais trazem o encantamento das coisas simples da vida, muitas vezes perdidas em meio ao “silêncio noturno” e que, como poetiza Martínez, não enxergamos com o olhar da coruja e assim só vemos o cisne de plumagem enganosa.

Em 2008, Diegues publicou uma antologia poética de Cruz e Sousa, pelos selos cartoneiros La Katarina Kartonera e Yiyi Jambo, intitulada **Ficou gemendo pero ficou sonhando & outros sonetos**, traduzindo-os ao Português Selvagem, processo que chamou de “Transcruz&sousainvencione”. Da obra de Cruz e Sousa, Diegues traduziu os seguintes poemas: “Lésbia”, “Lubricidade”, “Braços”, “Afra”, “Deusa Serena”, “Dança do Ventre”, “Dilacerações” e “Acrobata da Dor”, todos do livro **Broquéis**. “Vida obscura”, “Ironia de Lágrimas”, “Flor Nirvanizada”, “Cruzada Nova”, “Fogos-Fátuos”, “Mundo Inacessível”, “O Assinalado”, “Demônios”, “Espamos”, “Êxtase Búdico” e “Triunfo Supremo”, de **Últimos Sonetos**.

Tasso da Silveira, apresentando a biografia de Cruz e Sousa, na introdução do livro **Poesias Completas/ Cruz e Sousa**, afirma: “Filho de dois negros escravos, trazia nas artérias sangue sem mescla da África, e no profundo psiquismo milenárias forças adormecidas de angústia e sonho” (SILVEIRA, 1997 in CRUZ E SOUSA, 1997, p. 11). O Poeta Negro morreu aos trinta e seis anos e é considerado um dos maiores poetas da corrente simbolista.

Traduzir uma poesia já reconhecida em âmbito mundial para uma língua marginal é trazê-la para a realidade da periferia e, ao mesmo tempo, transportar ao centro a existência dessa língua poética, capaz de fecundar e ainda melhorar o original – este é o cálculo do poeta Diegues. Para Nancy, “**poesia** não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido cada vez ausente, e reportado para mais longe. O sentido de **poesia** é um sentido sempre a se fazer” (NANCY, 2016, p. 146, grifo do autor). Esse conceito nos permite compreender o sentido de “melhorar o original”, pois, dentro do conceito de inacabamento, o sentido poético sempre se recria, é impreciso. A tradução não pode buscar a mera precisão, o sentido finito e acabado, mas extrair verdades, como afirmou Descartes: “Há em nós sementes

de verdade: os filósofos as extraem pela razão, os poetas as arrancam pela imaginação, e elas brilham então com mais resplendor” (DESCARTES apud NANCY, 2016, p. 147).

O livro cartonero, lançado por Diegues, no qual traduz alguns poemas de Cruz e Sousa, contribui para que possamos compreender certas linhas de trabalho em relação às preferências do poeta selvagem. Diegues retorna ao soneto, já que, em seu livro de estreia, elegeu essa forma para conformar sua língua selvagem; o título do livro é um verso do poema “Triunfo Supremo”, de Cruz e Sousa, que apresenta um sujeito poético que sonha entre as dores da vida, uma apologia à esperança; a seleção dos textos traduzidos repetem-se nas temáticas de cantar as belezas femininas e superar as adversidades da vida; a imagem para o Simbolismo é fundamental e também recorrente na poesia dieguiana. Vale lembrar, que o rigor da forma “eleva” a poética e a aproxima dos cânones e da tradição. De fato, a escolha de Diegues não é despretensiosa.

Ao ler os poemas traduzidos, vivemos este gozo de viajar por entre línguas e imagens e a poesia se reinventa, se refaz. Esse eterno retorno é a essência da poética, já que poesia pressupõe o cálculo do poeta, a potência de alcance dos versos e qual visão de mundo e instrumentos de leitura são empregados para tentar abrir essa caixa mágica e ser tocado pelo que ela traz.

A poesia é, pois, a negatividade em que o acesso se faz o que ele é: isso que deve ceder, e para isso, de saída deve se esquivar, se recusar. O acesso é difícil, não é uma qualidade acidental: isso quer dizer que a dificuldade faz o acesso. O difícil é o que não se deixa fazer, e é propriamente o que a poesia faz. Ela faz o difícil. Porque ela o faz, isso parece fácil, e eis por que, desde muito tempo, a poesia é dita “coisa ligeira”. Ora, não é somente uma aparência. A poesia faz a facilidade do difícil, do absolutamente difícil. Na facilidade, a dificuldade cede. Mas isso não quer dizer que ela seja aplainada. Isso quer dizer que ela é poesia, apresentada por aquilo que ela é, e que nós estamos engajados nela. De repente, facilmente, estamos no acesso, quer dizer, na absoluta dificuldade, “elevada” e “tocante” (NANCY, 2016, p. 146).

Para ler poesia, é preciso se engajar, mergulhar entre as palavras para que se possa compreendê-la ou encontrar possíveis caminhos de leitura em sua trama. O sentido pulsa como um mar revoltado e, mesmo que a poesia venha em uma forma definida (“aparência”), não se pode dizer que esteja domada, ou seja, fácil. “Ela faz o difícil” para aqueles que mergulham sem um instrumento propício, sem uma chave de leitura, que, por muitas vezes, é o desprendimento e a cabeça aberta para acolher a “elevação”. A poesia se deixa fazer, ou seja,

se deixa ler, se deixar traduzir, se deixa entender, mas ela é seleta com seus leitores, muitos a classificam de difícil e ela se ri daqueles que não encontram o “acesso”.

O livro de Diegues apresenta a sua antologia de poemas selecionados na sua língua literária. Entretanto, a fim de ilustrar o trabalho de “Transcruz&sousainvencione” do poeta, os poemas serão apresentados em duas colunas: o texto original de Cruz e Souza ao lado da versão dieguiana.

Triunfo Supremo

Quem anda pelas lágrimas perdido,
Sonâmbulo dos trágicos flagelos,
Não quem deixou para sempre esquecido
O mundo e os fúteis ouropéis mais belos!

É quem ficou do mundo redimido,
Expurgado dos vícios mais singelos,
E disse a tudo o adeus indefinido
E desprendeu-se dos carnavais anelos!

É quem entrou por todas as batalhas
As mãos e os pés e o flanco ensanguentado,
Amortalhado em todas as mortalhas.

Quem florestas e mares foi rasgando
E entre raios, pedradas e metralhas,
Ficou gemendo, mas ficou sonhando! (CRUZ
E SOUSA, 1997, p. 220)

Triunfo supremo

Quiém entre lágrimas avanza extraviado,
Sonâmbulo de los trágicos flagelos,
Es quiém para siempre hay olvidado
El mundo y los fútiles ouropiéles mais bellos!

Es quiém hay sobrado nel mundo redimido,
Expurgado de los vícios más singelos
Y dijo a todo el adiós indefinido
Y se hay desprendido de los karnales anelos!

Es quiém hay entrado por todas las batalhas
Manos, piés, flanco ensangrentado,
Amortajado em todas las mortalhas.

Quiém florestas y mares fue rasgando
Y entre rayos, pedradas y metralhas,
Ficou gmiendo pero ficou sonhando!
(DIEGUES, 2008b, p. 15)

Nesse soneto, o sujeito-poético revela que o triunfo supremo vem da capacidade humana de sublimar o sofrimento e continuar batalhando, mesmo que sangrando e “amortalhado em todas as mortalhas”. O triunfo chega para aqueles que vão atravessando “mares e florestas, pedradas e metralhas”; para aqueles que sentem a dor, gemem, mas não deixam de sonhar na vitória. Esse cenário nos remete aos poetas que lutam diariamente para sobreviver de sua arte e necessitam de reconhecimento e visibilidade, saindo da margem para se aproximar do centro. E a busca pelo triunfo supremo não seria a eterna luta dos poetas?

Outra tradução da obra de Cruz e Sousa, presente na antologia de Diegues é o poema “Dança do Ventre”, que na versão em portunhol é “Ventre-Jeroky”. O poema exalta a sensualidade da dança e os desejos que desperta, sendo definida como o “demônio sangrento da luxúria”. Diegues, em seus poemas autorais, também escreve sobre as yiyis (mulheres morenas, em guarani) e o sujeito poético as exalta e as cobiça, cometendo com frequência, o pecado da luxúria.

Dança do Ventre

Torva, febril, torcicolosamente,
 Numa espiral de elétricos volteios,
 Na cabeça, nos olhos e nos seios
 Fluíam-lhe os venenos da serpente.

Ah! que agonia tenebrosa e ardente!
 Que convulsões, que lúbricos anseios,
 Quanta volúpia e quantos bamboleios,
 Que brusco e horrível sensualismo quente.

O ventre, em pinchos, empinava todo
 Como réptil abjecto sobre o lodo,
 Espolinhando e retorcido em fúria.

Era a dança macabra e multiforme
 De um verme estranho, colossal, enorme,
 Do demônio sangrento da luxúria! (CRUZ E
 SOUSA, 1997, p. 46)

Ventre-Jeroky

Torva, febrile, torcicolossalmente,
 En espiral de eléctrikos meneos,
 Kabeça, ojos, miradas, senos,
 Fluíam suos venenos de la serpente.

Ah! qué agonía tenebroza-ardiente!
 Qué conbullsiones, qué lúbrikos anhelos,
 Kuanta volúpia y quantos bamboleos,
 Qué brusco-horribelle sensualismo kaliente.

El vientre, em pinchos, empinava todo
 Onda réptil abjecto sobre el lodo,
 Bamboleando retorcido em fúria.

Era la macabra jeroky multiforme
 De un verme rarófilo, máxiko, enorme,
 La demônio sangriento de la lujúria!
 (DIEGUES, 2008b, p. 23)

A dança do ventre mexe com o imaginário masculino e leva os homens ao mundo das fantasias sexuais, ao mundo da luxúria. Diegues mescla palavras e, no título, utiliza “jeroky” que é dança, em guarani. A dança sensual é importante na cultura de diversos povos, pois desperta os desejos mais íntimos humanos.

Dentro das “fronteiras da imaginação”³¹ tudo é possível e sempre evidente, o olhar que é direcionado à cultura do outro, o modo de relatar a forma como vemos e, quanto mais exótico e diferente, mais seduzidos ficamos. Essa captação do contorcimento da dança enquanto serpente que sensualiza para atacar revela que o diferente nos seduz. Carrizo (2001) faz uma analogia dentro do contexto dos românticos brasileiros, mas que se aplica perfeitamente à nossa análise desse poema:

[...] um olhar etnográfico que observa um “povo outro” por meio de uma tríade raça/ costumes/ paisagem, destacando-se a necessidade de acentuar as peculiaridades dessa tríade. O olhar etnográfico preso à cor local exalta a função estetizante da tríade, construindo “um outro”, visto como espetáculo e maravilha exótica (CARRIZO, 2001, p. 39).

Diegues, em sua “Transcruz&sousainvencione”, deixa escapar seu discurso falocêntrico ao definir a mulher como o “demônio sangrento de la lujúria”, ao utilizar o pronome definido “la” em sua tradução. Essa intervenção de Diegues pode ser interpretada

³¹ Fronteiras da Imaginação – **Os românticos brasileiros**: mestiçagem e nação é um livro de Silvina Carrizo sobre a questão da diferença e das identidades culturais. Publicado em 2001.

como uma forma de apresentar essa ideia de submundo selvagem, em que a mulher é um “verme rarófilo, máxiko, enorme” que seduz os homens, ou ainda, uma recapitulação da obra de Cruz e Souza, sintetizando em um pronome feminino todas as mulheres idealizadas e símbolo da tentação carnal.

Essa construção nos permite pensar que o cálculo do poeta esbarra em contradições, num conteúdo poético que nem sempre está aberto à audição do contemporâneo como problema. A transgressão linguístico-poética e de tradução nem sempre consegue liberar-se dos conteúdos formais das ideologias patriarcais. Alguns temas são universais e perpassam todas as culturas e o Portunhol Selvagem. Com sua mescla cultural e linguística é território fértil para exemplificar essas “humanidades”.

Quando fazemos alusão à mescla e à pluralidade cultural, tentamos destacar processos mais livres de contato cultural nos quais, embora haja intercâmbio de traços e comunicabilidade, estes se dão na indicação combinatória, na pertinência de traços culturais e numa perspectiva que possa ressignificar tanto o “nós” quanto os “outros” (CARRIZO, 2001, p. 47).

A tradução literal não aproxima esses mundos opostos, porque o “olhar” do poeta não é captado e se faz a versão de palavras, como se isso fosse suficiente para trazer o sentido do todo. Traduzir é uma análise combinatória na qual o tradutor enxerga, de modo preciso, o cálculo feito para o original. E se para o poeta não é uma tarefa fácil encontrar um bom lugar, um bom momento, o seu Kairós, para desenvolver poesia (NANCY, 2016, p. 119), tampouco para o tradutor, que precisa recalcular para encontrar o produto desse cálculo exato, que depende do que olhos podem ver, “não é uma dedução” (NANCY, 2016, p. 119).

A tradução de textos consagrados é uma estratégia de ganhar visibilidade, já que a tradução de obras indígenas e regionais, por muito tempo, não chamou a atenção do centro. Diegues, em 2012, já retomava uma análise de Renato Rezende, autor de **Poesia brasileira contemporânea: crítica e política**, acerca de suas traduções:

Por outro lado, também ficam excluídas do corpus da poesia brasileira contemporânea aquelas produções que, de acordo com os críticos filiados às ideias de Antonio Cândido, fogem do processo sistêmico de formação de um cânone; e aqui poderíamos incluir, por exemplo, as contribuições de Antônio Risério, Pedro Cesarino e Douglas Diegues com suas traduções de cantos iorubá, xamânicos e guaranis, respectivamente. (DIEGUES apud REZENDE, 2012)³².

³² DIEGUES, Douglas. *Facebook*. 06 out 2012. Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/4608654211236>. Acesso em: 30 jul. 2016. Disponível também em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11431&portal=universidade>. Acesso em: 30 jul. 2016.

Ong (1998) apresenta um estudo importante para que se possa compreender essa noção de valor utilizada nesse sistema de formação de cânones que compõem um determinado campo literário. O que vem ficando historicamente à margem relaciona-se à oralidade e sua reprodução, pois se sabe que ela afeta a escrita e vice-versa. Os críticos esquecem-se de que a linguagem sempre teve um caráter oral; o som é muito importante. Comparando-se à existência humana aos primeiros registros escritos, veremos que a escrita é bem recente.

O que ocorre é que tradição oral não tem narrativa, mas potencial de ser contada (ONG, 1998, p. 20) e a tradição reconhece aquele discurso que representa as elites. Hoje em dia, é até difícil desvincular oralidade e escrita, pois nossas referências são de culturas que possuem textos escritos. Ong (1998) chama a atenção para esse fato e que precisamos fazer um esforço para lembrar que, por milênios, só existiu a transmissão oral e não havia outro suporte para registrar a história, ensinamentos e cultura. “O estudo da linguagem, a não ser nas últimas décadas, concentrou-se mais nos textos escritos do que na oralidade por um motivo facilmente identificável: a relação do próprio estudo com a escrita” (ONG, 1998, p. 17). Para o autor, os críticos partem da escrita para pensar a oralidade, sendo que o ocorre é o contrário e, através de uma comparação imagética, explica:

Pensar na tradição oral ou numa herança de apresentações, gêneros e estilos orais como “literatura oral” é pensar em cavalos como automóveis sem rodas. É claro que se pode tentar fazer isso. Imaginemos um tratado escrito sobre cavalos (para pessoas que nunca viram um cavalo) que inicie pelo conceito não de cavalo, mas de “automóvel”, apoiado na experiência direta que os leitores têm de automóveis. Ele discorrerá sobre cavalos, mas sempre se referindo a eles como “automóveis sem rodas”, explicando a leitores altamente motorizados, que nunca viram um cavalo, todos os pontos em que diferem, tentando eliminar do conceito “automóvel sem rodas” qualquer idéia de “automóvel”, de modo a revestir o termo de um significado puramente equino. Em vez de rodas, os automóveis sem rodas possuem grandes unhas chamadas cascos; em vez de faróis ou talvez espelhos retrovisores, olhos; em vez de uma cobertura de tinta, algo chamado pêlo; em vez de gasolina como fonte de energia, feno, e assim por diante. No fim, os cavalos serão apenas o que não são (ONG, 1998, p. 21).

Diegues deixa transparecer seu estudo e suas pesquisas através de suas publicações e, frequentemente, vem fazendo referências a críticos. Em 2000, apresenta uma citação de Sérgio Medeiros, que corrobora a ideia de Ong (1998) acerca do potencial da tradição oral, em ser contada:

En su hermoso estudio, *Elogio del fragmento*, el crítico, traductor y escritor brasileiro Sérgio Medeiros nos enseña la diferencia entre los buenos narradores y los narradores excepcionales. “Se puede contar un mito de varias maneras distintas”, explica Medeiros [sic]. “El buen narrador dará la versión integral del mismo, con comienzo, medio y fin, probablemente en ese orden. El narrador excepcional, por su vez, fragmentará el mito y entregará de él no una versión, sino una frase, una palabra, una imagen. Ese narrador excepcional (sobrenatural diría yo) es el chamán, aquel que, a través de una simple palabra, cuenta toda la historia. El mito más poderoso, el mito más sustancial, es, entonces, el fragmento, la parte que es paradójicamente mayor que el todo” (MEDEIROS apud DIEGUES, 2000)³³.

A força do fragmento é diretamente ligada ao cálculo do poeta. E, para que seja captada a unidade de um todo, é necessário “arrancar – a tudo aquilo que causaria arrebatamento, crescimento, excrescência de significações, a tudo aquilo que faria um conjunto e uma totalização do todo [...]” (NANCY, 2016, p. 119). O poeta, de fato, calcula, mas o tradutor recalcula e não há medida melhor que o olhar sobre as unidades que compõem o todo e encontram pontos de coincidência entre os textos, que estabelecem significações análogas que criam ressignificações próprias em cada cultura.

Num outro sentido, o portunhol é uma língua híbrida que não representa a identidade de um Estado-nação. Utilizado nas fronteiras enquanto forma prática ou afetiva de comunicação, com escassos registros escritos, geralmente em produções literárias, sempre foi visto de forma estigmatizada por estar às margens e conformado em uma oralidade sem significação para os Estados. Entretanto, a partir do momento em que começa a aparecer em suportes como rádio, TV, telefone, *internet* e livros, vai se evidenciando um interesse nessa transcrição da reprodução da oralidade.

Wilson Bueno inicia o processo de escrever textos inteiros nessa linguagem híbrida, mas é Douglas Diegues quem dá visibilidade ao portunhol, já que não transcreve simplesmente, mas cria sua língua poética, mantendo-se padrões linguísticos mais próximos do português do que do espanhol, dada sua educação e formação dentro de nosso país, sem, contudo, promover uma sistematização da língua, mas garantindo-lhe esse caráter selvagem, errático. Essa estratégia de trabalhar por escrito a linguagem, a partir de outra, oral e marginal, reescrevendo-a e calculando a potência de alcance, exemplifica a importância da escrita enquanto discurso e pode ser associado a um dos princípios da oratória, que Ong chama “**arte científica**” (ONG, 1998, p. 18, grifo do autor), pois nos permite estudá-la e analisá-la.

³³ Disponível em: http://www.musicaparaguaya.org.py/palabras_de_llamas.htm. Acesso em: 30 ago. 2017. Republicado no *Facebook*, em 30 nov. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10214141310583615>. Acesso em: 30 nov. 2017.

Quando o estudo, no sentido estrito de análise sequencial ampla, se torna possível com a interiorização da escrita, uma das primeiras coisas que os letrados frequentemente estudam é a própria linguagem e seus usos. A fala é inseparável da nossa consciência e tem fascinado os seres humanos, além de trazer à tona reflexões importantes sobre si mesma, desde os mais antigos estágios da consciência, muito tempo antes do surgimento da escrita (ONG, 1998, p. 17),

Escrever em Portunhol Selvagem é, de fato, trazer à tona revelações sobre a linguagem e cultura do poeta, sua forma de captar o mundo em que se insere e no qual busca se inserir. Diegues faz esse movimento de traduzir obras canônicas e marginais, universalizando o regional e regionalizando o universal. E não o faz dentro de uma língua oficial, mas em uma linguagem que estabelece um discurso identitário com três culturas principais, mas estrategicamente pensada, para dialogar com outras.

A potencialidade da tradução está no diálogo que a linguagem produz entre eu e o outro e as pontes que se estabelecem para reconstruir imagens próprias de significação entre os textos. Nancy afirma que para o linguista “o verso performa o que ele enuncia” (2016, p. 115). É preciso que o poeta calcule se esse verso contém a visão representativa capaz de ressignificar no outro, imagens sonoras e visuais que “tocam” na totalidade a identificação entre as culturas traduzidas. “O ponto de contato, o tocar-no-oposto, é a exatidão oportuna do cálculo que entrega ... o sentido” (NANCY, 2016, p. 123).

Acompanhar Diegues através das redes sociais é presenciar o cotidiano de um escritor em formação, que apresenta suas criações, traduções, posicionamentos políticos, apresentações, promoção e a reprodução de críticas e estudos sobre sua obra. Em 2017, resgata a introdução do Simpósio “Tradução selvagem: da tradução de línguas inventadas à retextualização intercultural”, publicada em 2013:

Portunhol selvagem & tradução selvagem

Quando se fala de línguas inventadas, fala-se em traduzi-las ou adaptá-las para uma outra língua? O portunhol selvagem, por exemplo, língua poética originária da fronteira do Brasil com o Paraguai, é um exemplo de uma língua sem “origem” (nascida do vazio deixado pelas línguas mães), podendo ser definida, grosso modo, como uma língua sempre estrangeira, que mantém seus usuários na “zona do não conhecimento”, como diz Giorgio Agamben, ou seja, na intimidade de um ser estranho e, justamente por isso, os coloca diante do momento da criação.

Vale mencionar aqui que as traduções para o portunhol selvagem também partem do princípio da descrição da obra, ou melhor, da criação de uma nova obra, pois tomam a obra de origem quase que apenas como pretexto. Um exemplo de tradução selvagem é este haiku de Issa, cuja fonte foi o inglês: *The wren/ earns his living/ noiselessly* (A carriça/ ganha sua vida/ silenciosamente).

Em portunhol selvagem os versos ficaram assim, na versão de Douglas Diegues:
 la piedra es una sábia
 passa la vida
 sin hablar nada.

— De la introducción del Simpósio "Tradução selvagem: da tradução de línguas inventadas à retextualização intercultural" organizado por Dirce Waltrick Do Amarante e Alai Garcia Diniz (AMARANTE; DINIZ apud DIEGUES, 2017)³⁴.

Através do *Facebook*, Diegues republica e atualiza postagens e textos antigos publicados em seu *blog*, em jornais e revistas. Assim, podemos conhecer seus campos de atuação: o poeta, o pesquisador, o editor, o diretor, o escritor, enfim, muitas faces de um artista que sabe o que faz e encontrou a melhor forma de viver da sua escrita inventiva. Sua trajetória revela um mergulho fundo nas três culturas que conformam seu Portunhol Selvagem para extrair suas belezas, ora analisando, ora poetizando sobre os tesouros que traz à superfície, sempre emergindo das profundezas desses mares. Diegues combina materiais desses três mares culturais; sua língua poética é um processo de contínua hibridação e revela o encontro dessas “águas” culturais. Nos trechos de um artigo, ele nos leva a um passeio pela literatura indígena do Paraguai.

Los textos del “Ayvu repyta” constituyen una acabada muestra de la espléndida oratura mbyá-guaraní, compilada y traducida por León Cadogan. Guardadores del fuego y del rocío antiguo de la palabra, los miserables indígenas del Paraguay siguen siendo, como dice Ticio Escobar, grandes artistas y poetas. [...]

Después de leer y releer todo lo que de literatura indígena del Paraguay me ha caído en las manos, y dos o tres textos acerca del modo de ser de algunas de esas culturas (desde más o menos el '91, cuando le conozco al escritor Luis León Bareiro, quien por primera vez me habla del Ayvu rapyta), pude enterarme de la belleza y calidad poética de las literaturas de estos sabios indígenas, que son considerados los seres más pobres del Paraguay. [...]

Sospecho incluso que la poesía de los indios del Paraguay sea más conocida afuera que adentro del país. Pienso en el Ayvu rapyta y la espléndida oratura mbyá-guaraní, compilada y traducida por León Cadogan, cuya primera edición aparece en São Paulo, Brasil, en el '59, gracias a la sensibilidad de Egon Schaden. Estos fragmentos, excepcionales, del Ayvu rapyta, son también una buena prueba para los que necesitan pruebas de la sofisticada poesía de los Mbyá. La primera edición paraguaya aparece en el '92, organizada por Bartomeu Melià. [...]

La Biblioteca de Ayacucho ha publicado en su colección un volumen intitulado Literatura Guaraní del Paraguay, organizado por Rubén Bareiro Saguier. No omitir Las Culturas Condenadas, organizado por Augusto Roa Bastos y publicado por Siglo XII Editores, así como El Canto

³⁴ DIEGUES, Douglas. *Facebook*. 11 dez 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10214229538389255>. Acesso em: 11 dez. 2017. Disponível também em: <https://abrapt.wordpress.com/2013/04/29/simposio-traducao-selvagem/>. Acesso em: 11 dez. 2017.

Resplandeciente, de Carlos Martínez Gamba y los narradores mbyás de Misiones, publicado por Ediciones del Sol, de Buenos Aires. De todos esos libros, la poesía fluye como rocío vivificante.

Vale la pena mencionar el CD Paraguay: Música Mbyá-Guaraní, realizado por Guillermo Sequera. Se trata de una hermosa compilación de la alta irradiación poética de la música y la poesía oral contemporánea de los Mbyá. Salvo engaño, este CD, editado por el Museo del Barro, ya se encuentra agotado.

En el ámbito local, Miguel Chase Sardi ha publicado el Pequeño Decamerón Nivaclé. Pero no es edición bilingüe, como aún lo desea Chase Sardi. La obra se encuentra agotada. Ojalá aparezca un editor que tenga la osadía de hacer una nueva edición, si es posible bilingüe y acompañada de un CD con las voces de los poetas nivaclé Tanuuj, Camanshi, Chishi'a, entre otros, narrando los fragmentos de mitos y cuentos. Merece ser recordado El ganeo de los nuestros, con textos eróticos de nivaclé, compilados y traducidos por Sardi, Edgardo Cordeu y Alejandra Siffredi, quien además escribe un estudio introductorio acerca de la concepción del erotismo de esa etnia. El libro salió por Ediciones del Sol. [...]

El trabajo de Chase Sardi y Zanardini es una breve pero fina antología de mitos aché-guayaki, mbyá, apapokúva, paï-tavyterã, nivaclé, enxet y ayoreo, y creo que se trata de la primera antología bilingüe que se publica por aquí. Lastimosamente en la edición de Ayacucho la poesía guaraní figura apenas en karai-ñe'ẽ... De cualquier modo, atención editores: un buen "corpus" de textos ayoreos recolectados por Zanardini parece que aún se encuentra inédito.

Después de eso, pienso en los textos que están vivos en la memoria, en el corazón caliente, en la voz de los indígenas que sobreviven todavía en lo que sobra de montes y bosques en Paraguay. Textos que aún no fueron recolectados, y tal vez nunca lo sean.

Esos poetas de llamas y rocío, éditos o inéditos, son los poetas excepcionales, al margen del mercado de las letras, que ni el mundo y mucho menos Paraguay pueden darse el lujo de seguir ignorando (DIEGUES, 2000, grifo nosso)³⁵.

Em **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe** (2015), Diegues rende homenagens aos heróis de sua juventude, rebeldes da música e poesia, como: B.B. King, Alfred e Freddy King, Bily Idol, Álvaro Campos, Nazim Hikmet, Cesário Verde, Leopoldo María Panero, Charles Baudelaire, entre outros. O escritor se identifica e se apropria, por aproveitamento, da ideologia que esses poetas expressam, "uma rebeldia infinita e ... um belo canto à marginalidade do poeta e sua obra" (EMBRY³⁶ in DIEGUES, 2015).

A sexualidade aflora na "transmanuelbandeirización" para o portunhol selvagem, do poema "A cópula"³⁷, de Manuel Bandeira:

³⁵ Disponível em: http://www.musicaparaguaya.org.py/palabras_de_llamas.htm. Acesso em: 30 ago. 2017.

³⁶ Poeta chileno radicado na Inglaterra. Autor da introdução do livro **Tudo**, de Diegues (nota nossa).

³⁷ Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=5284&cat=Ensaaios>. Acesso em: 30 set. 2017.

A Cópula

Depois de lhe beijar meticulosamente
 O cu, que é uma pimenta, a boceta, que é um
 doce
 O moço exhibe à moça a bagagem que trouxe:
 Culhões e membro, um membro enorme e
 turgescete.

Ela toma-o na boca e morde-o, incontinente
 Não pode ele conter-se e, de um jacto,
 esporrou-se
 Não desarmou porém. Antes, mais rijo,
 alterou-se
 E fodeu-a. Ela geme, ela peida, ela sente

Que vai morrer: “Eu morro! ai não queres que
 eu morra?!”
 Grita para o rapaz, que aceso como um Diabo,
 Arde em cio e tesão na amorosa gangorra.

E titilando-a nos mamilos e no rabo
 (que depois irá ter sua razão de porra)
 Lhe enfia cono a dentro o mangalho até o cabo
 (BANDEIRA, 1962).

La cópula

Después de besarle meticulosamente
 El ano, que es una pimienta, um douce.
 El cabrón exhibe a La yiyi el bagagem que
 trouxe:
 Porongo y bolas, porongo enorme y
 turgescete.

Ella lo toma en la boca y lo mama,
 incontinenti,
 Él non se puede contener y, num chorreo, se ha
 deslechado
 Pero sin desarmarse, aún mais duro, non se ha
 alterado
 Y la garcha. Ela geme, ela peda, ela siente

Que se va a morir: “Me muero, ay, non queres
 que me acabe muertita?”
 Le grita al cabrón, que flamante como un
 diablo
 Arde en celo y ganas en la amorosa calecita.

Y toketeándola mamilos and bunda-rabo
 (Que después tendrá su litrón de lechita)
 Le mete concha adentro el porongo hasta el
 talo (DIEGUES, 2015, p. 38)

A relação sexual retratada em língua portuguesa, com termos chulos, geralmente, representa uma rebeldia e agride aos ouvidos mais recatados, mesmo dentro de um contexto moderno de discurso falocêntrico. Entretanto, em Portunhol Selvagem, há um alinhamento de uma não-língua, uma língua periférica e o tema abordado em conteúdo marginal. Os sujeitos-poéticos que habitam os textos de Diegues são admiradores das morenas, das yiyis, e, normalmente, reproduzem um comportamento canastrão do macho conquistador. A leitura do poema transcrito soa mais harmonioso, pois, o conteúdo pornográfico é potencializado na língua poética marginal.

Experimentos de tradução não têm faltado na obra de Diegues, alguns publicados em revistas, outros nas redes sociais, outros ainda em livros cartoneros e, nessa viagem por inúmeros suportes, a obra do poeta selvagem vai se configurando. Sua estratégia é marcar presença através de canais, fazendo trafegar por todo o globo, sua poesia criada em sua língua inventada. Em julho de 2018, ele lançou um livro cartonero, publicado em 2009: **Ogwa Transchamacoco** – 10 relatos míticos de Ogwa-Flores Balbuena transchamacocoinventados al portunhol selvagem por Douglas Diegues. Dois desses relatos foram também publicados na **Revista Coyote**, de Londrina, Paraná. Segundo o **Portal Guarani**: “Ogwa Flores Balbuena:

Nació en Puerto Caballo, al Norte Bahía Negra, Chaco Paraguayo, 1.937. Pertenece al Grupo Ebytoso de la Etnia Ishir-Chamacoco. Su clan es el Posháraha. Nombre indígena: Ógwa.” (PORTAL GUARANI)³⁸.

O jornalista pesquisador e o poeta que habitam Diegues, cada dia, nos surpreendem e trazem para esta Babel textos da margem, da periferia, da fronteira aos textos consagrados nacionais e internacionais. Seus leitores-habitantes são brindados com um ecletismo singular e os autores trazidos para seu campo de produção literária tornam-se conhecidos para aqueles que muitas vezes não têm acesso à literatura ou ficam restritas ao espaço de elites intelectuais.

LOS SERTONES DEL PORTUGUÊS SELVAGEM

Conbersando com Günter Lorenz sobre la própria obra numa de las raras interbius que ha concedido, Guimarães Rosa, que odiaba interbius, revela que siempre ha vivido "um relacionamento familiar, amoroso" con la lengua, tratándola como a una amante querida. Y después de tantos estudios, ensayos, teses y tratados sobre sua obra, aun nadie ha logrado exponer mejor essa relación amorosa que mantuvo con la(s) lengua(s) que el próprio Guimarães Rosa. Mesmo habendo empezado a escribir ficciones en una lengua normal, submissa al português oficial, vide sus primeiros kuentos publicados na revista "O Cruzeiro" en la primeira metade del siglo XX, Guimarães Rosa sabía que la gramática, com toda sua pedantería y tiranía, era uma de las principales inimigas de la poesía. Em vez de copiar lenguagens outras, ou mantenerse submisso a la lengua ofiziale, Guimarães Rosa logrou inventar uma língua propia (1), entre el português brasileiro y el português ouropeu, que usou como base para suas potentes ficciones literárias (DIEGUES, 2012b)³⁹.

Referências não faltaram a Diegues para trilhar seu caminho errático e selvagem, evitando se render a padrões e buscando liberdade para se expressar. Essa trajetória ele estende aos seus leitores convidando-os a conhecer o Portunhol Selvagem e, através de oficinas, encontrar poesia dentro de si e extravasar nessa língua poética. E que bom quando se pode ler poesia, buscar inspiração e mergulhar em seu íntimo para “transdelirar” a poética do eu e do outro, deixando extravasar a oralidade e registrar essa experiência em Portunhol Selvagem.

Durante cinco días coordenei uma oficina de escrita criativa em portunhol selvagem no SESC de Uruguaiiana city, RS, fronteira com Paso de Los Libres, Argentina. Los 5 días pasaron volando: los alumnos conocieron um pouco de la história do portunhol selvagem; fizeram um brinquedo de

³⁸ Disponível em: http://www.portalguarani.com/32_ogwa_flores_balbuena.html. Acesso em: 30 ago. 2017.

³⁹ Disponível em: <http://portunhol selvagem.blogspot.com/2012/02/los-sertones-del-portugues-selvagem.html>. Acesso em: 30 ago. 2017.

palavras, brincaram com las palabras e levaram o brinquedo na mochila para casa; eles também copiaram para aprender e aprenderam para criar e **praticaram el portunhol selvagem por meio de la traducción-transdeliración de los propios textos y de textos de otros autores.** Valeu la pena non apenas transmitir informaciones e indicar libros a los alunos, mas também **aprender um montón de nuevas palabras de la frontera gaúcha-kurepi y voltar para casa com un diccionario de palabras uruguaiensis nel bolsillo.** Valeu la pena estimular los alunos a perceber que eles também têm seus próprios portunholes selvagens. Fue muy divertido ler y ouvir los portunholes selvagens de los alunos. Valeu la pena haberlos estimulado a descubrir la poesía del portunhol selvagem que estava escondida dentro deles. Valeu la pena quebrar com eles mais um pedazo del mar de gelo que separa la vida del arte. Uruguaiana, otoño, 2018 (DIEGUES, 2018, grifos nossos)⁴⁰.

Diegues, em suas oficinas, discute seu processo de tradução.

TEORIAS & PRÁCTICAS DEL PORTUNHOL SELVAGEM

Dias 10 e 11 | Sesc 24 de Maio | das 15h30 às 17h00 | Sala 3 | Oficinas | 6º andar.

La Balada Literária 2107 [sic] comienza hoje y en la oficina de dois dias vamos a exponer e discutir los conceitos de portunhol y portunhol selvagem y a la vez praticar el portunhol selvagem como criação, transdelirio, teletransporte, perversão tradutora y destrucción.

(Nel mundo mágico de la traducción, el tradutor es el xamã que tem o poder de mudar lo que fue escrito ou dito na língua original a uma língua outra. Essa operación de magia verbal pode-se realizar plenamente como criação, mas también como transdelirio, teletransporte, perversão tradutora y até destrucción.)

No primeiro dia, durante uma hora e meia, abordaremos las teorías vinculadas al portunhol y al portunhol selvagem. Nel segundo dia, cada participante traz de casa um texto breve, seja poema, mini-conto, etc, de sua predilección, para ser traducido en la oficina.

El resultado de oficina será publicado em livro por yiyi jambo cartonera em 2018. Avanti el avatí avá & buena Balada Literária para todos! (DIEGUES, 08 nov 2017, grifos nossos)⁴¹.

E através da publicação dos resultados das oficinas, Diegues coloca em prática um de seus ideais: “Transformar cartón em libro em vida em arte em pan”⁴². Assim, nascem livros personalizados com capas que não se repetem. Se por fora as imagens esteticamente

⁴⁰

Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215428691367330&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 10 mai. 2018.

⁴¹

Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10213964610606226&set=a.1462305114475&type=3>. Acesso em: 24 set. 2017.

⁴² **Facebook**, 06 mai. 2018 – Fragmento del manifesto de yiyi jambo cartonera publicado nel libro *Akademia Cartonera*, Parallel Press, 2009; University of Wisconsin–Madison Libraries. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215488958553972&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 10 mai. 2018.

encantam, por dentro, as palavras permitem a construção de um universo imagético, o qual será visitado no próximo tópico.

Figura 2 – Oficina – Livros cartoneros



Fonte: Página de Douglas Diegues no *Facebook*, 06 mai. 2018⁴³.

3.3 AS IMAGENS DO PORTUNHOL SELVAGEM

“A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável”

(DURAND, 2011, p. 10)

A presente seção se pretende enquanto percurso analítico por alguns textos de Diegues, a fim de apresentar imagens evocadas pelo poeta e que ajudam a tecer um panorama representativo de múltiplos imaginários, pessoal e coletivo, contidos em sua obra.

Durand (2011) nos apresenta a distinção entre imagem mental, que se trata da imagem perceptiva, das lembranças, das ilusões, etc., e a imagem icônica, que retrata o figurativo pintado, desenhado, esculpido, fotografado, etc., compondo, assim, nosso imaginário. Através dos ideogramas, “as civilizações não-ocidentais nunca separaram as informações (digamos ‘as verdades’) fornecidas pela imagem daquelas fornecidas pelo

43

Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215488958553972&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 15 mai. 2018.

sistema da escrita” (DURAND, 2011, p. 6). Entretanto, para o Ocidente, escrita e imagem foram dissociadas, garantindo a partir da escrita uma grande riqueza de retóricas, sintaxes e todos os processos de raciocínio.

Ora, o ocidente, isto é, a civilização que nos sustenta a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma Única Verdade, quase sempre desafiou as imagens (DURAND, 2011, p. 7).

Esse processo imagético sempre acompanhou a humanidade e, sem dúvida, nossa herança ancestral mais antiga é o monoteísmo da Bíblia (DURAND, 2011, p. 9). Desse modo, registrou-se a proibição de criar imagem para substituir o divino. A necessidade de se criar uma imagem da verdade afeta nosso pensamento ao limitar as possibilidades a uma lógica aristotélica, algo falso ou verdadeiro. Muitos poetas caíram no descrédito por não sustentar esse padrão verdadeiro de imagem e aqueles que se desviaram da “verdade” foram enquadrados como “delirantes”. “A imagem, produto de uma ‘casa de loucos’, é abandonada em favor da arte de persuasão dos pregadores, poetas e pintores” (DURAND, 2011, p. 13).

Não se trata aqui de buscar uma verdade para o Portunhol Selvagem, mas pensar que essa linguagem faz parte de uma bagagem conformada pela junção do português, espanhol e guarani e, mesmo parecendo que esse delírio poético é um produto marginal, ele carrega “fontes” – “discursos de origem” – que encontram representatividade quando nos deparamos face a face com as imagens que ela evoca. É possível estabelecer uma relação com as ideias desenvolvidas por Didi-Huberman (2013), no livro **Diante da imagem**, acerca da apresentação e representação das imagens que extrapolam objetos ou ações do mundo natural, projetadas a partir do consciente e inconsciente do sujeito. Colocar-se diante da imagem é aguçar o olhar para viver uma experiência de rasgadura de padrões, representações pré-definidas e comportamentos esperados; é trabalhar os olhos para estilhaçar a imagem e depois reconstruí-la, de modo a compreender seu processo de composição e segredos ocultos.

Para capturar as imagens do Portunhol Selvagem, é preciso imergir nessa hibridação de culturas e caminhar de mente aberta para enxergar além do que o olho está acostumado a ver. Segundo Didi-Huberman (2013, p. 189), não se trata de invocar uma poética da irrazão, do pulsional ou de uma ignorância diante da imagem, mas lançar um olhar sobre o paradoxo, sobre a espécie de douda ignorância a que as imagens nos compelem. Diegues transita entre esse ver e saber o papel da linguagem e sua importância em resgatar esse imaginário, digno de contemplação ativa, já que interfere no que vê.

El portuñol selvagem es abierto, indeterminado, apátrida, errático, delirante, horrendo, hermoso, rupestre, anómalo, pero tiene algo que impacta, a veces, con la gracia de payasos con metralletas. Es como la flor que brota de la bosta de las vacas. La flor lisérgica, el hongo, la flor preferida del pombero tamaguxi. Pitigrilli decía que las drogas más poderosas no eram la cocaína, la marihuana, el LSD. Las drogas más poderosas eram las palabras, que consideraba - *miracles drugs*, drogas milagrosas (DIEGUES *in* RECOARO, 2017).

As considerações de Diegues nos remetem às colocações de Durand ao afirmar que, por muito tempo, as divagações dos “poetas”, tidos como malditos, as alucinações e delírios de doentes mentais, as visões místicas, bem como as obras de artes foram expulsas da terra firme da ciência, do fechamento da razão (DURAND, 2011, p. 14-15). Ainda conforme Durand, o poeta Hölderlin afirmou, no alvorecer do século XIX: “‘Os poetas autenticam o que permanece’, sendo retomado por Baudelaire e Rimbaud. O primeiro coroará a imaginação com o título de ‘A Rainha das Faculdades’, e o segundo observará que ‘qualquer poeta tende a tornar-se um visionário’” (DURAND, 2011, p. 28).

Destacamos essa visão e esse ser visionário que é Diegues ao misturar realidade e fantasia no seu livro **Triple Frontera Dreams**:

relatos inéditos, como el que presta el título al libro y nel qual mixturo también **palabras del idioma de los Nivakle del chaco paraguayo**. En Garbatcho, uno de los relatos inéditos, podemos leer la historia del **animal mais bizarro que conocí en Paraguay, un divino inolvidable, mitad perro mitad chanco**. Están los mitos populares, em medio a los cuales he crecido en la frontera: el pombero, las quinceañeras, el kurupi, el aô-aô. También están algunos poemas propios sin forma y textos de otros poetas que aprecio, como Fernando Pessoa y un proto-relato-poema de los Ayoreo, índios que en los '60 eram cazados como animales nel Chaco paraguayo, traducidos **al portuñol selvagem, para incorporar al libro también la traducción como creacción, invención, teletransporte y, ¿por qué no?, magia selvagem**. Pienso que conseguí reunir en este libro los mejores textos vinculados a la triple frontera de los últimos 15 años (DIEGUES *in* RECOARO, 2017, grifos nossos).

Esse livro é composto pelo poema “La Xe Sy” (apresentado no primeiro capítulo) em que Diegues poetiza a visão de sua mãe, como a musa da fronteira, desejada por inúmeros homens. Além dessa versão em Portunhol Selvagem, ele traz uma “bersión em português selvagem”, na qual predominam a sintaxe e palavras em português e algumas inserções de termos em espanhol e guarani. O livro conta ainda com duas narrativas: “Amantes perfectos”

e “El beneno de la belleza y la lokura de las yiyis”. Ao final, ele acrescenta um “glosarioncito selvátiko – (portuguarañol salbaje / português brasileiro)”.

Em “El beneno de la belleza y la lokura de las yiyis”, Diegues exerce sua arte criativa em um delírio narrativo, em que o personagem apresenta os sintomas de uma intoxicação causada pelo veneno das morenas, fazendo referência ao poema “Estou vomitando você, meu bem”, de Jamil Snege, escritor e publicitário paranaense:

Hoy kuando amaneci yo ainda bomitava bocê, amore, [...] Porque se yo non te vomitasse, se deixasse você apodrecer em mi, sei lá, morreria envenenado. [...] Upéi de tanto vomitar bocê, amoré, comecei a cagar você. El sol aun non habia aparecido. Era uma feroz disenteria nel oscuro. Yo te cagaba copiosamente. [...] Y voy a empezar a mear você, amore. Mijar você, confuso. [...] Una sensação de prazer nascia en mis bolas y cruzava el canal de la urina como uma felicidade merecida. Nunca había meado tan gostozo, amore. [...] Y depois de mearte, longamente, fiquei mais leve, mais livre, mais feliz (DIEGUES, 2012a, p. 20).

O narrador-personagem recria sem eufemismos os efeitos causados pelo veneno e o gozo em poder se curar de uma intoxicação que ele mesmo continuará a buscar, pois não vive sem as relações carnais que encontra na noite das ruas:

Kuando nos encontrarmos nuebamente en la noche manikeistas de la lucha del bien contra el mal, la noche prosti, la noche borracha de iluziones dolarizadas, la noche sucia de paniko y mentiras conbincentes, me konosko masomenos bién, voy a querer lamer tua belleza, amore, vou querer envenenarme com tua belleza, voy a querer lamer tu korazoncito de melónmelónmelón, voy a querer bessar teu cuziño xocolate (DIEGUES, 2012a, p. 21).

A língua selvagem vai ao encontro das imagens marginais e registram de modo singular a realidade dos que vagueiam pelas zonas periféricas. É um vício essencial ao personagem, que transita entre a realidade e a fantasia dos amores passageiros, experienciados em “sonhos” na Tríplice Fronteira.

Em “Amantes perfectos” Diegues relata, em Portunhol Selvagem, a história do “carniceiro de Milwaukee”, assassino preso em 1991 que matou “17 jovens em crimes com ingredientes de sexo e canibalismo” (ROY, 2018) em um período de 13 anos. Diegues afirma:

Quem me falou la primeira vez del karnicero de Milwaukee foi Javier Barilaro, em Wisconsin. Fiquei impresionado com el tema de los “Amantes Perfectos” y pesquisei y escribi un relato com esse título para la antologia

birrera de ñande poeta-editor sauvage Cristino Bogado (DIEGUES *in* SOUTO, 2013).

Ele não economiza nas palavras e imagens para retratar essa personagem real da história, revelando um quadro de violência contextualizado na “yankeelandia” (na terra dos *yankees* – Estados Unidos).

En su depa, el karnicero de Milwaukee se dá cuenta, el kabro non es homo, y kuando quiere rajarse, el karnicero de Milwaukee no lo puede soportar, no lo puede soportar el rechazo, lo golpea en la cabeza, lo estrangula después, lo deskuartiza, lo pone entero en bolsas de plásticos, mete las bolsas en su coche, y trata ahora de tirar todo en un barranco (DIEGUES, 2012a, p. 13).

Com requintes de crueldade, a história de Jeffrey Dahmer, o “karnicero de Milwaukee”, é narrada por Diegues: “el karnicero de Milwaukee vuelve a la casa para desenterrar los restos, destruir los huesos y esparcir todo en la maleza” (2012a, p. 14). E acrescenta: “kuando estos [chongos] se niegan... [él] pajeándose [mastubando-se], sentado sobre el cadáver del amante perfecto. Le gusta fotografar los cadáveres, cada etapa del desmembramiento” (2012a, p. 16).

Diegues transita por essa magia selvagem, encadeando imagens da noite, da penumbra, deixando transparecer a realidade daquelas figuras excêntricas que se chocam com pensamentos puristas, dos tidos como “normais”. Nosso imaginário coletivo produziu para essas criaturas da periferia e da fronteira traços arquetípicos muito próprios, que se tornam singulares na mescla de Diegues. Para Durand, “todo pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas” (DURAND, 2011, p. 41) e, desse modo, a constituição do universo dieguiano contempla imagens chocantes que não são traduzidas, mas “transdeliradas”.

Uno de sus hobbies es comer una parte del amante perfecto. Eso le dá la sensación de que los amantes perfectos empiezan a ser parte de si mismo. [...] El karnicero de Milwaukee quiere tener kontrol absoluto sobre sus amantes y cree que solo puede lograrlo conbiertiéndolos en amantes perfectos (DIEGUES, 2012a, p. 16).

Segundo Durand, os estudos de Sperry, P. Chauchard e Broca apontam para essa fusão entre pensamento e linguagem, a partir das funções cerebrais, que ao ter dois hemisférios articulados, une o “cérebro mudo” com pensamentos, linguagens não-lógicas e representações carregadas de emotividade e processo corporal com o pensamento verbalizado,

atrelado ao aspecto sintático da escrita (DURAND, 2011, p. 41-42). Tal reflexão corrobora das considerações de Diegues de que cada pessoa tem seu portunhol. Entretanto, o Portunhol Selvagem é a sua língua poética, na qual ele se expressa, revelando seu esquema imaginário que se distingue de tantos outros escritores que elegeram o portunhol como linguagem. E assim termina o relato de Diegues:

Si nel kondado de Wisconsin, ou en Lambaré city, la capital del amor klandé, houbesse pena de muerte, el karnicero de Milwaukee seria condenado a morir en el madito sillón eléctrico.

Kuando preguntassem kuál era suo último deseo, el karnicero de Milwaukee pediria una budweiser, que según Miguel Pacifico es la preferida de Homero Simpson, una heineken ou una bavária, que están entre las más chupadas por los churchis del Paseo Carmelitas, ou una pilsen ñoño, que era la mejor y la mais barata en toda la mesopotâmia triple frontera (DIEGUES, 2012a, p. 17).

Podemos entender essa língua literária, como o efeito prático do que Didi-Huberman (2013, p.187) chama de “abrir a caixa da representação”, rachando ao meio a simples noção de imagem e de lógica. Diegues abre essa caixa articulando imagens e aproximando essa verdade violenta à realidade de seus leitores, através de elementos regionais ou transnacionais que circulam na fronteira.

No trecho de uma entrevista, Diegues parte do visível para estabelecer relações que vão além da mera representação da realidade.

Las primeras galerias de pop art que conocí fueron los supermercados de la frontera. Las primeras galerias de arte del futuro que he visto fueron las carnicerías de la frontera com pedazos de carne cruda en ganchos cavernosos de hierro con moscas de todos los colores revoloteando al rededor. Los piratas de la Triple Frontera com sus CD truchos, como aquel inolvidable "Los Reyes de la Guitarra" nos salvavam del tédio, de la tortura china de la música aburrida, de la kachaka pirú, de la música dolor de corno, de las polkas ja'é'ó (llorosas). El amor y el sexo nos salvavam, y sigue salvándonos, de la locura, del tédio, de la falta de sentido, del miedo, de la soledad, del horror vacui. Los mercados de Asunción fueron mis bibliotecas selvagens. Algunos amigos paraguayos son diccionários vivos de guarani y de yopará. Algunos índios son diccionários vivos de mitologias salvajes (DIEGUES *in* RECOARO, 2017).

Como o universo imagético de Diegues é extenso, será feita uma seleção de temas abordados através das redes sociais e algumas imagens retratadas em seu primeiro livro, **Dá gusto andar desnudo por estas selvas**, de 2002.

A primeira imagem trazida é a figura folclórica do Kurupi, que o próprio Diegues recupera em sua página no *Facebook*, como uma denúncia de um livro inédito que enviou para um concurso, mas desapareceu. O personagem, por suas características físicas, é frequentemente retomado pelo poeta para a temática sexual.

THE KURUPI

Com sua longa, imensa, monstruosa enorme verga salbaje enrolada en la cintura, el Kurupi faz sucesso até hoje em todo el território paraguayensis [...]

Longas, minina, longas y gruesas son las bergas de los Kurupis. Umas de 9 metros, otras de 12 metros y otras, dizem los folcloristas, de até 18 metros. Non hay tamanho oficial. Los tamanhos variam de Kurupi a Kurupi. Nunca se sabe al cierto. Non hay estudios científicos. Pero se sabe (en Paraguay también se sabe una porrada de cosas) que la berga de los hermanos Kurupis son exageradamenti longas. [...]

Muitos estudiosos confunden Kurupi com Yasiyaterê. Alguns Kurupis usam barba y bigote. [...]

Quando están románticos, enlazan las mininas por la cintura com sua imensa berga, y dizem, en suos ouvidos atentos e ávidos de novidades, antigas dulces grosserias en guarani de las que quase ninguém se recuerda mais. [...]

Las mininas se sentem mais belas, la noche quente combina mais com ellas, sus ojos brillam. [...]

Las mininas nunca imaginaram que un monstruo paraguayoy poderia ser um cara legal.

(Fragmentos de “Bichos Paraguayos”, by Douglas Diegues, inédito que foi enviado a un concurso via sedex mas que depois de chegar desapareceu misteriosamente lá na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro...) (DIEGUES, 22 jul. 2015)⁴⁴.

44

Figura 3 – The Kurupi



Fonte: Página de Douglas Diegues no *Facebook*, 22 jul. 2015⁴⁵.

A temática sexual é recorrente na obra de Diegues e já aparece em seu primeiro livro. O sexo, visto como instinto animal, é estendido ao ser humano e de forma incisiva, considerado “milenarmente tarado”. A animalidade é natural ao ser humano.

Soneto 4

el ser-humano racional es un bicho muy complicado
 le gusta enrabar o ser enrabado
 milenariamente tarado
 segun Dostoiévski no descubriu que es bueno por eso sigue tan malvado

el negócio es fazer lo que se pode
 se dexan bocê toma conta
 por eso bocê molesta esa gente tonta
 que diz que melhor que todos fode

o pueblo está hambriento y marginalizado
 cada um entende la coisa de um jeito
 hasta que se prove lo contrario todos son sospeitos
 mañana puede ser você el novo asesinado

45

Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10206793949024168&set=a.10201048478751002&type=3&permPage=1>. Acesso em: 22 jul. 2015.

el ser-humano racional es un bicho muito loco
 un día vá a aprender a amar sin exigir recebimento del troco (DIEGUES,
 2003, p. 11).

A crítica realizada no poema refere-se a como as mazelas sociais vem se tornando um processo natural aos olhos da sociedade “tonta”: a violência cometida de homens contra homens, dos assassinatos à má distribuição de renda, deixando o povo cada vez mais, “faminto e marginalizado”. Assim, desconstrói-se também a figura do “ser humano racional”, que passa a ser associado à selvageria, de modo que o sujeito poético se apoia na esperança de que um dia o ser humano irá ser domado e educado para amar sem exigir nada em troca.

Essa hipótese se aproxima das afirmações de Durand: “E será ao pluralismo de um imaginário bem fundamentado pela psicologia e anatomofisiologia que reagirá uma sociologia do longínquo, do “selvagem” (DURAND, 2011, p. 46). Tal apontamento é respaldado nos estudos de Auguste Comte e Karl Marx, evidenciando que qualquer teoria do imaginário esboça-se no eurocentrismo, e o que foge dessa imagem, tida como central, passa a ser bárbara. Entretanto, desde os anos 1960, Claude Lévi-Strauss já afirmava que “em cada homem subsiste um patrimônio “selvagem” infinitamente respeitável e precioso” (DURAND, 2011, p. 50).

Outro poema revela a relação do poeta com sua arte. Em entrevista, Douglas Diegues explica que não se reconhecia escrevendo em português (língua oficial) e acrescenta: “Um dia, comecei a escribir textos em portunhol, contos, cartas, poemas, sonetos, em portunhol. Um dia me deu um estalu. E comecei a transformar uns versos que tinha em sonetos em portunhol. Gostei du resultado. Nunca había escrito coisas melhores” (DIEGUES *in* FREIRE, 2005 apud ABRANTES, 2012, p. 44).

Para o poeta, expressar-se em portunhol é promover uma revolução, ousando com as palavras para fazer uma boa literatura. A padronização da raça colonizadora, com características das nações europeias, se perde na miscigenação da América Latina, pois a genética é como um “cassino da ciência” e essa “loteria” fomenta mutações e somos “cobaias sem importância” da natureza. Ser natural fragiliza a teoria de pertencimento a um Estado-nação.

Soneto 7

el sol predomina você va a descobrir que es mejor bibir sin reclamar
 faz la revolução com mucho esperma y alegría
 inbenta novas rimas

e esqueça lo que houver para olvidar

donde mora lo perigo y la locura
no basta llegar allá - entre los primeros
cuidado com los golpes rasteros
lo resto es buena & mala literatura

considera la posibilidad de vitória de virada
derrota la crisis de la osadia
você es fuente de dolor y de alegria
mas no subestime las fuerzas que surgen aparentemente de la nada

en la loteria genética (cassino de la ciência) importada de Francia
bocê é mais una cobaia sin importancia (DIEGUES, 2003, p. 14).

O perigo e a loucura rondam os poetas, que se veem julgados entre a má e boa literatura, por aqueles que se intitulam críticos conscientes e racionais. O “mundo” das imagens não rejeita o mundo da lógica, mas joga com ele e cria “lugares” potentes de significação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 188).

Diegues sonetiza a relação entre arte e crítica, uma vez que o poeta, em seus versos, revela que os críticos “comodamente copiam” e reproduzem visões passadas que valorizam a tradição “com discursos vazios e pomposos”, representada por “ilustres mortos”.

Soneto 19

elles gostam de cultuar ilustres muertos
con discursos huecos y pomposos
bocê rie tuerto -
constrangido con tanto engodo

bocê no bajula los mortos
ni acredita en la morte
enquanto sus olhos su sexo e sus lábios estan bem bivos en el desconforto
elles fingem que bocê es gado de corte

elles prefieren ser assim
se bocê fuese famoso tambien te bajulariam
em vez de crear - comodamente copiam
la imbecilidade parece no ter mais fim

um día el mundo será una nueva mente
tudo será igual mas diferente (DIEGUES, 2003, p. 26).

Depreende-se da leitura desse poema o jogo social que é a cultura, e como oscila o valor das imagens entre centro e margem, uma vez que os críticos cultuam “ilustres mortos” com “discursos vazios e pomposos” que muitas vezes não dizem nada, não geram identificações com aqueles que não são famosos, não transitam pelo centro. O sujeito poético

acredita que em novos tempos, tudo será igual, mas diferente, na medida em que os escritores da margem forem se aproximando do que eles esperam, podendo ser entendido como uma nova postura, uma “nova mente”.

Durand (2011) revela que tendem a se institucionalizar as imagens dos papéis positivamente valorizados, dentro de um conjunto muito coerente, mas que as imagens da margem acabam dispersas em um fluxo pouco coerente. Essa é visão passada pela crítica, que, muitas vezes, prefere se ancorar em ilustres mortos a enxergar os vivos marginais. “Contudo, estas imagens de papéis marginalizados são os fermentos, bastante anárquicos, das mudanças sociais e do mito condutor” (DURAND, 2011, p. 94).

No Soneto 9, o sujeito poético aconselha a não dar ouvidos aos “críticos boçais” e a acreditar nos “sonhos em condições reais”. É a referência à cultura do brasileiro em “ter fé na vida”. Vida que acontece no “milagre da reprodução dos peixes”, da “arte de respirar” e “caminhar com as próprias pernas”. Esse chamado ao enfrentamento e à alegria é uma ode à personalidade daqueles que sabem absorver as melhores características de cada povo para atualizar e potencializar o imaginário poético.

Soneto 9

sueños em condiciones reais
 el milagro de la reproducción de los peixes es visible
 você precisa aprender a tener fé en lo imposible
 e a no dar importância a lo que dizem los críticos mais boçais

saiba como utilizar crises internas
 el arte de respirar
 nada como la alegría para dificultades & banalidades enfrentar
 legal caminar com las próprias piernas

de nada sirve el desespero
 enfrenta la vida real
 no acredite ciegamente en la escena com fondo musical
 puede ser una cuestión de falso verdadero

esquece los falsos amores
 todo esto faz parte del gran circo de los horrores (DIEGUES, 2003, p. 16).

Uma imagem recorrente em suas publicações é a da formiga. São textos, imagens, referências a esse inseto que ganha inúmeras significações dentro dos contextos apresentados por Diegues. Ele retoma um escritor sevilhano, Pedro Mexía (1500-1551), que possui um estudo sobre formigas, e publica no *Facebook* um trecho do capítulo “V – De los instintos y

propiedades maravillosas de la hormiga y de las reglas y buenos ejemplos que della se pueden tomar, según escriben grandes autores”⁴⁶, da obra **Silva** (1540, 1551).

Os poetas podem ser vistos como pequenas formigas que fazem grandes trabalhos com sua disciplina e exatidão de composição, pois “[...] aunque la hormiga es animal muy conocido, y por lo mismo lo pudiéramos desechar, es tan chiquito y tan olvidado que todavía parecerá que hacemos algo si dijéremos algunas cosas dela [...]” (MEXÍA apud DIEGUES, 2015)⁴⁷.

É um símbolo positivo e reflete a importância do trabalho e disciplina, principalmente para exercitar o cálculo necessário para atingir os objetivos do fazer poético de Diegues, de fato, não de dizer “*algunas cosas dela*”. As formigas estão muito presentes na poesia de seu amigo Manoel de Barros e são muitas publicações fazendo referência a essa relação. Dentre elas, destacamos:

Hoje mio abuelo selvagem Manoel de Barros completa 102 anos. El cuerpo físico se mixturou con la tierra, se fundiu con la naturaleza. Pero la palabra del poeta, que anotou uma vez que **o cu de uma formiga é mais importante do que uma usina nuclear**, continua mais viva do que nunca (DIEGUES, 19 dez. 2018, grifos do autor)⁴⁸.

Se sozinha representa um ser vulnerável, as colônias se tornam invencíveis. De modo especial, a formiga argentina vem dominando o globo. Uma reportagem do jornal **La Nación** apresenta uma visão do poder desse inseto.

Hace un siglo, un pequeño ejército de hormigas viajó a España escondido en un carguero. La especie la bautizaron "hormiga argentina". Hoy, la colonia más grande se extiende desde Italia hasta Portugal. Una bióloga estudia los superpoderes de estos insectos imparables (HORVART, **La Nación**, 2018).

As imagens naturais formam um mosaico de potencialidades, criando um quadro insólito de suas “delirações” para definir sua poética:

Escribo com esperma
Escrevo com buesta de elefante
Escribo com xixi de formiga

⁴⁶ Disponível em: <http://historiasdehormigas.blogspot.com/2009/12/las-hormigas-en-pedro-mexia-c-1500-1551.html>. Acesso em: 12 fev. 2018.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10205982553379784>. Acesso em: 12 fev. 2018.

⁴⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10217318719096842>. Acesso em: 19 dez. 2018.

Escrevo com piedras
 Escribo con el ruído de las calles
 Escribo com aquelas llubias dulces del 2010
 Escribo com pasto verde
 Escribo com la sangre del korazon
 Escrevo com leche de árvore
 Escrevo com el cuerpo inteiro y non apenas usando cérebro
 Non tengo certeza de puerra ninguna
 Solo tengo certeza que es divertido como aprender a danzar con los
 tamanduás (DIEGUES, 7 mar. 2017)⁴⁹.

No duelo entre o forte e o mais forte, Diegues aprende a dançar com os predadores das formigas – os tamanduás. Podemos interpretar como a representação imagética do processo antropofágico, comer as formigas é um processo natural, assim como é, para ele, escrever em Portunhol Selvagem. Entre poesias e manifestações pessoais que publica nas redes, ele divulgou a entrevista realizada com Sérgio Medeiros quando lançou livro “A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai”.

“A formiga-leão e outros animais na Guerra do Paraguai” de Sergio Medeiros com desenho do B Napoleão Amarante Medeiros na capa es finalista del Prêmio Rio de Literatura! (DIEGUES, 7 mar. 2016)⁵⁰.

Minha conversa por escrito com o poeta Sergio Medeiros publicada originalmente en castellano nel ABC cooltural de Asunción (Paraguay) pode ser lida agora traduzida ao português nel site da UFPE: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/8705?fbclid=IwAR1KakOiM9fqNKSh1rfitVT0X0Cy7owAA1cQDuhkda1jh0NUXvBJOkXkpxc> (DIEGUES, 11 jan. 2017)⁵¹.

Mesmo pequenas, as formigas habitam o cotidiano das pessoas. Diegues publica uma crônica conformada em sua língua para criar uma imagem insólita. Uma formiguinha pode não assustar, mas um tapete formado por elas, sim. Qual significado isso poderia ter, era e continua sendo a chave da questão.

Quando aquele tapete de formigas, ojerá ojerá, apareceu, brotou de la nada ali no corredor, la mujer ficou parada tipo estátua tentando entender o que significava aquilo.

O tapete de formigas avanzava lentamente e decidido a tomar conta da casa.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10211623939810919>. Acesso em: 7 mar. 2017.

⁵⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10208293338227961&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 7 mar. 2016.

⁵¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10211101021418286>. Acesso em: 11 jan. 2017.

La mujer percebeu aquele tapete de formigas era bem maior do que a sua capacidade de entendimento.

Nunca havia visto um tapete de formigas adentrando su casa y se preguntaba que significado aquilo poderia ter.

Alguém disse que las formigas simbolizavam la humildade e naquele momento a casa estava precisando da energia ctônica da la humildade profunda.

El feroz tapete de formiguitas avanzava com millones de patitas y la mujer pensou que fosse falta de higiene, mas não era falta de higiene.

Quanto mais la mujer tentava, o óbvio ficava ainda mais obscuro e incompreensível a ela.

– Alguém pode me dizer o que significa isso?

O tapete de formiguitas avanzaba sem rumbo y la mulher correu desesperada para pegar alguma arma com a qual pudesse exterminar aquele tapete de formigas que parecia que iba a devorar la casa com todos los moradores.

A mulher não encontrou nenhuma arma para matar aquele tapete de formiguitas y quando voltou não tinha mais nenhuma formiga na sala!

Então ela ficou muito muito muito assustada e desistiu de entender o sentido daquele acontecimento que não tinha nenhum sentido.

La mujer então bebeu um café bem forte sem azúcar que estava meio feio para espantar o sono.

Depois pensou que seria legal se aquele dia terminasse rápido y tratou de esquecer para siempre aquele tapete de formigas que apareceu, atravessou o seu cérebro e desapareceu sem deixar vestígios (DIEGUES, 20 mar. 2015)⁵².

Este pequeno inseto, que habita o imaginário dieguiano, possui inúmeras utilidades e o poeta faz questão de lembrá-las aos seus leitores. Ele lança as ideias e cada uma que faça suas interpretações.

Las mujeres de la Grécia antiga usam ovos de formiga, geléia de moscas e fuligem para embelezar o rosto (DIEGUES, 19 mar. 2015)⁵³.

Uma vez Zeus se transformou em formiga y comeu Eurymedousa, la hija de Achelous, el dios del rio (DIEGUES, 21 mar. 2015)⁵⁴.

Las formigas comem una buena parte do lixo que los hombres y las mujeres producen todos os días (DIEGUES, 24 mar. 2015)⁵⁵.

Las formigas paraguayas non dizem frases inteligentes, pero también por lo menos non hablan bobagens (DIEGUES, 13 abr. 2018)⁵⁶.

⁵² Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10205850394235888>. Acesso em: 20 mar. 2015.

⁵³ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10205844208401246>. Acesso em: 19 mar. 2015.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10205857206566192>. Acesso em: 21 mar. 2015.

⁵⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10205877092343324>. Acesso em: 24 mar. 2015.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215319478957088&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 13 abr. 2018.

As formigas no imaginário de Diegues são os seres que sempre caminham em frente e não olham para trás, sinalizando que seu trabalho caminha sempre avante: “La vida non es una teoría, disse la formiguita num portunhol de olores coloridos, y continuou no rumo dela, abanando a bunda, sem dar bom dia nem olhar para trás. Sim, crianzas, las formiguitas nunca olham para trás” (DIEGUES, 20 jul 2016)⁵⁷.

As formigas estão presentes na construção da obra de Diegues e ele adianta trechos inéditos do livro que está organizando justamente sobre elas.

Anfisbena, Anfisbena, serpente alada de duas cabezas, uma cabeça em cada punta del cuerpito de danzarina egípcia, también conocida por Madre de las Hormigas Tahy'i kuera, tem piedade de nós.
De El libro de las tahy'i kuera (inédito) (DIEGUES, 24 mar. 2017)⁵⁸.

El universo trata a los artistas, a los monstruos, a los genios koreanos, a los elefantes, a los profesores, a los generais, a los pop star, a las crianzas y a los sapos como se todos fossem delirantes formiguitas de papel.
(De El libro de las formigas, DD, inédito, 2018) (DIEGUES, 14 mar. 2018)⁵⁹.

E os escritores amigos vão formando uma colônia, cada qual com sua característica e até poema ao poeta selvagem, já fizeram:

andar passo a passo
ao lado de trilhas das pegadas
de formigas de Douglas Diegues
acordar com alegria nostálgica,
melancolia nevrálgica,
ansiedades ainda sonadas, adormecidas,
e acompanhar a trilha de pegadas
das formigas de Douglas Diegues
e as formigas a nos dar bom dia
Buenos días, Claudinei
Buenas, formigas de Douglas Diegues
-
formigas de Diegues
claudinei vieira (VIEIRA, 17 jun. 2016)⁶⁰.

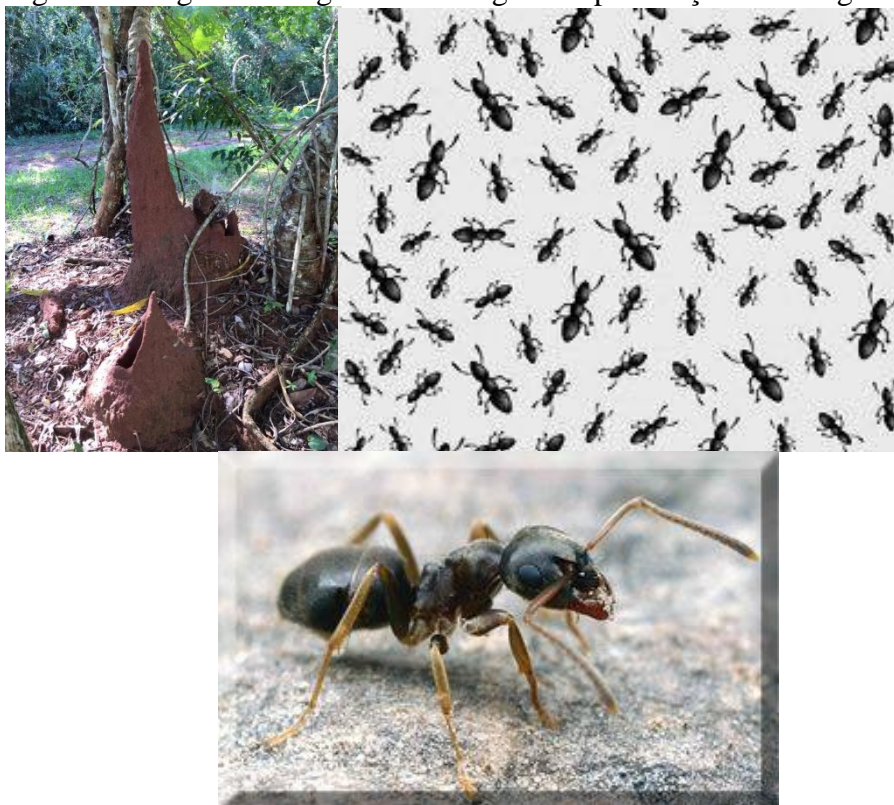
⁵⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10209421241544839&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 20 jul. 2016.

⁵⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10211795329135545&set=a.1462305114475&type=3>. Acesso em: 24 mar. 2017.

⁵⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215044135913684&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 14 mar. 2018.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/desconcertos/posts/10154333488669759>. Acesso em: 17 jun. 2016.

Figura 4 – Algumas imagens de formigas nas publicações de Diegues



Fonte: Página de Douglas Diegues no *Facebook*⁶¹.

Parecem, de fato, que as formigas de Diegues são personificadas e tornam-se ativas na composição do mundo imagético selvagem.

Na publicação seguinte, Diegues narra o ritual de uma tribo indígena do Amazonas, *Saterê-Mawé*, no qual os índios precisam enfrentar as formigas para provar sua coragem. É um ritual, baseado em uma lenda, mas ainda realizado nos tempos atuais.

Las tucandeiras, tucandiras, tocandiras son capturadas a la véspera del ritual y conservadas vivas num bambu.

Non he conocido deste ou del outro lado de la frontera que exista una formiga que tenga una picada mas dolorida que la tocandira, tucandira, tucandeira, formigueta guasú muy famosa en las selvas brasileiras mas difícil de ser ubicada en las big citys.

Para provar sua força-coragem-resistência al dolor y tornar-se um guerreiro, el índio jovem debe dejarse picar unas 20 vezes poniendo las manos en una espécie de guante de tucandeira, tocandira, tucandira, por mais de 10 minutos.

La neurotoxina que las tocandiras, tucandiras, tucandeiras, liberam a cada picada ataca el sistema nervoso y causa dolor lancinante capaz de gerar alucinações.

Cuando las manos son retiradas de los guantes de tocandiras viene la sensación de que el cuerpo está em llamas.

⁶¹ Disponível em https://www.facebook.com/douglas.diegues/photos_all. Acesso em: jul. 2018.

Em outra tribo, um índio que quer se casar com una yiyi tiene que meter la mano num buraco lleno de tocandiras, tucandiras, tucandeiras, para provar sua coragem y resistênciã. El ultimo a quitar la mano de buraco está apto a se casar com la yiyi (DIEGUES, 16 abr. 2015)⁶².

Esse rito de passagem nas culturas indígenas pode ser associado ao trabalho de Diegues para atravessar da periferia para o centro. Não seria Diegues esse indígena colocando a mão nessa luva cheia de “formiguinhas” – críticos literários – dando sua “mordida brava”, para ser sentido, percebido, aceito no centro do universo literário?

No imaginário dieguieno também não poderiam faltar os indígenas, primeiros habitantes de nossas terras e detentores de narrativas orais ainda desconsideradas e que Diegues faz questão de resgatar a partir da tradução de cantos e de registros linguísticos. Ele é defensor da cultura indígena e compartilha inúmeras reportagens de abusos e violência contra as tribos, bem como promove a divulgação de suas culturas. Ele as pesquisa e as poetiza, exaltando-as e lutando por seus direitos. Não se pode esquecer que a terceira língua que conforma o Portunhol Selvagem é o guarani urbano, falado por noventa e nove por cento da população paraguaia de onde vêm inúmeras palavras que, para Medeiros (2015), conferem uma “exuberância verbal”, conforme artigo que escreveu para o caderno de Cultura do jornal **Estadão**, em 2015, quando do lançamento do livro **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**, de Diegues.

Dentre algumas publicações da página pessoal de Diegues e de sua editora cartonea Yiyi Jambo, no *Facebook*, destacamos: “Tribo amazônica cria enciclopédia de medicina tradicional com 500 páginas” (DIEGUES, 19 jul. 2015)⁶³; “Aviões de fazendeiros despejam agrotóxico sobre tribo Guarani e Kaiowá” (DIEGUES, 30 jan. 2016)⁶⁴. As postagens de Diegues nas redes sociais são um constructo de suas pesquisas e leituras e ele publica trechos de obras que conformam seu campo de produção literária, como as reflexões sobre ser um guarani, do escritor Bartomeu Meliá, jesuíta e antropólogo espanhol.

¿Podría un “blanco”, un juru’a, un “bigotudo”, llegar a ser Guaraní?
Como le decía un notable chamán mbyá a León Cadogan, “para aprender estas cosas, deberás permanecer un año conmigo en la selva. Comerás miel, maíz y frutas, y de vez en cuando un trozo de carne de pecarí (saíno).

⁶² Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10206050801525945>. Acesso em: 16 abr. 2015.

⁶³ Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10206771633426292&id=100009075475191. Acesso em: 19 jul. 2015.

⁶⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10208030823185249>. Acesso em: 30 jan. 2016.

Dejarás de leer, porque la sabiduría que viene de los papeles te impedirá comprender la sabiduría que nosotros recibimos, que viene de arriba y que nos permite entender, entre otras cosas, los mensajes de Los de Arriba” (León Cadogan, extranjero, campesino y científico; memorias (Asunción 1990:186).

– Bartomeu. Melià, La palabra Guaraní, otra palabra es posible (DIEGUES, 19 mar. 2018)⁶⁵.

Quando as culturas mantêm-se tradicionalmente orais, sem a interferência da escrita, há esse fascínio pela sabedoria adquirida diretamente “de cima”. Ong (1998) afirma:

A fala é inseparável da nossa consciência e tem fascinado os seres humanos, além de trazer à tona reflexões importantes sobre si mesma, desde os mais antigos estágios da consciência, muito tempo antes do surgimento da escrita. Nos quatro cantos do mundo, os provérbios são ricos de observações acerca desse espantoso fenômeno humano do discurso na sua forma original oral, acerca de seus poderes, sua beleza, seus perigos. A mesma fascinação pelo discurso oral continua inalterada séculos depois de a escrita ter sido posta em uso (ONG, 1998, p. 17).

O exercício de Diegues para inscrever o guarani no seu *Portunhol Selvagem* é contínuo. Ele traduz cantos indígenas, estuda sua cultura e milita a favor deles nas redes sociais. Chegou a fazer a transcrição e tradução de gravação feita por Guilherme Sequera, da cosmofonia (som do universo, do cosmos), da cultura Mbyá Guaraní, transformada em livro.

YVY POTYRA
A TERRA QUE SE ABRE COMO FLOR

por Ñande Chy, Ceferina Martínez, Isla Filomena, Río Negro, Uruguay.

1. Jaapamitamã ko yvygui
1. Vamos nessa vamos partir desta terra

2. Jaa jajekapapami
2. Vamos nos mandar

3. Ikatuãguaicha ko yvypy potyicha
3. Para que os filhos desta terra

4. Yvy reko asy py
4. Terra de sofrimentos

5. Mbyá'í opytava
5. Os poucos Mbyá que sobrem sobre ela

⁶⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10215091962069308> Acesso em: 19 mar. 2018.

6. Opyta porã'i haguaicha.

6. Fiquem numa boa.

7. He'ivypy:

7. Eles dirão:

8. Ô'ropyta porã'i.

8. Ficamos numa boa.

9. Ô'roñevanga porã'i.

9. Estamos numa boa

10. Yvy potyra.

10. A terra se abre como flor

11. Ô'roguerojekuaa haguã

11. Todos podem ver

12. Ore famija kuera mimime

12. Nossa pequena família numa boa

13. Hemiupi rã'i

13. Alimentos brotam por encantamento para nossas bocas

14. Oipota

14. Queremos

15. Ô'roguero ñevanga ko yvype

15. Encher a terra de vida

16. Ô'ropytamiva

16. Nós os poucos (Mbyá) que sobramos

17. Ore remiariro'i kuery

17. Nossos netos todos

18. Ñembopyta'i kuery pe

18. Os abandonados todos

19. Oipota

19. Queremos que todos vejam

20. Yvy potyra roguerojekuaa

20. Como a terra se abre como flor

– Grabado en 1988 por Guillermo Sequera.

Transcripción y tradução al portugués selvagem by Douglas Diegues en colaboración con Kerechu Pará y Ramón Barbosa.

[De KOSMOFONIA MBYÁ GUARANI, 2006, by Douglas Diegues e Guillermo Sequera.] (DIEGUES, 27 jul. 2018)⁶⁶.

66

Disponível

em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10216117359583605&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 27 jul. 2018.

O Portunhol Selvagem de Diegues é o dínamo que vem movimentando, o que Durand evidencia como processo transformador do imaginário: “as tensões sistemáticas dos elementos da tópica, tanto o imaginário oficial codificado e manifesto, quanto seu oposto, o imaginário recalcado, ‘selvagem’ e latente” (DURAND, 2011, p. 99).

As imagens trazidas por Douglas transformam o imaginário coletivo a partir da hibridação de culturas, no sentido de sociedade global capaz de conviver entre as diferenças e que, ao entrar em relação com essas imagens, criam outras, insólitas. Para aqueles que habitam ou desejam transitar pela fronteira, essa inovação na linguagem e nas imagens promove identificação e curiosidade, pois a rasgadura na tradição fala diretamente à alma e, como uma faca de dois gumes, deixa marcas nos leitores e no poeta. Daí, depreende-se que o Portunhol Selvagem é uma língua singular.

3.4 AS SINGULARIDADES DO PORTUNHOL SELVAGEM

“O incalculável, é sempre aquilo que vai para além do sentido”.

(NANCY, 2016, p. 140)

Esta afirmação de Nancy (2016) foi apropriada para definir as singularidades do Portunhol Selvagem. Se a excelência poética vem do cálculo do poeta, a singularidade, aquilo que a diferencia de outras e se torna única, seria o incalculável.

O cálculo de Diegues foi entender e incorporar a hibridação linguística ao seu potencial de criação, acreditando que o produto final seria a inovação e isso, evidencia-se em seu primeiro livro. **Dá gosto andar desnudo por estas selvas** traz o frescor da inovação linguística e poética, revelando a beleza imagética dos sonetos ingleses conformando uma língua selvagem, sem domesticá-la. Um cálculo preciso com poemas “cheios de esperma” que abriu caminho para que o poeta pudesse se dedicar a sua arte.

A criação da forma soneto é atribuída a Jacopo Notaro. Ela foi posteriormente aperfeiçoada e disseminada por Petrarca, além de ter sido também nas mãos de Dante Alighieri uma forma muito cultivada durante o período do dolce stil nuovo. O padrão de rimas e a métrica dos sonetos eram fixos; havendo, entretanto, pequenas variações (No soneto italiano, os dois quartetos iniciais variavam entre ABAB-ABAB e ABBA-ABBA, ao passo que os tercetos podiam ser em CDE-CDE, CDC-CDC ou CDC-DCD). Em tais sonetos, havia também uma delimitação temática, embora não rigorosa:

entre os quartetos e os tercetos, algo inesperado era introduzido no poema, caracterizando a volta.

Embora não tenha sido Shakespeare quem tenha introduzido o soneto na Inglaterra, foi neste país o seu cultor mais profícuo. O soneto inglês ou shakesperiano adota dos mestres italianos uma correspondência de rimas e de métrica, entretanto, segue padrões um pouco diferentes. Em vez de dividir o poema em dois quartetos e três tercetos, introduz três quartetos e um dístico. A métrica se modifica, também, em função dessa mudança⁸, e talvez a mais interessante inovação é colocar a volta temática entre os quartetos e o dístico, de modo que os dois últimos versos ocupam um lugar de destaque como fechamento do poema.

Eis o padrão de rimas do soneto shakesperiano: ABBA CDDC EFFE GG (ROCHA, 2011, p. 11).

A partir desse reconhecimento e início de visibilidade, Diegues não se rendeu ao mercado e, criando sua própria editora cartonera, passou a gozar de liberdade para exercitar seu potencial criativo. Ele parte de uma hibridação linguística, o portunhol fronteiriço, e o fecunda com sua criatividade, escrevendo poesia e prosa, se apresentando em eventos e lendo seus poemas, tudo conforme o seu querer. Ao não se render ao mercado editorial, ele pode fazer experimentações e através da rede de computadores difundir sua arte. Os livros são publicados em Portunhol Selvagem e não são feitas traduções para as línguas oficiais, para torná-las didáticas, mas deixando-as trabalhosas e reflexivas, tal qual seu processo criativo. Algumas obras trazem um elucidário⁶⁷, principalmente com palavras em guarani, haja vista que muitos leitores desconhecem a língua indígena.

Diferentemente de outros autores que publicam através de editoras convencionais e muitas vezes precisam e / ou decidem lançar edições bilíngues, Diegues só escreveu em Portunhol Selvagem e todos o tiveram que ler assim, indomável. Ao incitar seus leitores e a crítica a refletir tanto sobre a sua poética quanto a sua não-língua, o poeta selvagem se livra do estigma do marginal, do que é classificado como errado e passa a figurar como errático.

Se “O divino é sempre errante” (HÖLDERLIN apud NANCY, 2016, p. 118), Diegues atinge a singularidade com sua revolução linguística e inovação poética. A análise de Nancy a partir da poética de Hölderlin, para desenvolver a tese da poética do cálculo, também pode ser aplicada a Diegues, haja vista o processo criativo que embasa o Portunhol Selvagem. A não-língua, que conforma três línguas de base e se mostra aberta a receber outras, é selvagem e produto prático das hibridações, retratadas desde a queda de Babel. Essa relação só pôde ser estabelecida porque, tanto no escritor alemão, quanto no poeta selvagem, suas poéticas não possuem uma pátria definida.

⁶⁷ Conceito inaugurado por Wilson Bueno com a publicação, em 1992, de **Mar Paraguayo** (nota nossa).

Diegues se debruça na meditação inconstante e errática sobre seu portunhol selvagem:

(El portunhol tiene forma definida.) El portunhol selvagem non tiene forma. (El portunhol es um mix bilíngue.) El portunhol selvagem es um mix plurilíngue. [...] (El portunhol es bisexual.) El portunhol selvagem es polissexual. [...] (El portunhol es meio papai-mamãe.) El portunhol selvagem es mais ou menos kama-sutra. (El portunhol es urbano y post-modernus.) El portunhol selvagem es rupestre y post-porno-vanguardista. (El portunhol es binacional.) El portunhol selvagem es transnacional. [...] (El portunhol es um esperanto-luso-hispano-sudaka.) El portunhol selvagem es uma lengua poética de vanguardia primitiva que inventei para fazer mia literatura, um deslimite verbocreador indomábel, uma antropofágica liberdade de linguagem aberta ao mundo y puede incorporar el portunhol, el guarani, el guarañol, las 16 lenguas (ou mais) de las 16 culturas ancestrales vivas em território paraguayensis y palabras del árabe, chinês, latim, alemán, spanglish, francês, coreano etc. [...] Resumindo sem conclusiones precipitadas: el portunhol selvagem es free⁶⁸.

O projeto literário de Diegues passa, não só pela criação literária, mas pela revolução que faz com a mescla criativa entre as línguas e, através de uma liberdade anárquica, busca encontrar entendimento em meio ao caos. O poeta faz esse exercício de transformação contínua nas heranças que recebe das culturas que conformam sua obra, colaborando para que possamos compreender as considerações de Casanova e aplicá-las nas pesquisas:

[...] é a partir de sua maneira de inventar a própria liberdade, isto é, de perpetuar, ou transformar, ou recusar, ou aumentar, ou negar, ou esquecer, ou trair sua herança literária (e linguística) nacional que se poderá compreender todo o trajeto dos escritores e seu próprio projeto literário, a direção, a trajetória que tomarão para se tornar o que são (CASANOVA, 2002, p. 61).

Em 2016, Diegues divulgou em sua página no *Facebook* uma publicação fazendo referência a sua obra no *blog*, “Les lettres de mon trapiche”. Esse canal publica resenhas de livros (em francês) sobre autores e livros sul-americanos não traduzidos para o francês. *Blog* criado e gerenciado por um autor peruano (J. Cuba-Luque), um francês (A. Barral) e um tradutor (L. Holvoet), segundo informações da própria página. A imagem que podemos retirar da estratégia de Diegues é de um espiral que, a cada dia, graças à *internet*, amplia seu raio de

⁶⁸ Entrevista a Rodrigo Teixeira em que faz referência à entrevista concedida a Álvaro Costa e Silva, em 08 de dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/triplices-fronteiras-literarias>. Acesso em: 23 out. 2014.

projeção; um movimento que vai abarcando cada dia mais habitantes para o universo do portunhol selvagem. O autor da publicação, Antonio Borrell destaca:

Il écrit sa poésie en “portunhol selvagem” ou “portugnot sauvage”, langue des frontières entre le Brésil et ses voisins, qu’il re-crée constamment en fonction de ses besoins et de son imagination, mêlant à l’espagnol et au portugais, du guarani, de l’anglais, et jouant librement avec l’orthographe. Fantaisie, humour, érotisme et engagement en faveur des droits des indiens guaranis sont les traits les plus forts de cette œuvre.

La diffusion de la poésie de Douglas Diegues est très liée au mouvement des “éditions cartonnieres” apparu en Argentine au début des années 2000 et qui s’est étendu à tout le continent. Sa vocation est la production artisanale de livres à bas prix avec des matériaux de récupération, et la diffusion d’une littérature en dehors des sentiers battus [...] (BORRELL, 2016)⁶⁹.

Uma das singularidades é justamente a divulgação de literatura “fora da caixa”, aberta a todos para que possam divertir-se nessa aventura de Diegues. “El portunhol selvagem es um desejo de dibertirse em território desconocido”. Soit en français: “Le portugnot sauvage est un desir de se divertir en territoire inconnu” (BORRELL, 2016).

Para Casanova (2002), as obras literárias só se manifestam em sua singularidade a partir da totalidade da estrutura que permite seu surgimento. “Cada livro escrito no mundo e declarado literário seria uma parte ínfima da imensa ‘combinação’ de toda a literatura mundial” (CASANOVA, 2002, p. 17). Nancy corrobora dessa afirmação, pois, para ele, “sem diferença, a unidade não pode ser unidade” (NANCY, 2016, p. 120). E continua: “o diferente, o singular, o todo enquanto diferente de qualquer outro todo e, simultaneamente, o todo diferente dele mesmo e se oferecendo como tal, enquanto um” (2016, p. 120). A singularidade se dá na diferença diante de tantas combinações da literatura e na hibridação linguística que busca exatamente extravasar sentidos e imaginários, para além dos planos das ideias.

Para compreender a singularidade da obra de Diegues é preciso construir um panorama, contextualizando o universo do portunhol e, desse modo, são trazidos escritores que se aventuraram pela hibridação entre Português e Espanhol. É preciso ressaltar os trabalhos de Néstor Perlongher e Wilson Bueno.

Perlongher, argentino exilado no Brasil, encontra no portunhol a expressão e a metáfora desse “lar-não-lar” do desterrado e com isso uma grande liberdade sobretudo para subverter o castelhano portenho e a solenidade de máscaras da sua literatura canônica. Wilson Bueno atualiza a constante

69

Disponível

em:

<http://lettretrapiche.canalblog.com/archives/2016/10/16/34449080.html?fbclid=IwAR2w1hY10W-QJmvJFK5BCFXC808Zw7IICLIJvFch3dw73NfNxOmoKs0hG2c>. Acesso em: 30 out. 2016.

passagem entre o português, o espanhol e o guarani em zona de trânsito, na própria fronteira [...] (CARRIZO, 2010, p. 30).

O próprio Diegues discorre sobre o universo “portunholesco” em que se inseriu e como ele enxerga essas relações linguístico-poéticas.

PORTUNHOL SELBAGEM, PORTUNHOL & MAR PARAGUAYO

Descubri el papyro mais rarófilo de nostro amado Wilson Bueno, el Mar Paraguay, nel inverno de 1989, num dos exemplares do Nicolau onde apareceram los primeiros fragmentos que depois seriam publicados em livro. Fotocopiei aquelas páginas ali mesmo no Centro Cultural Vergueiro (SP) e voltei para la frontera selvagem lendo encantado aqueles fragmentos de Mar Paraguay. Era la primeira vez que havia encontrado um texto literário onde apareciam las três lenguas que cresci ouvindo na fronteira do Brasil com o Paraguay. Enton fiquei fascinado. Foi também o primeiro texto que li de Wilson Bueno. Aqueles fragmentos explodiram hermosamente no meu crânio y expandiram forever la literatura dentro de minha vida. Mar Paraguay seria publicado solamente depois de alguns anos, apresentada acertadamente como um acontecimento por seu melhor leitor, o poeta argentino Nestor Perlongher. Um acontecimento que dinamitou las fronteras entre as línguas da Triple frontera y expandiu la literatura brasileira para além de la geografia linguística nacional. Depois de Mar Paraguay, também de Galáxias, de Haroldo de Campos y de Meu tio iauaretê de Guimarães Rosa, la literatura brasileira poderia ser escrita também em portunhol, português selvagem, portuguaranitupi, y non mais apenas unicamente em português. Mar Paraguay foi escrito num portunhol que prefiro chamar de selvagem por sua índole non-domesticada onde duas línguas civilizadas aparecem mescladas a uma lingua selvagem, dinamitando las fronteras entre as línguas y provando involuntariamente que non existem línguas superiores nem línguas inferiores. La canción marafa de Wilson Bueno é composta de um português culto, literário, muy dele, mesclado a um espanhol barroco bebido en la fuente de las buenas y malas literaturas hispanas & hispanoamericanas, e a uma língua selvagem, altamente sofisticada, o guarani, uma língua que é uma verdadeira obra de arte, potencializando combinaciones inusitadas, ritmos salvajes, mesclas aberrantes como gostava de dizer Perlongher, que podem causar prazer ao leitor antenado mas também horror ao leitor purista, conservador, nel fondo apegado a suas verdades sublimes pessoais e intransferíveis... Porque solamente um leitor que tenga poesia no coração – como dizia Leminski – será capaz de desfrutar hermosamente dessa mescla aberrante (DIEGUES, 05 mai. 2017)⁷⁰.

A declaração de Diegues revela que sua poesia precisa ser sentida no coração para compreender essa “mescla aberrante”. Ele deixa evidente seu olhar aguçado sobre outros autores, para construir sua poética. Essa diferença se revela em termos narrativos, estéticos e poéticos, buscando uma inovação que lhe permita encontrar caminhos de liberdade literária, através das experimentações e traduções que faz.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10212216454023404>. Acesso em: 05 mai. 2017.

Retomamos Carrizo para reforçar como a hibridação linguística se reflete há séculos na literatura. A pesquisadora resgata a interferência árabe, por séculos, de 711 a 1492, na região do Al-Ándaluz, no sul do que hoje é a Espanha.

Os poemas conhecidos como **moaxajas** (colares) eram de versos breves, escritos em árabe ou hebreu cultos, cuja última estrofe, centro do tema e conclusão, era a **jarcha**, um estribilho em língua moçárabe – romance castelhano falado pelos cristãos que viviam no domínio muçulmano (CARRIZO, 2013, p. 156, grifos da autora).

A partir desse processo, Carrizo clarifica o processo de mescla na América Latina.

A ideia de uma América unida tem sido uma constante com variações ao longo desses 500 anos. Independentemente de suas conquistas e fracassos, podemos intuir que jazem latentes os ideogramas dessa união, notadamente devido a uma experiência comum de conquista, colonização e dominação. [...]

A ideologia da união – e seu ideograma da mestiçagem, por exemplo - não nasce necessariamente da ideologia da tolerância. Constelações discursivas geram territórios simbólicos na história do ser humano. Um caso particular dessas constelações no continente é a formação cultural do portunhol como “panlândia” que se sobrepõe a e entrelaça territórios nacionais e linguísticos. A vocação para o portunhol origina-se, em parte, do equívoco linguístico de achar que o português e o espanhol são línguas compreensíveis, não opacas, mas também surge de um afã de contato e, talvez, da recusa – consciente ou inconsciente – da experiência colonial que segmentou territórios e criou fronteiras (CARRIZO, 2013, p. 154).

Diegues também apresenta uma reflexão histórica sobre os protótipos de portunhol até chegar ao seu “selvagem”.

PROTO-PORTUNHOLES & PORTUNHOL NON DOMESTICADO

Hay amostras de textos com mesclas raras de português, espanhol e latim, dos séculos XI, XII, XIII, occitânicos, pan-latinos, provenzales, galaico-portugueses, que, se lidos de maneira torta, ou mala (como diria Piglia), podem ser considerados espécies de proto-portunholes, como algunos papyrus rarófilos de los orígenes de la luso-hispanofonia y las cantigas dos trovadores galaico-portugueses. Dizem que o termo portunhol foi criado pela classe urbana-culta uruguaya, que se inspirou em "franglais". A uruguaya Juana de Ibarbourou escreveu a nouvelle Chico Carlo, considerada a primeira obra com fragmentos em portunhol. Wilson Bueno seria o primeiro autor a publicar uma ficção escrita em portunhol selvagem usando como base as línguas mais faladas na Triple frontera, português, espanhol e guarani. O conceito de portunhol selvagem lo inventei y expus em entrevistas, para dinamitar la ideia de um portunhol único e afirmar a existência de incalculábelles portunholes selvagens, porque el portunhol que batizei selvagem non se limita a uma espécie de fórmula português + espanhol + guaraní. Ele non tem fórmula y puede inclusive prescindir do

guarani para ser selvagem. A magia do portunhol que batizei de selvagem reside em sua índole non-domesticada y a la vez en la ausência de uma forma fixa ou única, y que puede ser literário, antipoético, post-literário, paranoico, esquizo, pero siempre imprevisível [...] (DIEGUES, 06 mai. 2017)⁷¹.

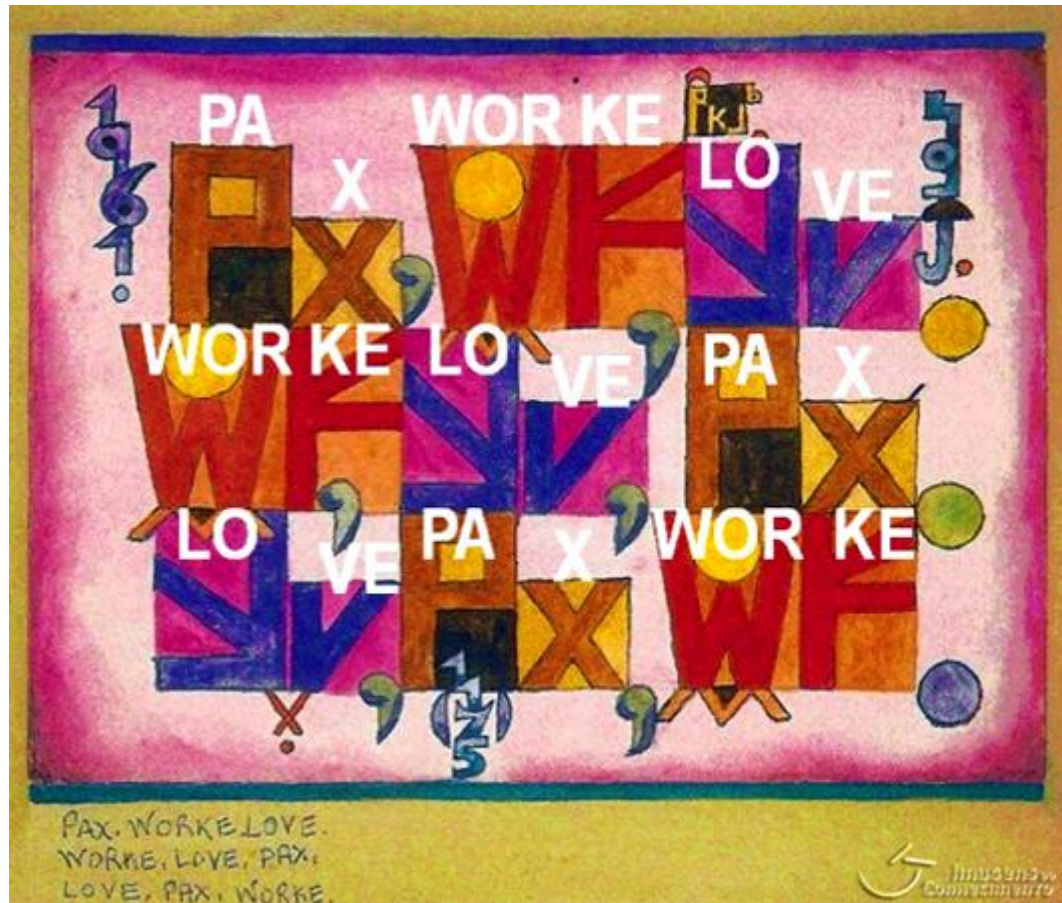
Uma das experiências significativas foi a de Xul Solar (1887-1963), artista plástico argentino que, a partir de 1916, começou a incorporar em suas pinturas: letras, signos e palavras em neocriollo, uma língua artificial híbrida, de espanhol e português. O resultado dessa mescla entre as duas línguas mais faladas na América do Sul estaria destinado a se converter no idioma de comunicação entre os habitantes da América Latina. Para ele, os neocriollos redefiniriam a relação entre América e Europa, a fim de retomar a cultura americanista⁷².

Xul, iconograficamente, utilizou o repertório peculiar de seu mundo atemporal, universal e visionário: números, palavras, signos, flechas, serpentes, dragões, pássaros, anjos, sol, lua, estrelas, ovos, bandeiras, montes, escadas, deuses pré-colombianos, figuras egípcias, figuras humanas abstratas, ruínas, árvores, símbolos de seu próprio cunho e outros pertencentes à tradição filosófica e religiosa (China e Índia, cabalística, tarô, alquimia, zodíaco, cruz gamada budista, estrela de David, e demais símbolos cristãos) (FLORES, 2007, p. 58).

⁷¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10212224947635739>. Acesso em: 06 mai. 2017.

⁷² Biografia Xul Solar (tradução do autor) – Disponível em: <http://www.xulsolar.org.ar/biografia.html>. Acesso em: 01 fev. 2018.

Figura 5 – Pax, Worke, Love, de Xul Solar



Fonte: SILVA, 2012⁷³.

Diegues afirma que cada pessoa tem o seu portunhol. Assim, essa hibridação se dá no sujeito e revela relações afetivas ou comerciais, atendendo aos interesses dos falantes. Ele aponta que o portunhol era ouvido na sua infância em Ponta Porã e, em seguida, no seu transitar pela Tríplice Fronteira. Mas, depois, tornou-se algo mais político – uma decisão de potencializar o discurso. Esse posicionamento configura-se também como uma singularidade, à medida que constrói sua linguagem, tornando-a selvagem, sem regularizar paradigmas.

Diegues extrapola o valor afetivo inicial e usa sua linguagem para fins de expressão diferenciada diante das línguas imperiais e tradicionais, representativas de Estados e com valor agregado de oficialidade. Como ele defende sua linguagem como material de sua poética e não como língua oficial da fronteira, que precisa de uma sistematização para ser ensinada e utilizada, Diegues refuta esse fim para o portunhol, uma vez que o quer selvagem e libertador para o plano da sua criação.

⁷³ Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/4065/3984>. Acesso em: 30 ago. 2017.

Si el portunhol selvagem non te liberta de la prisión de las ideias, del cárcere de la gramática normativa, del apego al nuebo acordo ortográfico, de la submisión a la língua como Império Estatal, de la língua como representación de la nación, la pátria, el paisaje natural, del figurettismo literário, del autoritarismo intelectual, de lo escambau etc. e tal, enton el portunhol selvagem nunca valerá puerra ninguma para usted [...] (DIEGUES, 15 mai. 2017)⁷⁴.

El portunhol selvagem non tem limites. El portunhol selvagem non cabe inteiro en las idéias ideales de portunhol. El portunhol selvagem non es A ou B. El portunhol selvagem es A, B, C, D, F, G, H, ad infinitum. El portunhol selvagem es como la grama verde. Tem forza de pasto verde. Se alastra como pasto verde. Vem tempestade y derruba árboles gigantes, destrói casas, fachadas, etc. Pero la grama selvagem continua intacta em meio a la paisagem devastada. Porque nem los mais ferozes hurakanes podem destruir el pasto verde selvagem del portunhol (DIEGUES, 16 mai. 2017)⁷⁵.

A singularidade também passa pelo lugar da enunciação, porque é importante encontrar validação e veracidade no universo literário. Diegues é fruto da fronteira e pode transitar por ela revelando suas produções e ele aproveita seu potencial inventivo para torná-la visível. Nessa composição do universo do portunhol, destaca-se também Fabián Severo, escritor uruguaio que também escreve em portunhol, mas revela a importância afetiva que essa linguagem tem para ele e, ainda, escreve para lutar contra a estigmatização que ela sofre por estar às margens e não representar a oficialidade dos países. Destacamos alguns pontos do discurso proferido por Severo na abertura do 16º Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol.

Yo nací na cidade de Artigas. Mi familia, mis vecino y mis amigo, falan misturando las palabra del portugués y el español. El portuñol es mi língua materna. Cuando yo istava na barriga de mi madre, ya iscutaba el mundo intreverado. Despós, na época que hice la iscuela, me quisieron hacer creer que los que hablábamos misturado éramos pobre, sucios, burros. Yo no sé si el resto del mundo pode intender qué se siente cuando alguien dice que tus palabra no sirven, é como si nos disseram que nosso corazón nao presta y que para tener vida, temo que se botar uno nuevo. Las palabra son lo único que nós temo. Pensamo, soñamo, recordamo, sufrimo en las palabra, y cuando viene algún dono da língua a nos decir que tenemo que aprender a hablar como otros, que nuestra fala istá mal, nós se miramo entristecido, porque si nos cambian las palabra, nosotros ya no vamo saber ni qué somo. [...]

74

Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10212310999026970&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 15 mai. 2017.

75

Disponível em:
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10212319614482351&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 16 mai. 2017.

Pra podé encontrar mi refugio na Literatura, pra despertar en el sueño de mi ciudad, necesito combinar las canción de mis dos país. [...]

Ellos ya vienen. Iscuto el retumbo das bota de la política linguística. Si me incontran, van querer corregir mis sonido, lavar mi lengua y borrar a música da minha infancia, para que deje de ser el Fabián frontera y pase a ser de un só país, monolingüe, fácil de entender como las definición del diccionario. [...]

Mi única salvación es isconderme na Literatura. Abro mi caderno y impiezo a escribir un poema:

Mi madre falava mui bien, yo entendía.
 Fabi andá faser los deber, yo fasía.
 Fabi traseme meio litro de leite, yo trasía.
 Decí pra doña Cora que amañá le pago, yo dicía.
 Deya iso gurí y yo deiyava.

Mas mi maestra no entendía.
 Mandava cartas en mi caderno
 todo con rojo (igualsito su cara) y firmaba imbaiyo.

Mas mi madre no entendía.
 Le iso pra mim hijo y yo leía.

Mas mi madre no entendía.
 Qué fiseste meu fío, te dice que te portaras bien
 y yo me portava.

A historia se repitió por muintos mes.
 Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía.
 Mi maestra iscrevía mas mi madre no entendía.

Intonces certo día mi madre entendió y dice:
 Meu fío, tu terás que deiyá la iscuela
 y yo deiyé.

Sigo escribiendo. Acá no van me atrapar. Respiro aliviado. La poesía é minha única trincheira (SEVERO, 2015).

Para Severo, seu portunhol é a língua do coração e ele resgata passagens do íntimo do seu ser para fazer sua poesia. O estar “entre” duas línguas é muito presente em sua obra e as reflexões revelam situações vividas, como a incompreensão entre sua professora e sua mãe. Sendo professor, o mundo lhe obriga a falar conforme os padrões linguísticos oficiais, mas a literatura será sua trincheira, onde trava lutas e nos brinda com uma linguagem afetiva, plena de significações, promovendo identificações com os habitantes que, como ele, “nem sabe quem são”, quando se troca a língua de pertença.

Abrantes (2018), em sua tese de doutorado intitulada **A escrita em línguas híbridas e a superação da tradição do silêncio dos sujeitos transfronteiriços**: uma comparação entre a escrita literária em portunhol e em spanglish, afirma que:

Severo también defiende a legitimidade de sua língua quando critica o posicionamiento daqueles que condenam sua própria forma de falar, bem como a de seus familiares e, assim, ressalva que não conhece qualquer “persona con la autoridad de explicarle que la forma de hablar de mi abuela, las historias que me contó, que las recetas y las bendecuras para curarme el empacho de mi abuela están mal y eso lo tengo que corregirlo y pasarlo al español correcto” (SEVERO *in* Radio Tamandaré, 02 fev. 2015). Defensor do portunhol, Severo já não se sente obrigado a traduzir a língua materna, devido a seu baixo prestígio frente ao espanhol padrão. Ao contrário disso, o poeta reconhece o grande potencial de sua língua (ABRANTES, 2018, p. 191).

Ainda em seu discurso na abertura do congresso, Severo aponta que as pessoas estão percebendo a diferença entre literatura e um manual de gramática, e, inclusive, uma professora está de acordo com seus poemas, a mesma classe profissional que não o entendia enquanto criança. Outro ponto levantado por ele é o uso que fazem da poesia, não para se divertir, amar ou odiar, e sim para encontrar normas. Isso não encontrarão em seus textos. Neles estão presentes afeto, ternura e emoção.

Mas los fiscal da língua también quieren invadir mi refugio. Mandaron una profesora me decir que no está de acuerdo con lo que hago en mis poema. Y yo me pregunto: ¿cómo se faz pra no istar de acuerdo con la Literatura? Es como si un amigo me dissera que va hacer una canción y yo grite pra él: no estoy de acuerdo. ¡Pobres fiscal! Despós de todos los años de istudio, no aprendieron la diferencia que hay entre un libro de poema y un manual de gramática. Eles istán enojados porque dicen que mis verso no respetan ninguna regla, que mis palabra istán tortas, que mis plural son incerto. ¡Pobres fiscal! Yo los intiendo. Ellos no leen poema pra se emocionar o se divertir, para odiar o extrañar, eles leen para incontrar las norma que los van ayudar a salvar un examen en la Universidad. Escarvan mis adjetivo, miden mis conjugación, pesan mis sustantivo para poder se recibir de comisario lingüístico. ¡Pobres fiscal! Leen Literatura pra estudiar lengua. Desarman los cuento pra incontrar las preposición, memorizan los verso pra descubrir los modo verbal, asesinan las novela para incontrar un pronombre. Para ellos, la Literatura es solo un depósito de palabras.

Yo pregunto prus dono das palabra: ¿En qué lengua falamos los frontera? ¿Na lengua que nos enseñaron na iscuola o na língua que nuestras madre nos cantaba antes de dormir? Materna viene de madre. Du idioma materno son las palabra du afecto, da ternura, da emoción. No puedo pensar ni narrar mi pasado sin ellas.

El portuñol o DPU o Portugués del Uruguay o Español de la frontera, no necesita que los artista reivindiquen él. Es al revés, us artista necesitan u portuñol pra poder existir. Escribo en portuñol porque é la versión escrita que más se parece aus sonidos que iscucto en mi cabeza. Si tuviera que defender algo, eu defendo meu direito a crear usando minha lengua materna.

Nós semo da frontera
como u sol qui nace alí tras us ucalito

alumeia todo u día incima du río
y vai durmí la despós da casa dus Rodríguez.

Da frontera como a lúa
que hace la noche casi día
deitando luar nas maryen del Cuareim.

Como el viento
que hace bailar las bandera
como a yuva
que lleva us ranyo deles yunto con los nuestro.

Todos nós semo da frontera
como eses pásaros avuando de la pra qui
cantando un idioma que todos intenden.

Viamo da frontera
vamo pra frontera
como us avó y nuestros hijo
cumendo el pan que u diabo amasó
sofrendo neste fin de mundo.

Nosotros semo la frontera
más que cualquier río
y más, mucho más
que cualquier puente (SEVERO, 2015)⁷⁶.

O sujeito poético evoca os habitantes da fronteira a cantar nesse idioma que todos entendem, mesmo comendo o pão que o diabo amassou, sofrendo nesse fim de mundo. Para Severo, a fronteira é um lugar real que carrega a dor e o sofrimento dos esquecidos pelo poder público, deixados a todo tipo de sorte que a periferia pode proporcionar. Enquanto muitos veem a fronteira como um não-lugar, ele clarifica esse lugar e evidencia o processo de “ser da fronteira” com todos os problemas reais, que lá acontecem há séculos. É uma realidade sombria, mas, ao mesmo tempo, natural, que o sujeito poético apresenta através de uma associação com elementos naturais, como a ocorrência de sol, ventos e chuvas. Para Abrantes: “O sujeito poético parece dar a entender que as pessoas que nasceram na fronteira, pelo menos as mais humildes, estão fadadas a um destino duro, incerto” (ABRANTES, 2018, p. 110).

O jornalista cultural, editor e poeta uruguaio, Diego Recoba afirma:

En la poesía de Severo (Artigas, 1981) la frontera es el personaje central. Pero a diferencia de la forma en que artistas y pensadores posmodernos han utilizado el concepto de frontera, como una no-zona, un no-territorio, un no-

⁷⁶ Disponível em: <https://espanholdobrasil.wordpress.com/2015/08/01/discurso-de-fabian-severo-pronunciado-en-la-mesa-de-apertura-del-16o-congreso-brasileiro-de-profesores-de-espanhol/>. Acesso em: 30 ago. 2018.

lugar, en su obra la frontera es todo lo contrario, es un lugar, donde la gente vive, donde mientras los pensadores debaten en tertulias, la gente sobrevive como puede. La frontera es tan rica, diversa y compleja como hostil, árida, hasta cruel. En el caso de Severo se trata de la frontera con Brasil, una zona a la cual el Estado uruguayo parece haber dejado a la buena de Dios. (RECOBA, 2014).

Casanova, citando o poeta russo Velimir Khlebnikov, esclarece bem a questão da desigualdade literária das línguas:

“As línguas servem a causa da inimizade e, como singulares sons de intercâmbio de mercadorias intelectuais, dividem a humanidade plurilíngue em campos de luta alfandegária, em uma série de mercados verbais, além dos limites de cada um dos quais uma língua pretende à hegemonia e, com isso, as línguas, como tal, servem à desunião da humanidade e travam guerras invisíveis” (KHLENIKOV, 1994 apud CASANOVA, 2002, p. 35).

Ainda segundo Casanova, analisando a gênese do universo literário mundial, a literatura é como uma espécie de criação, simultaneamente singular e coletiva, a partir do momento que ela foi criada, reinventada, reapropriada e continua sendo modificada através de “novos gêneros literários, formas inéditas, novas línguas, traduções, literarização dos usos populares da língua, etc.” (CASANOVA, 2002, p. 218). Essa literariedade pulsa na obra de Diegues, revelando mais uma singularidade. A linguagem plurilíngue de Diegues é a marca da hibridação de culturas que acontece na Tríplice Fronteira, apropriada e reconstruída pelo poeta.

Imagens e contextos contemporâneos ganham significação em poemas elaborados com jogos de palavras, em que o escritor trabalha com recursos simples, mas com talento e criatividade, de forma a enriquecer o texto, e, assim, se aproxima “da graça das composições populares” (ÁVILA, 2012, p. 24-25). A utilização de antíteses em seus textos promove uma tecitura de palavras que revelam imagens singulares e estranhas que convidam os leitores a adentrar nesta selva verborrágica. Uma selva urbana em que os habitantes interagem hibridamente, por sobrevivência cotidiana. Diegues se apropria desse material e o fecunda com seu potencial criativo, deixando-o ainda mais selvagem. Esse trabalho é que vem ganhando visibilidade e encantando pesquisadores, críticos e escritores.

O trânsito pela *Triple Frontera* desperta “sonhos” com as yiyis (morenas) e o sujeito poético se enebria com “El beneno de la belleza y la lokura de las yiyis”, antítese que fomenta uma fusão de cores, lugares e sentidos, que aparentemente desorganizados conformam uma lógica delirante que nos permite degustar de sentidos poéticos passionais.

Yo estava pronto para nascer de nuevo. Estaba pronto para encontrate mais belle. Estava pronto para beber nuebamente de tu miel y ficar enbenenado. Estava pronto para kurarme bebiendo de tuo beneno. Estava pronto para kurar tua epilepsia com el veneno de mio miel, u beneno du meu esperma azul, u beneno du meu carinho. Anoitece. Horário di berano. Las calles del centron di Campo Grande começam a mudar de cor. Las esquinas di Curitiba começam a mudar di pele. El pôr du sol em Sam Paulo es cor de merda. Daqui a pouco van a ser ocho de la noche. La mayoría de las personas em Campo Grande, Curitiba, Asunción, Sam Paulo ou Rio di Janeiro assistem a la nobela en la televisione. Kuasi todos crêem em tudo que vêem y ouvem. Pero ninguém tem certeza de puerra ninguma. Non, non bale la pena ver di novo. Mierda com sotaque carioca. Magias Kapitalistas. Problemistas idiotas. Falsas loucuras. Portunhol turístiko. Kosas por el estilo. Nunka bale la pena ver de novo (DIEGUES, 2012a, p. 20).

A vida real é mais significativa do que as novelas e, por isso, não vale a pena vê-las de novo. O êxtase do veneno passional carnal provoca inúmeros delírios, mas não impede o sujeito poético de expressar uma crítica social sobre o que a magia capitalista é capaz de fazer. O Portunhol Selvagem é o veneno que cura dessas fantasias e falsas loucuras do portunhol turístico, uma linguagem leve e estilosa para agradar ao estrangeiro, mas desprovida de cor, de sabor e de fecundidade. O portunhol turístico se centra no agrado ao estrangeiro; é modificado, enunciado e reenunciado para atender os interesses capitalistas. No entanto, o Portunhol Selvagem é enunciado e reenunciado não para agradar aquele que vem de fora, porém, para provocá-lo a buscar mudanças na forma de perceber o mundo. O “esperma azul” fecunda uma mudança, não simplesmente na língua, mas nos resultados que as implicações dessa hibridação experimental são capazes de realizar.

Importante retomar que a linguagem dieguiana é desprovida de padrões. O trecho acima recortado apresenta as escritas “estaba/ estava”, “nuevo/ novo” o uso formal dos verbos, como “vêem” e “ouvem” e suas devidas concordâncias. A repetição da expressão “eu estava pronto” reforça a ideia que o sujeito poético é ativo no processo de transformação. E a imagem erótica é retomada, marca de sua poesia singular.

Después de lamer chupar mamar besar bocê en la tarde metade lúcida metade loca / resta um gosto gostoso di mel di veneno di buceta di minina ingênuu em mia boca. Kuantos sucios de leche salvaje brotam de mio korpo. [...] voy a querer lamer tua belleza, amore, vou querer envenenarme com tua belleza, voy a querer lamer tu korazoncito de melónmelónmelón, voy a querer bessar teu cuziño xocolate (DIEGUES, 2012a, p. 21).

Aqui surgem “besar/ bessar” e “beneno/veneno” e a alternância do uso do verbo “querer”, em sua correta regência, tanto na sintaxe portuguesa ou hispânica – “vou querer” e

“voy a querer”. Ao trafegar por inúmeros lugares, o poeta é atravessado por várias culturas e passa a carregar as culturas e experiências, que se tornam forças agentes sobre o sujeito em desenvolvimento, repercutindo em sua escrita. De fato, Diegues é atravessado por esse imaginário pluricultural, pois ele mesmo afirma:

yo nasci del amor entre um brasileiro e uma paraguaya, de la seducción entre las culturas brasileira y paraguaya-guaranitika... Isso, obviamente, es una influencia, significativa, em cada linea que escrevo, mayor que la de las literaturas que curto...

Fala-se um portunhol selvagem em las zonas mais obscuras de la triple frontera. Cuando un paraguayo tenta falar portugues ele fatalmente mixtura espanhol com guaraní y portugues, cujos detalles pode ser muy inspiradouro para hacer una literatura mais selvagem. Sim, las personas simples de las feiras y mercados populares, el pueblo inbenta lenguas de la triple frontera, son los creadores de muchas palabras y giros que utilizo en mios textos... (DIEGUES *in* TEIXEIRA, 2011).

As palavras do poeta vêm ao encontro da afirmação de Amati-Mehler *et al* (2005, p.26), quando destacam a “coexistência de várias línguas no mesmo indivíduo desde a primeira infância, aprendida em família e na vida social”. A língua materna de Diegues não é uma língua nacional, mas a experiência de um bilinguismo iniciado na família e posteriormente, já na perspectiva de um plurilinguajamento – compreendido como o pensar e escrever entre línguas – vivenciado na fronteira.

Pero la liberdade de linguagem, repito, non tem limites. Es una delícia y una dádiva la gracia de poder rechazar padronizaciones, ortografias fixas, ortodoxias fonicas, ortopedias petroglíficas, em beneficio de la liberdade selvagem... (DIEGUES *in* GASPARINI *et al*, 2012, p. 163).

Essa liberdade selvagem nos levou, neste capítulo, por caminhos imagéticos e singulares que foram abertos pelo Portunhol Selvagem, bem como pelas produções literárias e pelas traduções realizadas por Diegues. Partindo de Babel e de sua capacidade de se reconstruir e ressignificar enquanto narrativa que não se esgota, analisamos as estratégias desse poeta na perspectiva de compreender que o seu cálculo constitui-se como um processo duplo de composição que o torna um potencial agente de transformação do cenário literário latino-americano.

No próximo capítulo, desenvolveremos uma análise da escrita de Diegues, sua *performance* e a recepção de seu trabalho. Uma literatura que já extrapola a poesia, abarca a prosa e a tradução e vem promovendo o surgimento de um escritor que reflete sobre sua obra

e ganha, a cada publicação, visibilidade também com sua metapoesia. Buscaremos discutir se faz parte do cálculo do poeta gerar um produto capaz de promover identificações e significações que vão estabelecendo redes entre textos e sujeitos da Tríplice Fronteira, com a intenção de se manter inacabada.

4 CAPÍTULO 3 – PERFORMANCE, RECEPÇÃO E LEITURA – O INACABAMENTO

O presente capítulo configura-se como os retalhos finais que irão compor a colcha em construção. Tratam-se das vozes finais, evocadas para alicerçar a tese que se pretende manter inacabada, aberta para receber outras contribuições futuras. A linguagem e a poética dieguiana não se esgotam nesta tese que servirá de ponto de partida para outros estudos.

Para Zumthor, a longa (re)construção da narrativa de Babel, enquanto uma obra acabada, falhou por falta de alicerces suficientemente fundos e estáveis. Nessa reflexão, decidimos não edificar uma construção completa que esgotasse todas as possibilidades, mas trazer elementos fundamentais que permitissem a construção de outras edificações a partir do olhar e leitura que cada leitor pode direcionar ao Portunhol Selvagem. Ao mesmo tempo, buscamos desconstruir o sentido de que Babel representa a catástrofe coletiva ou um malogro da ciência, para compreender sua significação em meio à queda, que possibilitou um novo encontro e a busca por entender o outro. Desse modo, é possível reconhecer, nesse nosso recorte, formas e práticas culturais como a hibridação de línguas e culturas.

O portunhol é produto desse encontro de povos, bem como uma língua necessária como gesto de contato que permitiu ao longo dos séculos que os habitantes das fronteiras estabelecessem comunicação. Ele deixou marcas naqueles que viveram essa experiência dentro e fora de casa, estabelecendo laços afetivos. Alguns escritores escolheram esse material enquanto manancial artístico para compor suas obras, mas, a partir de Wilson Bueno, o portunhol e suas inúmeras variações passaram a ser registro empregado em sua totalidade por outros escritores.

A língua, por séculos, estigmatizada, tem passado por um processo de travessia, saindo da fronteira rumo aos grandes centros e promovendo estudos nas academias. E como Diegues, esperamos que haja em breve a escrita de trabalhos acadêmicos em portunhol e não apenas seu estudo. Essa possibilidade nos permite aprofundar na pesquisa e conhecer um pouco mais dessa língua, inicialmente ligada aos afetos, para direcionar o olhar para a *performance* que ela carrega.

Evocando, novamente, Paul Zumthor (2007), trataremos nesse capítulo acerca da *performance*, recepção e leitura da obra dieguiana. O teórico estrutura suas reflexões a partir da sua pesquisa sobre poesia oral, a qual nos permitiu direcionar o olhar para uma outra potencialidade da língua poética de Diegues – que conforma inúmeras vozes – e, assim, dialogar com o conceito de *performance*.

A proposta desse capítulo é efetuar uma leitura do Portunhol Selvagem, alinhavando a obra de Zumthor (2007) com **Caligrafias e escrituras**, de Maria do Carmo de Freitas Veneroso, dentre outras que nos permitam hibridar conceitos, ampliando-os a partir da leitura e recepção que fazemos da obra dieguiana.

4.1 FRONTEIRAS DA INTERTEXTUALIDADE

Diegues parece não acreditar em literatura, fórmulas de sucesso, carreiras literárias etc. Ele parece acreditar somente na rebelião solitária do fogo da palavra em estado de graça. Rebelde e solitária é a língua mestiça de Diegues. Bizarro e estrangeiro, o seu sotaque de palhaço fronteiriço. Com essa língua selvagem, ele consegue dizer coisas velhas de um modo nuevo. Ou, pelo menos, diferente.

(LARREA in DIEGUES, 2003, p. 7).

A estratégia de leitura utilizada por Veneroso (2012), no livro **Caligrafias e Escrituras**, foi aplicar os conceitos de *écriture* (Escrituras), de Roland Barthes, e intertextualidade (Bakhtine/ Kristeva/ Compagnon) para construir um diálogo entre imagem e palavra, a partir de sua experiência com as artes plásticas. Essa obra veio ao encontro das reflexões observadas em nossa análise da obra de Diegues, a partir do direcionamento do olhar para seus textos que despertam imagens singulares e produzem uma errância na escrita. O poeta mesmo afirma: “Me expreso mejor em portuñol selvagem miri michi. Y me expreso mejor por escrito” (DIEGUES in GASPARINI, 2012, p. 159).

Essa afirmação tem forte significação para quem acompanha o trabalho de Diegues e para compreender a trajetória e construção de sua obra literária. Desde suas primeiras aparições e apresentações, ele faz questão de efetuar a leitura de seus textos, mais do que falar propriamente em portunhol. Como apresentado no capítulo anterior, evidencia-se um cálculo do poeta para atingir seus objetivos de escritor. A língua poética é mais trabalhada no processo de escrita, em que ela pode ser reescrita e potencializada em seus efeitos, do que na prática oral.

Os falantes do portunhol improvisam e mesclam palavras e até a sintaxe de modo a estabelecer uma possível comunicação eficaz com o outro. Portanto, a oralidade se dá de modo errático a cada enunciação. Entretanto, por mais que Diegues refute padronizações no portunhol, sustentando que cada um possui o seu, a escrita lhe permite calcular, reescrever e fazer uma revisão desse processo de composição, justamente como um gesto de agramaticalidade. Como já afirmou Compagnon, em **O trabalho da citação**, “o texto é a prática do papel” (2007, p. 12).

Para Barthes, o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos de cultura” (BARTHES, 2004a, p. 62). Compagnon corrobora com as reflexões de Barthes e discorre sobre essa prática de cortar e colar. Além do mais, reconhece que existe uma autenticidade original que se perde no processo. Mas, ampliando a ideia, compreendemos que a colagem torna-se um produto autêntico, carregado de marcas do sujeito que a efetuou.

Cabe destacar que, em suas obras, Diegues não faz meros recortes e citações do portunhol que ouve nas ruas ou, ainda, de repetição de suas memórias, mas se projeta no texto, de modo a deixá-lo singular, preenchendo-o com sua presença. Como já apontado, o portunhol existe há séculos nas fronteiras como forma possível e eficaz de comunicação, e o poeta não transcreveu essa variação fronteira para seus textos, mas a fecundou com seu potencial criativo. Barthes afirma que:

Escrever não é simplesmente emitir uma fala; mas também não é transcrever. Na fala o corpo está demasiadamente presente; na transcrição, ele está demasiadamente ausente. Ora, na escritura, o corpo (a voz) volta por uma via indireta, medida, justa, musical (BARTHES, 1974 apud PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 40).

A marca de Diegues é a selvageria, em que subverte padrões, acrescenta novos elementos e torna a suposta imperfeição da língua marginal ainda mais desfigurada. Ele esculpe as línguas portuguesa, espanhola e guarani, desfigurando-as, descontextualizando-as e recortando palavras para se adequarem ao Portunhol Selvagem. O produto que entrega carrega pontos de identificação ao mesmo tempo em que provoca estranhamento. Um estranhamento belo – um distanciamento crítico, irônico, humorístico –, que vem conquistando leitores em todo o mundo.

O processo de hibridação que gera a prática do portunhol permite que cada falante quebre o ideal monolinguista e desconstrua a homogeneidade buscada em línguas oficiais de

cada Estado-nação, revelando camadas de significação que existem nessas linguagens. Essas ranhuras abrem sulcos onde os leitores conseguem identificar traços comuns de pertencimento às culturas que tiveram suas palavras encobertas por pinceladas feitas através de intervenções das culturas dominantes.

Em Douglas Diegues, observamos a formação de um escritor contemporâneo, que constrói sua obra a partir da criação de uma língua inventada, o Portunhol Selvagem. Ele serve de material – forma e conteúdo – para suas composições literárias. Ambos os processos revelam um grande potencial inventivo e acompanhá-los como pesquisadores nos permite perceber a busca pela constante inovação linguística e literária, para consagrar a singularidade do escritor.

Barthes, em sua obra **Aula**, afirma:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso, portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto (BARTHES, 1977, p. 16).

O teórico em outra obra aponta que “a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr” (BARTHES, 1990, p. 144) e **ela** goza de uma liberdade nesse gesto da escolha. Todavia, enquanto primeira fala bruta, essencial, não permanece em sua duração (BARTHES, 1990, p. 125). Essa afirmação vem ao encontro da ideia de intertextualidade, compreendida aqui como um diálogo entre textos, que se atualizam continuamente.

Para Jenny (1979), a estratégia da forma vai criando categoria de casos que comportam graus de explicitação da intertextualidade e se torna difícil “determinar se o facto intertextual deriva do uso do código ou é a própria matéria da obra” (JENNY, 1979, p. 6). No caso de Diegues, percebemos um escritor em formação, compreendido entre textos e sujeitos. O seu Portunhol Selvagem é a hibridação de línguas, que revelam as relações entre os seus falantes e a sua obra, aponta possibilidade de diálogos com outros textos, sejam eles teóricos ou literários. Ainda segundo Jenny,

[...] o texto literário passa a ser o lugar de fusão dos sistemas de signos originários das pulsões e do social, e escusado é dizer que qualquer leitura

pressupõe uma teoria acabada do sujeito e da sua relação com o social, o que ultrapassa em geral a ambição do poeticista (JENNY, 1979, p. 13).

A obra dieguiana revela a hibridação linguística, mas também o processo de transformação do sujeito poético que transita entre sujeitos e textos a fim de promover sua literatura, que ganha visibilidade à medida que há ressignificação e identificação, a partir de um novo modelo de (re)leitura.

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos “gestos literários”, codificam as formas de uso dessa “linguagem secundária” (Lotman) que é a literatura. **Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão.** E é, em grande parte, essa relação que a define. Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por sua negação. Fora dum sistema, a obra é pois inimpensável (JENNY, 1979, p. 5, grifos nossos).

Assim, a obra de Diegues configura-se mais como escritura, pois promove deslocamentos de sentido sobre textos da tradição que ele escolhe para a “destrução”. Não se trata de uma reescrita ou tradução literal, mas de reconstrução de obras contextualizadas no universo do portunhol selvagem. Essa postura se aproxima da teorização feita pioneiramente por Bakhtine sobre a intertextualidade, ao afirmar que Dostoievski criou o romance polifônico, caracterizado pela pluralidade de vozes, irredutíveis a uma “audição” unitária (BAKHTINE apud PERRONE-MOISÉS, 1978).

Em Diegues, ocorre um duplo fenômeno – as múltiplas vozes do povo que ecoam na criação do Portunhol Selvagem e as vozes literárias presentes em seus textos. Essa multiplicidade garante a primeira condição para intertextualidade: que as obras se deem como inacabadas (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 72). Diegues tem conseguido transformar sua imaginação em uma parte da sua própria obra e vice-versa, trazendo uma inovação estética que pode ser associada ao que Barthes chama de “artesanato do estilo”.

O cuidado com o texto se repete nas capas dos livros cartorneros. Importante destacar que o trabalho artesanal de custo baixo e envolvimento social vem conquistando vários autores e tem promovido a disseminação de obras de modo acessível a todos. Barthes recupera fala de Valéry em que apontava que “a forma custa caro” e, por isso, ele não

publicava os seus cursos do Collège de France (BARTHES, 2004b, p. 53). Para lutar contra a indústria editorial, alguns autores vêm encontrando nas editoras cartoneras, um meio de publicar seus trabalhos.

A leitura da obra **El Astronauta Paraguayo** nos ajuda a compreender a figura de um personagem que flutua, cruzando fronteiras e atravessando países. O cosmonauta direciona sua visão para inúmeros aspectos captados do alto e que passam despercebidos quando se está no mesmo plano. A obra permeia a porosidade da fronteira por onde pessoas e coisas vêm e vão, e isso não escapa aos olhos do personagem. **El Astronauta Paraguayo** é uma das primeiras obras cartoneras de Diegues, uma prosa poética que trata da aventura de um herói selvagem e urbano. Narrada pelo próprio Astronauta Paraguayo, que não faz distinção entre realidade e ficção, a viagem revela inúmeros espaços da Tríplice Fronteira e a visão do cosmonauta que passa sobrevoando-os. Algumas edições da obra trazem um glossário ou elucidário – estratégia inaugurada em **Mar Paraguayo**, de Wilson Bueno – com a explicação de alguns termos ou expressões, para ajudar na compreensão (ANEXO 1).

O livro **El Astronauta Paraguayo** foi publicado em 2007⁷⁷ e trata-se de um poema longo, dividido em vinte cantos, todos encabeçados por títulos-sumários, e traz a ideia de errância, motivo épico por excelência, aliada ao cenário latino-americano (ÁVILA, 2012, p. 41). Escrito em português selvagem, Diegues nos leva a uma experiência pela Tríplice Fronteira – Brasil, Paraguai e Argentina – ao permitir que se adentre em sua língua poética e no “caráter descompromissado e lúdico da viagem” (ÁVILA, 2012, p. 43). Segundo Sérgio Medeiros,

Este livro do poeta Douglas Diegues tem um impagável herói épico: um “astronautita selvagem”, urbano e indígena. Ele flutua cada vez mais alto, depois de beber alguma poção mágica. Temos aí todos os ingredientes clássicos da épica e da fábula. Por isso, este poema longo, escrito num saboroso macarrônico que mescla o espanhol com o guarani e o português, línguas faladas na “Triplefrontera”, fonte da poesia de Diegues, é ao mesmo tempo muito antigo e muito atual. O macarrônico heróico renova a épica latino-americana, graças à sua fulgurante “raiva da expressão” (la rage de l’expression, locução de Francis Ponge, mestre que produziu textos inacabados e variantes infinitas) e à sua visão de mundo inusitada, que revê valores de uma perspectiva “bêbada” e “elevada”, situando a consciência hispano-tupi-luso-afro-guarango-americana nas altas selvas do céu (MEDEIROS, 2008)⁷⁸.

⁷⁷ Entretanto, nesta tese, utilizamos a edição de 2012.

⁷⁸ Disponível em: <http://yiyijambo.blogspot.com/2008/03/el-astronauta-paraguayo.html>. Acesso em: 09 set. 2016.

Diegues inicia sua obra com o sumário-título “El astronauta paraguayo ojerá volando em silêncio por el oscuro azul de la infinita belleza del tatú ró ô de la vida”⁷⁹, apresentando uma imagem leve que aparece de repente no céu, já que o astronauta voa. Fazendo o mesmo exercício de voo, sobrevoamos o texto, cruzando páginas e apresentamos uma possibilidade de leitura. Alguns trechos serão traduzidos utilizando o “Glossário Selbajem”, que o poeta apresenta ao final do livro, na edição de 2007, e auxilia os leitores na compreensão de palavras e expressões mais “selvagens”.

¡8, 4, 2, zero y zás!
 ¡Qué lindo flutua”
 ¡Que lindo flutua el primeiro Astronauta Paraguayo!
 [...]
 El Astronauta Paraguayo ha muerto de amor como
 um idiota romantiko alemán pero sigue vivo, segue em
 mobimiento, segue enamorado de la yiyi de la minifalda
 salvaje y su flor de xocolate endemoniada⁸⁰.
 [...]
 Y flanando flotando fálico flamejante por la belleza de
 las selvas de la Tatú Ró ô de la Vida una ilusión sem
 ilusiones entre Burakos Negros y Estrellas Kalientes
 el astronautita siente um olor a flor de xocolate
 endemoniada, um olor a néctar di cachorra, olor a jambo
 girl de los asfaltos selvagens⁸¹ [...] (DIEGUES, 2012c, p. 3-4).

A saga do cosmonauta é apresentada em terceira pessoa. Entretanto, no primeiro canto, o sujeito poético é interpelado acerca de sua paixão pelos carinhos quentes das prostitutas: “No seas boludo⁸² astronautita”. E ele responde: “Soy el astronautita que vuela como un amor insepulto guaraní punk hispano paubrasil paraguayo” (DIEGUES, 2012c, p. 4) – amor esse pelas inúmeras culturas presentes na Tríplice Fronteira. Nesse recorte, podemos perceber uma ambivalência entre 1ª e 3ª pessoa, que só aparece nesse canto, nos permitindo refletir da estratégia errática na composição.

O astronauta, amante dos produtos da hibridação de culturas – “guarani, punk, hispano, brasileiro e paraguaio” – flutua e do alto ele consegue ver de fora as imagens

⁷⁹ O astronauta paraguaio aparecerá de repente voando em silêncio pelo escuro azul de infinita beleza da vulva carnuda da vida (tradução nossa).

⁸⁰ O astronauta paraguaio morto de amor como um idiota romântico alemão, mas segue vivo, segue em movimento, segue enamorado da morena da minissaia selvagem e sua flor de chocolate endemoniada (tradução nossa).

⁸¹ E flanando flutuando fálico flamejante pela beleza das selvas da vulva carnuda da vida uma ilusão sem ilusões em Buracos Negros e Estrelas Quentes o astronautinha sente um olor a flor de chocolate endemoniada, um olor a néctar de cachorra, olor a garoa jambo dos asfaltos selvagens (tradução nossa).

⁸² Boludo é uma gíria que significa idiota, imbecil (nota nossa).

construídas por dentro, pois pulsa o amor pela morena, “garota jambo”, que atiça o desejo do personagem.

No subtítulo 4, “el astronauta paraguayo encontra el kirito⁸³ original entre estrellas kalientes y buracos negros” e do alto consegue ver a realidade promovida por mazelas sociais e seres rejeitados, assim como Cristo que não pode entrar nas igrejas.

Y El astronautita se dá cuenta/ que es el Kirito de los leprosos.
 El Kirito de los abandonados.
 El Kirito de los pobres diablos.
 El Kirito de los fodidos y mal pagos.
 El Kirito de los despreciados.
 El kirito de los caluniados.
 El kirito de los jugueteados.
 El Kirito de los traicionados.
 El Kirito del pueblo paraguayo.
 El Kirito prohibido adentrar Iglesia
 en la novela de Augusto Roa Bastos (DIEGUES, 2012c, p. 8).

Imagens de um Cristo abandonado, pobre, desprezado e caluniado são retomadas nas repetições da palavra “kirito”, fazendo uma ladainha para o Cristo do povo paraguaio. Interessante perceber que o astronauta em seu delírio encontra com o “Cristo original” e não através da ciência, como o apoio da NASA. Ele é impulsionado pelo amor sincero, e prêmio nenhum tem mais valor que o sabor do chocolate, metáfora desse objeto de desejo do astronauta: a mulher amada.

El astronauta paraguayo delira sin apoyo de la NASA y flota como una cumbia di amor sincero por la fascinante belleza de la tatu ró ô de la vida

El astronauta paraguayo segue volando kontra los boludos de siempre. Volando com um Xico Sa inflable de verdade. Volando de lujo ritmo cumbia villera caliente. Pero nim Teleshov nim Teleprêmio extra nim Telesuerte nim Teletubi kuéra de 4 pueden ser el xocolate purére de la mínima hechizera⁸⁴ (DIEGUES, 2012c, p. 12).

Nesse poema épico, é possível encontrar referências intertextuais como a amizade com o escritor Xico Sá, que no poema torna-se inflável para que juntos possam voar e contornar os obstáculos colocados pela indústria cultural que não privilegia as artes da

⁸³ Kirito: Nome guaranizado de Kristo. El Kirito 24 horas enchufado a la realidad como un índio maká ashlushlay chopá pouniano! (ANEXO 1).

⁸⁴ O astronauta paraguaio segue voando contra os idiotas de sempre. Voando com um Xico Sá inflável de verdade. Voando de luxo ao ritmo de cumbia quente das vilas. Mas nem Teleshov nem Teleprêmio extra nem Telesorte nem Teletube podem ser o chocolate da mínima feiticeira (tradução nossa).

periferia. Dessa forma, não há Teleshows, nem Teleprêmios e Telesuertes, para abrilhantar os portunhóis. Diegues celebra a amizade e a rede de escritores que buscam manter uma cultura do livro em meio a tantas teleinvenções. No poema, o astronauta resiste, segue voando e avista uma imagem paradisíaca com a leveza da morena tropical entre palmeiras e Cataratas do Iguaçu, que podemos interpretar como uma recompensa em meio às lutas travadas no cenário literário.

El Astronauta Paraguayo sigue volando flotando
 flanando flamejante fálico pau-brasil-paraguayensis sigue
 avanzando em médio a la Belleza de la Tierra mezclada a
 la Belleza de la Tatú Ro'ô de la Vida.
 Y vê a uma hermosa yiyi en minúskulo bikíni entre
 Palmeras Azules y Cataratas Del Yguazú (DIEGUES, 2012c, p. 24).

Muitas imagens de movimento e experimentação tornam a leitura fluida, com descrições marcantes. Ele cruza fronteiras, sobrevoa as realidades, observando os acontecimentos nas cidades periféricas e nos grandes centros. Figuras insólitas, como uma “bolsa de sonhos de carne moída”, despertam sentidos nos seus leitores-espectadores dessa viagem.

El astronauta paraguayo passa batido por
 los cielos de Paris, Sam Paulo, Lagoa Santa,
 Curitiba, Ponta Porã, Berlin, Kaáakupê, Madrid,
 Ñu Guazú, Roma, San Ber, Kurepilândia y
 Pedro Juan Almodóvar Caballero.

El Astronauta Paraguayo parece uma bolsa de sueños de
 karne molida
 sobrevolando la espetakular realidade de las pequenas y
 grandes ciudades (DIEGUES, 2012c, p. 7).

Diegues insere uma reflexão sobre o seu portunhol em meio à saga do astronauta, promovendo um destaque dessa linguagem plurilíngue que é a marca da hibridação de culturas que acontece na fronteira. Para Medeiros, o astronauta, “embora sozinho no espaço, sabe que representa um sonho coletivo e que foi a energia desse sonho que o pôs ‘em órbita’” (MEDEIROS, 2009, p. 138) e destaca que o herói de Diegues fala sem parar e voa cada vez mais alto. Essa é uma característica do poeta que também voa cada vez mais alto, sem abrir mão de falar sobre seu portunhol, bem como do seu fazer poético. Ainda para Medeiros: “A nave desse herói é a língua, as visões e os afetos” (2009, p. 142). Podemos acrescentar que o

combustível que alimenta esse motor de propulsão é extraído das três culturas pelas quais transita.

El portunhol selvagem non es bueno nim malo nim apenas makoñero. El portunhol selvagem es espetakular mismo que nunca lo seja, es vulgar, es bizarro, es hermoso, es imprevisible, es vitaminado, es vita nueva. El portunhol selvagem encanta Bombacitas Escolásticas Domenicas Corleones Moraimas Julianas Marias a full. El portunhol selvagem fulmina monos y princesas. El portunhol selvagem es la noche ou la manhana que non te podés perder y cuando la perdés nunca perdés nada. El portunhol selvagem es la cumbia o la aburrída kachaka. El portunhol selvagem es remédio refreshkante. El portunhol selvagem es Água Mineral Kaákupe. Me encanta Maria San Bomba hermosamente despeñada. El portunhol selvagem non es moderno nim atrasado. El portunhol selvagem enkurupiza hasta las catchorras funkeras. El portunhol selvagem non tem nada a ver com el ambiente folclórico. El portunhol selvagem non es Nokia ou Motorola. El portunhol selvagem rompe el hielo de russas brasileiras kurepas madrileñas y siberianas. El portunhol selvagem non es el kapo que te quiere declarar loko. El portunhol selvagem es free y es pago y es vendido y non se vende. El portunhol selvagem es mucho mais y mucho menos que todo ló que necesitás saber. El portunhol selvagem no le jode al rollete en la Terminale. El portunhol selvagem es néctar del delírio de las lenguas Mixturadas. El portunhol selvagem vai bem com xixi de virgen el drink mais caliente del verano recifensis (DIEGUES, 2012c, p. 25-26).

Diegues retoma imagens e contextos contemporâneos, estabelecendo referências, tais como marcas de bebidas, celulares, bem como nomes e lugares para que seus leitores se identifiquem e se alimentem desse néctar de delírio de línguas “mixturadas”. Ele repete inúmeras vezes a expressão “portunhol selvagem” como se já estivesse nesse delírio potencializado pelas inúmeras possibilidades de definição em outros contextos culturais. Para Ávila:

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 forças da “vida danificada”, transformando assim sua poesia em caso exemplar, ícone e avatar dos desenvolvimentos mais recentes (ÁVILA, 2012, p. 8).

Diegues constrói seu astronauta que se comunica em Portunhol Selvagem roubado das ruas sujas das fronteiras. A partir do que o seu olhar capta nos sobrevoos, imagens, significações e significantes, presentes nesse espaço contínuo de interação, são trabalhados pelo sujeito poético.

¡Que hermosa era la yiyi del mulatismo afroguarango
nhembo caduveo fantasiando el Astronauta Paraguayo
embambinandola com suo fálico flamejante portunhol
roubado de las calles sujas de las desconocidas fronteras
selvagens! (DIEGUES, 2012c, p. 6).

Diegues constrói seu astronauta paraguayo assim como cria seu portunhol selvagem, de modo errático e aberto a incorporar culturas. Assim, ele pode visitar outras cidades para além da fronteira. O personagem visita cidades visíveis como um espectador da vida real, reproduzindo imagens captadas pelos olhos do astronauta que sempre “sigue volando e flotando”.

Y nem el Papa puede calcular cómo um pobre astronautita
muerto de amor como um idiota toba quom todabia
respire todavia delire todavia hable todavia suenhe todavia
brille ternura en sus ojos todavía baile cumbia todavía siga
flotando flanando fálico flamejante rupestre feo original
belo verdadero indomable erotico selvagem turko chino
alemán paraguayo brasileiro guarani (DIEGUES, 2012c, p. 10).

São múltiplas imagens e culturas que compõem esse astronauta e muitas ações desempenhadas para continuar vivendo e sentindo nesse mundo selvático. Na Tríplice Fronteira, podemos destacar os lugares e escritores que geram identificações entre os leitores-habitantes, de dentro e fora da fronteira. O astronauta não passa despercebido, muitas pessoas o observam e fazem perguntas “que nem o Papa pode responder”. Essas inúmeras perguntas são transcritas e destacadas no poema com aspas.

... la disko Maria Delirio nim la disko El Gran Kaimán nim balneário El Rey Lagarto... (DIEGUES, 2012c, p. 4).

“El mystério es real como pedra” dice en tono bajo el poeta Manoel de Barros. [...] (DIEGUES, 2012c, p. 7).

La vida es real como Kataratas del Iguazú moliendo ilusiones de carne y hueso a full (DIEGUES, 2012c, p. 7).

“¿Qué puerra es isso que vuela sem motor y sem alas?”

“¿ Una broma yankée?”

“¿ Un Teyú-yaguá?”

“¿ El porongo de King Kong?”

“¿ Un ñembo Ricky Martin?”

Que la Liga de las Senhoras Católicas em paz descanse.

Astronauta Paraguayo volando muerto de amor y besos envenenados como um Parsifal triple frontero... (DIEGUES, 2012c, p. 9).

El astronauta paraguayo non se acha la ultima primeira Coca-Cola del desierto.

... um romantiko dildo⁸⁵ pokemon fake. [...]

... non tiene apoyo de Vaticano... non tiene apoyo de la NASA (DIEGUES, 2012c, p. 11).

...pomberos⁸⁶ de la CIA...

Ninguna teoría nim Brad Pitt nim King Kong nim Pelé

nim Maradona nim Tarantino nim kill Bill... (DIEGUES, 2012c, p. 17)

Triplefrontera Gomorra. Triplefrontera Sodoma. El Papa llega a

Rapailândia a Bolilândia a Paraguaylândia a Kurepilândia.

Y nim el Papa nim el Bispo Macedo te pueden salvar de tal amour kilombo... (DIEGUES, 2012c, p. 28).

A Tríplice Fronteira recebe significantes construídos por Diegues. Segundo o “glossariocito” selvagem (ANEXO 1), Rapailândia é a terra dos Rapay: brasileiro em guaranhól paraguayo; Bolilândia é a terra dos Boli: boliviano ou boliviana; Paraguaylândia é o Paraguai e Kurepilândia, refere-se à Argentina ou Buenos Aires em guaranhólparaguayo.

O olhar do astronauta capta inúmeros referentes que entram e saem das fronteiras, definindo esse caos que a globalização trouxe. De artistas *pops* a atores de *Hollywood*, de atletas a personagens de filmes, de agentes da CIA ao Papa e de discotecas em Assunção (Maria Delírio e Gran Caimán) ao balneário paraguaio, nada escapa ao personagem. A Tríplice Fronteira relaciona-se ao pecado (amour kilombo⁸⁷), assim como as cidades de Sodoma e Gomorra, e nem o Papa e o bispo Macedo podem salvá-las. Diegues costura seu poema fazendo referência a textos e sujeitos; ao alinhar retalhos recolhidos nas fronteiras, ele abre possibilidades de diálogos com outros textos.

A seguir serão apresentados alguns dos escritores do sul-mato-grossense, para fazer, como nos ensina Veneroso (2012), um diálogo intertextual, buscando reconhecer, não

⁸⁵ Dildo Pokemón fake é um objeto, falsificado, em forma fálica, um vibrador colorido, associado ao desenho Pokemón (nota nossa). Disponível em: https://dangerousminds.net/comments/pokemon_go_inspired_dildos_are_finally_here. Acesso em: 25 abr. 2018.

⁸⁶ Pombero Pomberito é um personagem fantástico da mitologia Guaraní, responsável por cuidar da montagem e dos animais selvagens, muito populares na área do Paraguai, norte da Argentina e sul do Brasil. Disponível em: <http://lendasefolclores.blogspot.com/2015/07/lenda-de-pombero-ou-pomberito.html>. Acesso em: 25 abr. 2018.

⁸⁷ Amor pelas prostitutas (tradução nossa). Na Argentina, kilombo significa prostíbulo. Disponível em: <https://www.mochileiros.com/topic/4236-express%C3%B5es-e-palavras-da-argentina/>. Acesso em: 25 abr. 2018.

influências, mas um cruzamento de estilos (VENEROSO, 2012, p. 12). Esse diálogo tende ao inacabamento, pois a última palavra não representa uma finalização, mas um ponto de partida para novas interpretações. O imaginário regional vem ganhando cada vez mais projeção, pelas inúmeras vozes que ressoam nas obras contemporâneas, revelando a literatura que nasce dos fluxos migratórios, dos falares das fronteiras, seja por seus habitantes ou por aqueles que por elas passam. Segundo Carrizo, “a fronteira não é apenas um “contrabando de sentidos”, é também fluxo, trânsito, porque não é necessariamente filiada a um uso menor, no sentido de marginal, como pensava Perlongher” (CARRIZO, 2010, p. 34).

Como afirma Masina, no prefácio do livro **Fronteiras do Local**, é preciso fazer uma leitura crítica dos sentidos possíveis e vários do que seria o regional do Mato Grosso do Sul, pois essa literatura dá voz à fronteira Brasil-Paraguai e, ainda, torna a Tríplice Fronteira uma região singular do Brasil (MASINA, 2008, p. 12). “O regionalismo não é um ‘ismo’ a mais nas catalogações da historiografia brasileira: ele migra para a esfera da cultura popular, ele mimetiza-se em diferentes modos, alcança novas formas de expressão” (MASINA, 2008, p. 14). Numa dialética “do cá e do lá”, trazemos alguns dos porta-vozes desse fazer literário, que dialogam com o Portunhol Selvagem de Diegues.

A primeira escritora da fronteira que trazemos é Raquel Naveira, do Mato Grosso do Sul:

Sou fiandeira
Tecendo note e dia
Uma esteira de pensamentos.

Sou fiandeira,
Aranha tirando de dentro
A liga que emaranha

Sou fiandeira
Bordando com palha e ouro
A bandeira de minha fé.

Sou fiandeira,
Vivo à beira
De tudo aquilo que é frágil,
Que parece fiapo
Ou que está por um fio (NAVEIRA *apud* MENEZES, 2005).

Para Santos, “os textos de Raquel Naveira partem do regional e vagam por microrregiões globais e retornam ao seu ponto de partida” (SANTOS, 2008, p. 75), e passam por temáticas como as guerras do Paraguai e do Contestado, bem como suas lembranças de

família, com as quais vai criando e construindo identidades com esse cenário fronteiriço. Ainda para Santos (2008), a escritora, “fiandeira da fronteira”, tem consciência de que “vive à beira”. Ela tematiza elementos da cultura tradicional do estado do Mato Grosso do Sul, consciente dos atravessamentos advindos das fronteiras, e apresenta uma reflexão sobre essa região que é a sua “casa”.

Reconheço-me
Ser limitado,
Reduzido,
Frágil,

Vivo na fronteira
Da lucidez e da loucura,
Onde há pranto,
Secura,
Acidez.

[...]

Caminho
Por linhas reais,
Trópicos imaginários,
Meu lugar não é aqui,
Longinquo é o agora
Que escapou de meus dedos
Como um pássaro sem pluma. [...] (NAVEIRA, 2002 apud SANTOS, 2008, p. 79).

Poetizar a fronteira, fazendo uma reflexão sobre pertencer a este lugar também é matéria de Diegues, que a vê “como ‘lar’, relacionado à experiência subjetiva de pertencimento a um território rebaixado culturalmente ao qual é necessário restituir-lhe a força simbólica e criativa” (CARRIZO, 2010, p. 34). Em entrevista, Diegues fala dessas identificações e sobre esse poetizar materiais de linguagens misturados das populações para compor seu portunhol selvagem.

Me encanta escrever em portunhol selvagem. Tengo entendido que el portunhol selvagem non es una fórmula tipo $a + b + c = d$. Sim, es una linguagem político, pero sem la intención de serlo. Es contra la colonización lingüística. E nunca coube inteiro em uma espécie de pensamento único. Acho que minha obra dá visibilidade, sem que seja algo intencional, a la potencia verbocreadora das pessoas simples de la frontera selvagem onde fui criado, pessoas que falam mixturando lenguas. El pueblo inventa línguas de la frontera. Creci ouvindo palabras de várias lenguas. Es diferente de crescer num meio monolíngue ou bilíngue. Creci em um ambiente lingüístico de bolso sui generis. Para mim non existem lenguas superiores ou inferiores. Todas las lenguas têm a sua forza, o seu vigor, a sua beleza. Aprender palabras del árabe, del japonés, del coreano, del chino, del guaraní, sempre

fue algo muy dibertido. Em casa falava-se espanhol, castellano-paraguayo, yopará, guaraní e português (PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

O portunhol enquanto língua da fronteira, de fato, pode abrigar outros idiomas, pois comporta essa multiplicidade de interferências auditivas e semânticas, sejam presenciais, fomentado pelas migrações ou, ainda, simbólicas, com os avanços das tecnologias e a rede mundial de computadores. Para Carrizo, o portunhol como língua da fronteira, que pode acumular outras,

[...] corrobora sua afinidade pela abertura irrestrita, inclusive para além do mapa político e cultural da região América Latina, remanejando, dessa forma, uma heteroglossia situacional e artística que estaria implicada nos vários projetos individuais dos escritores que fazem parte dessa experiência artística do portuñol selbaje (CARRIZO, 2010, p. 34).

Outro expoente dessas vozes da fronteira é Brigido Ibanhes, escritor sul-mato-grossense, que fez o relato do bandoleiro Silvino Jacques, um herói / anti-herói da história brasileira. O escritor apresenta “as margens e marginais na fronteira do Brasil com o Paraguai” (SANTOS, 2008, p. 62) ao retratar a história do último dos bandoleiros, que deixa o serviço de Capitão, ao final da Guerra Constitucionalista, para trabalhar para os latifundiários, perseguindo paraguaios no sul do país. Santos destaca que o texto de Ibanhes apresenta um dos processos de hibridação ocorridos mais ao sul do país: “A migração gaúcha em fins do século XIX, causou uma miscigenação de costumes e tradições, onde o kuê, sufixo que em guarani significa ‘o que já foi’, se mistura com o tche gaúcho” (IBANHES, 2007 apud SANTOS, 2008, p. 69).

Misturando as lendas com a realidade, o escritor cria a trama que se passa na fronteira, não faltando referências que até hoje evidenciam a vigilância sobre ela, e a tensão presente nessa região: o posto policial e a alfândega. Santos ressalta também a hibridação de gêneros textuais na formação discursiva, que implica na reflexão sobre realidade e ficção, para ampliar a discussão entre limites e fronteiras.

Recortamos um trecho da “Decima Gaucha” que traz construção do personagem Silvino Jacques:

[...] Sou natural da fronteira
Do Rio Grande estimado,
Criei-me como um gaúcho
De pingo bem encilhado
Sempre alegre e altaneiro

Sem maldizer meu Estado.

Fui nascido em Campinas
Do Sul cheio de flores [...]

Sou filho de Leão Pedro Jacques,
Índio velho pobretão [...] (IBANHES, 2007 apud SANTOS, 2008, p. 71).

Os processos de hibridação linguístico-culturais resultam nesse pertencimento em várias identificações, lugares evocados por imaginários coletivos que atravessam o sujeito. A fronteira, compreendida como margem, carrega a significação de selva, lugar não desbravado e que necessita das intervenções dos grandes centros. Nessa perspectiva, surgem outros escritores da literatura considerada regional mato-grossense: Hernâni Donato e Lobivar Matos.

Segundo Santos, Hernâni Donato traz o “trágico relato dos ervais”, abordando profundamente o drama acontecido nos ervais e revelando as problemáticas condições de trabalho na região centro-sul do Mato Grosso do Sul. O escritor recupera a história do mate explicita as tensões da região fronteiriça, retratado nesse fragmento de **Selva Trágica**:

[...] parece que o mundo endoideceu e começou a exigir mate a mais não haver. Abandonaram o tiru e começaram a bater machado, derrubando as árvores para desgalhar no chão. Rendia mais assim! A ordem de todos os dias e produzir mais e mais. Isso mandam dizer, repetidamente, de Ponta Porã e de Buenos Aires – onde vivem os que mandam na erva e nos mineiros. Quando já não há o que derrubar, fazem os monteadores afundar os caatim buscando outra mina de erva [...] (DONATO, 1959 apud SANTOS, 2008, p. 100).

A literatura tematiza a denúncia contra situações de exploração e que tornam a vida na fronteira, mais selvagem. Muitos escritores vêm se apropriando desse entre-lugar em inúmeras publicações e reforçam que seus habitantes compreendem a sua importância. Assim, a partir de um diálogo literário, cria-se uma rede que faz o regional ganhar o globo. A produção literária vai ganhando recortes nessa grande colcha – feita de retalhos de textos e sujeitos.

No poema “Os ervais”, Raquel Naveira vai tecendo sua obra e o dedica a Hélio Serejo e Hernâni Donato, escritores conterrâneos.

Os ervais

(a Hélio Serejo e Hernâni Donato)

Os ervais se estendem como um manto,
 Muralha verde e movediça;
 Cada folha é a vida de um homem
 E todas juntas contam a história deste sul,
 Deste estado calcado em sangue e clorofila.

No mesclado vegetal
 O ervateiro é rude,
 Puro músculo de tigre,
 Mas na noite profunda e silenciosa
 Sabe embalar o filho
 E amar com ternura a mulher guarani.

Pela manhã, madrugada ainda,
 Sonda o tempo:
 O verão torra a terra,
 Urutau, ave do sol,
 Pousa sobre as erveiras arredondadas.

Ao trabalho!
 Não importa o sacrifício,
 O que vale é o mate;
 Não importa a liberdade,
 O que vale é a produção;
 O patrão tem chicote de lagarto papo-amarelo
 Para arrebentar todos os órgãos e sonhos.

Se tem baile,
 Por um momento esquece a luta;
 Quanta fita encarnada,
 Quanta chica bonita!
 Mas por ciúme ou desdita,
 Pode haver quebra-quebra,
 Sururu bravo
 E acabar em defunto,
 Em peito aberto a navalha
 Como um cravo colorado.

Se a tarde ameaça chuva,
 Os espíritos caminham no lusco-fusco:
 É o duende que vem na garoa,
 É a alma feminina do fogo e da erva-mate;
 Onde a estrela d'alva
 Com seu leite,
 Sua bênção branca?

No pequeno cemitério da fronteira,
 Povoado de cruces esquálidas,
 Trançadas por tiras de pano
 Que lembram rotos sudários,
 Há tantas vítimas,
 Tantos heróis,
 Tantos carrascos...
 E lá, onde começava o manto dos ervais...

Ainda se ouvem os gritos de ira e entusiasmo dos ervateiros! (NAVEIRA, 2007 apud SANTOS, 2008, p. 102).

A escritora evidencia os conflitos de um Estado “calcado em sangue e clorofila”. Se os ervais geraram tantas disputas, hoje em dia, essa zona ainda não é de conforto, pois a vigilância das fronteiras, as questões estatais e identitárias e a busca por uma hegemonia nacional, tornam-se mais acirradas em tempos de globalização. Nas fronteiras, há inúmeras “vítimas, heróis e carrascos”, revelando a presença de lutas diárias, que passariam despercebidas se não fossem os seus escritores.

Diegues difunde pelas redes sociais as denúncias acerca do assassinato de indígenas, conflitos por terra e a exclusão das minorias, como nestas notícias compartilhadas por ele: “Pai de Guarani Kaiowá assassinado no massacre de Caarapó é preso em ação policial” (DIEGUES, 2018)⁸⁸; “Ao menos 19 indígenas ficam feridos em quatro ataques à reserva da tribo Kaiowá, no Mato Grosso do Sul” (DIEGUES, 2018)⁸⁹; “Bebê morto com tiro na cabeça é um cruel símbolo da situação dos povos indígenas no Brasil” (DIEGUES, 2018)⁹⁰. Nessas publicações, podemos perceber que a vida não importa e o que vale é a produção e a apropriação de terras. A banalidade da violência se perpetua há séculos nessa região e faz-se necessária a projeção dos conflitos que permeiam essa terra de ninguém. Os textos que antes transitavam apenas na região da fronteira vêm ganhando o mundo, através da *internet*, das publicações cartoneras, das publicações nos padrões editoriais, nas pesquisas acadêmicas, etc. Segundo Veneroso, “o surgimento de novas tecnologias é o fator que tem levado a uma dissolução de limites rígidos entre as linguagens tradicionais e a uma maior aproximação entre arte e vida” (VENEROSO, 2012, p. 106).

Para Santos, Lobivar Matos “foi o escritor que de forma mais plena e martirizada retratou a realidade sofrida do povo e a música das ruas, numa época de grande infortúnio e solidão literária” (SANTOS, 2008, p. 83). Ele direcionou seu olhar para a população dos subúrbios, alimentando-se desse material de observação para construir seu trabalho que é cheio de vocabulário recolhido desse universo. Por não escrever seus textos com termos clássico-acadêmicos, mas com linguagem simples, representativa do povo, ele mesmo se autointitulou “o poeta desconhecido”. Entretanto, sua obra é muito significativa para que se

⁸⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10217287477875831>. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10217093437184935>. Acesso em: 21 nov. 2018.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10216957872715908>. Acesso em: 04 nov. 2018.

possa repensar a literatura regional, já que ele transita “na periférica região global” (SANTOS, 2008, p. 83). Dessa reflexão depreende-se que o ponto de vista sobre o objeto vem mudando e o entre-lugar para muitos foi se tornando um lugar importante para recolher falares e culturas, que se tornam materiais de composição. A hibridação que acontece nessa região singular, a cada dia, ganha o olhar da crítica literária e cultural do continente latino-americano (CASANOVA, 2002; SANTOS, 2008).

Diegues também é um coletor dessas palavras e depois as provoca para torná-las selvagens:

Mio portunhol selvagem es una lengua própria que utilizo para escrever poemas e relatos, hasta el momento. Non existe portunhol único. Cada un nasce com o seu próprio portunhol, que non deve ser necessariamente selvagem. Mio portunhol selvagem se faz com palabras. Las palabras que encontro en la frontera y que para mim son como pérolas encontradas nel matadero (PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

Uma das pérolas de Matos é a palavra “areôtorare”, título de um de seus livros.

AREÔTORARE (I) é a palavra de origem indígena. Entre os boróros, era todo índio privilegiado na aldeia onde vivia, como profeta, orador, historiador, contador de lendas, ETs. A’ noite, em volta da fogueira assanhada à luz do luar, os boróros se reuniam para ouvi-lo. Espichados na areia, uns; outros, acorados, mas todos atentos, escutavam o verbo do irmão privilegiado, o verbo profético que lhes repetia histórias, que lhes transmitia tradições e que lhes explicava os fatos de maior relêvo. [...] Ao explicar a minha gente a significação da palavra que tinha este livro, sinto-me como Areôtorare, feliz, rodeado por boróros que me escutem... (MATOS apud SANTOS, 2008, p. 88).

Desse modo, é possível compreender o valor de pérolas atribuído às palavras, quando Diegues nos brinda com essa reflexão retirada de suas pesquisas sobre as línguas indígenas.

“[...] os guaranis podem chegar a falar de seus mitos a um branco, mas se recusam firmemente a deixá-los escutar o mais breve fragmento das ayvu porã (belas palavras), salvo raras exceções, como as de Curt Nimuendajú, León Cadogan, Miguel Ángel Bartolomé, Carlos Martínez Gamba, e algum outro iniciado em suas ayvu porã tenondé. É que a palavra põe a vida em movimento, e para os 'estrangeiros' o que põe a vida em movimento é uma determinada marca de automóvel [...]”

– Fragmento del habla de Adolfo Colombres sobre la palabra entre los guaraní em Kosmofonia Mbyá Guaraní, cuja proto-edición en livro organizei com Guillermo Sequera (COLOMBRES apud DIEGUES, 2018)⁹¹

Naveira também aborda os conflitos desse “palco de guerra” que se tornou o solo guarani, onde os indígenas cada vez têm menos espaço e são massacrados pelos interesses econômicos. Nesse contexto, as águas brasileiras se cruzam às paraguaias compondo um novo rio, do mesmo modo que, no portunhol, as línguas dos dois países recebem palavras de outros afluentes, como o guarani, para conformar uma nova.

VI – SOLO GUARANI

Solo guarani: palco da guerra,
Vale em que se cruzam
As águas do Paraná,
Quase mar
E as do Paraguai,
(Sobre os camalotes voam papagaios).

Solo guarani,
Piraretã, patriazinha,
Onde os índios bebiam mel silvestre
E se tatuavam de preto e anil.

O solo guarani
Selou a sorte de Solano,
Sonhava com a glória,
O oceano
E não transpôs a fronteira
De sua própria terra,
Encurralado e só (NAVEIRA, 1993, s/p)⁹².

Para Diegues, as palavras promovem transformação de realidades e “renova os fluxos de propostas estéticas nas fronteiras” (SANTOS, 2018, p. 86). Ainda para o pesquisador: “Escritores como Brígido Ibanhes [...], Hernâni Donato, Douglas Diegues, entre outros, não só produziram obras das mais representativas desse *lôcus* de enunciação, como também realizaram um registro poético centrado em relatos desta região de fronteira” (SANTOS, 2018, p. 87).

Outro expoente da literatura regional que ganhou o mundo foi o escritor Manoel de Barros, que promoveu uma excursão poética pelo Pantanal e, com suas palavras, começou

⁹¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217176111491741&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 01 dez. 2018.

⁹² Disponível em: <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2015/10/raquel-naveira-17191-poeta-de-brasil.html>. Acesso em: 12 nov. 2018.

“a fazer desenhos verbais de imagens” (BARROS, 2013, p. 7). Ele poetizou como ninguém essa região do Mato Grosso do Sul, constituindo uma “escritura” reveladora acerca do seu espaço e do seu lugar de enunciação, para além do regional. Barros transforma seu “torrão natal” em um “lugar-nenhum”, no sentido de estar sempre em devir, sempre a espera de acontecimentos que se tornarão poesia: “são **coisinhas miúdas** que vêm revelar e encher de significação o universo do discurso da obra” (SANTOS, 2008, p. 92, grifos do autor).

O diálogo dele com Diegues vem de longa data e, entre muitas fotos, eventos e textos, esse grande encontro foi produzindo identificações e significações para seus leitores. A região do centro-sul do país, em suas fronteiras e pantanais, ganhou visibilidade com suas obras. O que antes era periferia e margem, projeta-se em inúmeros centros urbanos. O lugar-nenhum ou não-lugar é o mundo desses poetas. Barros em seu poema “Na rua Mário de Andrade”, expressa: “E Mário me diz: – Poeta,/ nenhum-lugar é o melhor/ lugar de um poeta chegar” (BARROS, 2013, p. 78).

Retomando afirmação de Diegues, em entrevista concedida a Júlio Borges, podemos perceber o alinhamento das colocações:

Obviamente cada lugar tem suas misérias y esplendores, suos infernos y paradaizes artificiales, suas kumbias flor de piedra y suas aburridas kachakas dolor de kuerno. Puede que lugares tengan influênzia em palabras. Pero la poesia non se faz com estar ou non em um determinado lugar, non-lugar, entre-lugar, post-lugar... La poesia se faz com palabras. Y com palabras se puede fazer poesia em qualquer parte (DIEGUES *in* BORGES, 2009).

A amizade e depois o seu reconhecimento enquanto poeta são recuperados por Diegues: “Um dia mandei unos bersos al poeta Manoel de Barros. Uno de los bersos era este: ‘MOSCAS PHODEM VOLANDO’. Solamente depois desse verso, Manoel de Barros passou a me respeitar como poeta” (DIEGUES, 2018)⁹³.

Para a poética de Barros “não tem margens a palavra” (BARROS, 2013, p. 155); ela se nutre do charco de elementos da fronteira e desperta novos olhares e sentidos para o que sociedade estigmatizou por séculos. Diegues e Barros são artesãos das palavras que enfeitam com sua arte, a literatura que representa os habitantes das fronteiras.

Há quem receite a palavra ao ponto de osso, de oco;
ao ponto de ninguém e de nuvem.
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na

93

Disponível

em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10217318851340148&set=a.10201048478751002&type=3>. Acesso em: 19 dez. 2018.

sarjeta.
 Sou mais a palavra ao ponto de entulho.
 Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las
 pro chão, corrompê-las
 até que padeçam de mim e me sujem de branco.
 Sonho exercer com elas o ofício de criado:
 usá-las como quem usa brincos (BARROS, 2013, p. 158).

Diegues faz sempre postagens dessa amizade e parceria, rememorando o velho amigo, Manoel de Barros.

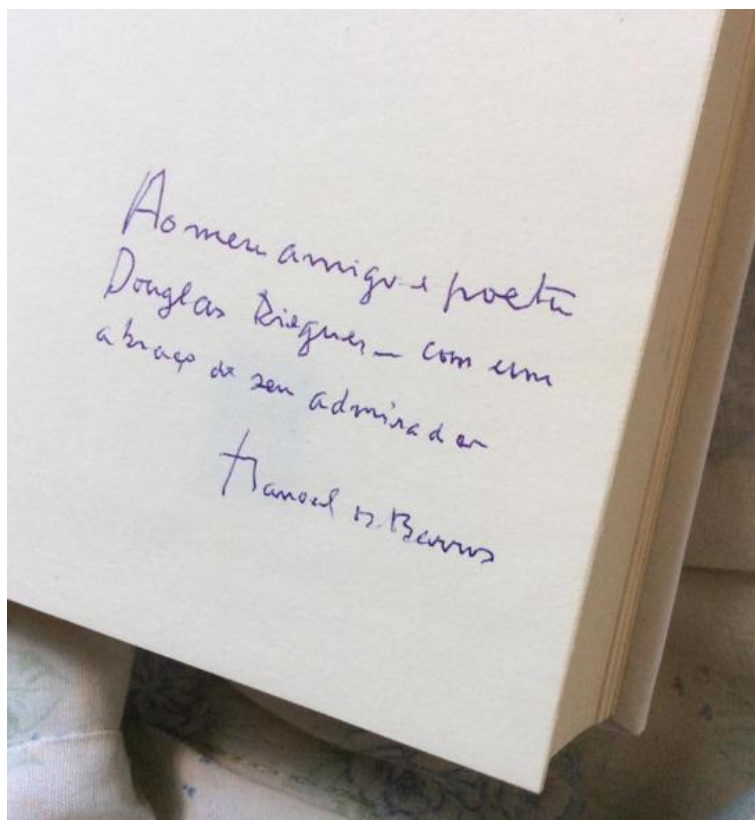
Hoje mio abuelo selvagem Manoel de Barros completa 102 anos. El cuerpo físico se mixturou con la tierra, se fundiu con la naturaleza. Pero la palabra del poeta, que anotou uma vez que "o cu de uma formiga é mais importante do que uma usina nuclear", continua mais viva do que nunca (DIEGUES, 2018)⁹⁴.

Em entrevista a nós concedida, deprendemos que, para ele, o vigor enunciativo e o cálculo do poeta dizem mais por si, do que os outros dizem sobre ele.

Lo que apresenta um poeta es la poesía que el poeta apresenta, aprendi com mio amigo Manoel de Barros. Non adianta prefácios, prólogos, editoras, resenhas, capas de la ilustrada, prêmios literários. El tempo dirá quem es quién... (PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

⁹⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10217318719096842>. Acesso em: 19 dez. 2018.

Figura 6 – Dedicatória Manoel de Barros



Fonte: Página de Douglas Diegues no *Facebook*, 19 dez. 2018.

Figura 7 – Autorretrato aos noventa

Auto-retrato aos noventa

Queria ser uma árvore
pra não fazer aniversário.

Manoel de Barros

Fonte: Página de Douglas Diegues no *Facebook*, 19 dez. 2018.

Figura 8 – Douglas Diegues e Manoel de Barros



Fonte: Página de Douglas Diegues no *Facebook*, 19 dez. 2018.

Segundo Ávila,

No caso de Douglas, existe uma confessa admiração pelo conterrâneo Manoel de Barros, citado algumas vezes em seus versos e, frequentemente, em seus depoimentos. Dono de uma dicção inconfundível, Manoel de Barros pode provocar nos candidatos a escritores uma identificação tal que os leva a imitar de forma mais ou menos diluidora o estilo do poeta mais velho. Não é o que acontece com Douglas. Nada de sua admiração pela simplicidade e pela redescoberta das coisas em Manoel de Barros transparece em sua poesia. Seu mundo é o das coisas transformadas pela ação dos processos industriais e sociais sob a batuta das relações econômicas (ÁVILA, 2012, p. 16-17).

Diegues também afirma: “Uma das coisas que aprendi com Manoel de Barros foi que ‘Inocência é a raiz da palavra. Quando a palavra está nas águas e no amor do chão. Quando a palavra não sabe ainda do nosso egoísmo’” (DIEGUES *in* BORGES, 2009).

Em Diegues, percebemos que a hibridação advém das relações subjetivas que mantém na Tríplice Fronteira, mas não se pode desconsiderar as relações intertextuais que constroem uma rede de escritores dentro e fora do Brasil. São vozes que ecoam na língua selvagem e também em sua obra que evidenciam um duplo processo de criação artística. Diegues distancia-se de padronizações linguísticas, subvertendo-as para criar sua obra e também traduzir outros textos, na sua perspectiva de melhorá-los, em busca de singularidade. E como nos questiona Jenny (1979, p. 48): “que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos velhos discursos?”.

Diegues atravessa fronteiras da subjetividade e da intertextualidade e esse movimento original tem implicações na sua escrita e na forma como se dá a leitura e recepção da sua obra, temas que serão trabalhados a seguir.

4.2 PERFORMANCE, RECEPÇÃO E LEITURA

[...] performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade

(HYMES, 1973 apud ZUMTHOR, 2007, p. 31).

Zumthor (2007), em seu livro **Performance, recepção, leitura**, apresenta sua teoria acerca destes três conceitos, estabelecendo inter-relações entre eles e permitindo-nos aplicá-los de modo complementar, na perspectiva de compreender o processo de construção literária de um escritor, de modo específico neste trabalho, Douglas Diegues. O teórico afirma que é difícil introduzir nos estudos literários a consideração de percepções sensoriais haja vista a presença de um corpo vivo quando da enunciação, que modifica o funcionamento, as modalidades e o efeito dessas transmissões orais da poesia. A voz e o corpo são essenciais para conhecer a *performance* e essa prática, através de contos, canções, ritos e danças, necessita da forma. Ela é importante para a comunicação e as regras da *performance* – tempo, lugar, finalidade da transmissão, ação do locutor e resposta do público – engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance (ZUMTHOR, 2007).

Ravetti afirma que, na América Latina, bem como em outros territórios onde o passado colonial habita o imaginário, os autores contemporâneos tendem a um comportamento performático que se reafirma em uma língua particular, mesmo plural e provisória, fragmentada e múltipla em suas origens e em seus desenvolvimentos e da qual perduram “gestos, movimentos, restos de canções, letras, ritmos e, sobretudo, memórias possíveis” (RAVETTI, 2002, p. 54). No último livro de Diegues, **Tudo**, essas memórias de seu imaginário pessoal transbordam nos poemas, em que as referências transitam livremente.

Para Diegues,

La poesía se faz com palabras, pero también com gestos, carapazas de karumbé (tortuga em guaraní), danza, instalazione, bricollages, desenhos, imagens em movimento, pintura, vídeo, body art umía kuera. Com palabras se puede fazer poesia em qualquer parte (DIEGUES in BORGES, 2009, s/p).

O alcance está diretamente ligado ao cálculo do poeta que espera que seus textos sejam potencializados pela leitura. A leitura silenciosa, a leitura compartilhada e a leitura performada vão promovendo a visibilidade do artista. No caso de Diegues, tem a *performance* do artista que busca firmar sua língua inventada que dá o tom de sua obra e, ainda, as leituras que seus leitores fazem, que demanda a presença do leitor. É um duplo processo que ocorre na escritura desse poeta e evidencia seu trabalho de produção e a conquista de seu espaço no cenário literário. Em Diegues, temos a criação de uma linguagem e sua articulação nas apresentações do artista, de modo que sua presença garante uma validação do Portunhol Selvagem, complementando o que falta na leitura.

Diegues registra sua presença em eventos:

Lendo portunhol selvagem em vez de explicar portunhol selvagem com o grande Marcelo Loureiro nel Festival América do Sul Pantanal dia 11/11 em Corumbá (MS) (DIEGUES, 2016)⁹⁵.

Foi muy divertido participar ontem a la noche del VI Encontro de Estudos Literários en la hermosa UFMS. **Li alguns poemas selvagens, respondi perguntas de leitores** y conbersei com o Santiago Nazarian y la profe Anélia Pietrani que fez la mediación. No mais, muchisimas gracias a todos y viva la literatura! La literatura salva. Leer es mucho más que apenas ir morrendo. Y hoje, daqui a pouco, tem Marcelino Freire en la city morena! (DIEGUES, 2016, grifos nossos)⁹⁶.

Pela *internet*, encontramos áudios e filmagens das apresentações de Diegues lendo seus poemas e convidando os participantes também a mostrar sua *performance* de leitura do Portunhol Selvagem. A leitura em voz alta causa estranhamento aos ouvidos de quem lê e de quem escuta, pois os acentos português e espanhol se mesclam e a sensação de erro transparece. Pelo *YouTube*, podemos ver um vídeo trazendo um recorte do I Festival Latitudes Latinas – Latitudes Literárias: Portunhol Selvagem⁹⁷, em que os participantes experimentam essa leitura em voz alta e, depois, o próprio escritor lê o poema La Xe Sy.

Em entrevista concedida a Marcelino Freire, em 2015, na plataforma de *streaming SoundCloud*⁹⁸, Diegues exercita seu portunhol enquanto discorre sobre seu processo criativo. O encontro com Marcelino Freire é muito descontraído e Diegues se apresenta bem

⁹⁵

Disponível

em:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10210523936231517&set=a.10201048478751002.1073741825.1138882351&type=3>. Acesso em: 15 nov. 2016.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10210332658049682>. Acesso em: 27 out. 2016.

⁹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I0HdDcLp1_s. Acesso em: 24 ago. 2018.

⁹⁸ Disponível em: <https://soundcloud.com/uebras/quebrasquestes-3-campo-grande>. Acesso em: 20 mai. 2017.

empolgado, usando e abusando da língua selvagem. Diegues retoma Myriam Ávila para respaldar que seu portunhol não é teatral, mas visceral. Ele reconhece que “não dava para o teatro”, mas o seu “lance” era sua escritura. Diegues afirma que teve que inventar sua poesia, pois, na escola, havia muitos poetas chatos. Ao conhecer **Mar Paraguayo**, de Wilson Bueno, se encantou e começou a pensar a fazer seus poemas em uma língua que tivesse uma aproximação com sua vivência.

Segundo Ravetti,

A performance nasce e se desenvolve como um híbrido, ou pela mistura de gêneros, de suportes, de conteúdos, ou porque, como todo processo de hibridação, implica contaminação (contágio) entre todas as partes envolvidas e conseqüente modificação dos agentes participantes, não se trata, obviamente, de “influências” unidirecionais: as artes performáticas interferem na política e a política na arte (RAVETTI, 2002, p. 57).

Diegues reconhece que sua língua é um ato de resistência política contra as padronizações linguísticas. Em publicação no *Facebook*, ele retoma as palavras de Nicolás Rosa, ensaísta, tradutor e crítico literário argentino:

UMA LENGUA DÍSCOLA

“La lengua es un animal salvaje, y si la norma tiende a domesticarla, la poesía intenta liberarla de su cárcel, volver a los poderes creativos de la lengua, y por momentos desorganizarla, romper sus estratos, sus jerarquías, no hay creación dentro de la regla, la creación destruye la regla” (ROSA apud DIEGUES, 2018)⁹⁹.

Para Zumthor, *performance* implica competência, e mais do que *savoir-faire*, o artista precisa saber ser (ZUMTHOR, 2007). Ao promover suas leituras, língua e poeta fundem-se e revelam uma singular alma da fronteira. Esse comportamento e conduta de Diegues marcam sua obra, em que exercita a oralidade e comprova o funcionamento da sua voz poética. A *internet* é o canal para registro dessa estratégia e esse suporte abriga a escrita, a oralidade e as experimentações do poeta e dos seus leitores. O poeta já adaptou textos de Manoel de Barros para o teatro e também escreveu o roteiro e atuou no filme **O poeta é um ente que lambe as palavras e se alucina**. Para Pedron,

⁹⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10217347439414832>. Acesso em: 23 dez. 2018.

Arte de intervenção, “modificadora”, que visa causar uma “transformação no receptor”, a *performance* tem no seu potencial de experimentação uma forte marca definidora. Tendo a liberdade de criação como força motriz, a *performance* provoca um questionamento da arte e de sua relação com a cultura, com a vida; e talvez os artistas recorram a ela como maneira de romper categorias e indicar novas direções (PEDRON, 2013, p. 158).

Diegues modifica a literatura da fronteira ao partilhar com seus leitores um produto da hibridação linguístico-cultural que lá acontece. Podemos considerar seus posicionamentos como um movimento anárquico que visa enfrentar a hegemonia utópica dos Estados-nações, que contribui para a manutenção da exclusão da população que vive à margem. O poeta recorre às memórias e às situações cotidianas para transformar falares simples da periferia em língua selvagem que vem encantando leitores, estudiosos e críticos.

Vale ressaltar que esse encantamento relaciona-se à recepção que o Portunhol Selvagem vem recebendo. Para Zumthor,

Recepção é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso, ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Desse modo, nos tempos atuais, é possível compreender a recepção da obra de Diegues – autor contemporâneo – haja vista sua duração imprevisível, bem como o acompanhamento da formação dessa comunidade de leitores do poeta. Entretanto, a *performance* independe da duração e pode existir para além do tempo atual e o seu alcance só o tempo dirá. Por isso, faz-se importante compreender a obra dieguiana a partir de suas repercussões e, assim, vamos descobrindo onde essas ondas em língua selvagem estão chegando.

Diegues usa sua página no *Facebook* para registrar esses percursos. Vejamos:

Alô amigxs de Juiz de Fora. La macumba de ustedes parece ter dado certo. Hehehehehe. Esta semana estarei aê con el broder Joca Reiners Terron. Están todos invitadxs. Avanti! (DIEGUES, 2018)¹⁰⁰.

Hoy en Zona Futuro presentamos Triple Frontera Dreams, un libro 100% escrito en portunhol selvagem y que ya circula lindamente por las librerías argentinas.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10215548268636687>. Acesso em: 14 mai. 2018.

Participación especial de Washington Cucurto.
Feria del libro de Buenos Aires.
Domingo 7 de mayo a las 16hs.
¡Los esperamos! (DIEGUES, 2017)¹⁰¹.

Circula por assunção um maço pós-Carter de poemas fumables também em portunhol selvagem intitulado “5 poemas para fumar em meio aos escombros do futuro”. encomendas a xtino Bogado e Lukas A-nar Koygua Yo, idealizadores e editores Dos Poemas Fumables na capital paraguayensis. (DIEGUES, 2017)¹⁰².

Apesar del portunhol selvagem también causar horror como um pequeno monstro que brota como flor alucinógena de la bosta de las vacas, fiquei sabendo hoje que el portunhol selvagem foi tema de dissertação de mestrado na UFMS. Valeu, Thais Pompêo! (DIEGUES, 2017)¹⁰³.

Acabo de receber três exemplares de UN OVNI CARGADO DE POESÍA CRUZANDO LA FRONTERA PARAGUAY-FRANÇA, antologia personal ilustrada por Fred Acosta e publicada na França pela S.V. Éditions. Merci & aguyjevetê Antonio Borrell! (DIEGUES, 2017)¹⁰⁴.

Ainda non fui a França, pero mio portunhol selvagem ya camina con las próprias piernas por calles franxutes... (DIEGUES, 2016)¹⁰⁵.

– Hay dos versiones de Triple Frontera Dreams circulando actualmente en Argentina: la publicada por Eloísa Cartonera y esta que acaba de salir por Interzona. La edicion de Eloísa contiene apenas três textos, que para mí están entre los mejores. La edición de Interzona sale con mais de 100 páginas y reúne cosas publicadas en revistas; antologias de Brasil, Alemania, Argentina; relatos inéditos, como el que presta el título al libro y nel qual mixturo también palabras del idioma de los Nivakle del chaco paraguay. En “Garbatcho”, uno de los relatos inéditos, podemos leer la história del animal mais bizarro que conocí en Paraguay, un divino inolvidable, mitad perro mitad chanco (DIEGUES *in* RECOARO, 2017, s/p).

Zumthor destaca que a *performance* é então um momento da recepção: momento privilegiado, no qual o enunciado é realmente recebido. O teórico exemplifica que se pode falar de recepção de Virgílio e de Homero, mas estamos tão distanciados, temporalmente, deles que não cabe usar o termo *performance*, que se dá no presente (ZUMTHOR, 2007). A

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10212234422032593&set=a.10201048478751002.1073741825.1138882351&type=3>. Acesso em: 07 mai. 2017.

¹⁰² Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10211980818652667>. Acesso em: 11 abr. 2017.

¹⁰³ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10211866662598837>. Acesso em: 31 mar. 2017.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10211836857973740>. Acesso em: 28 mar. 2017.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10210254725141408&set=a.10201048478751002.1073741825.1138882351&type=3>. Acesso em: 19 out. 2016.

performance “significa presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata” (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

Ainda segundo o pesquisador, *performance* é interpretação, empenho do corpo com gestos e entonação e que são influenciados pelo tempo, lugar e cenário. E “se o mundo me toca, eu sou tocado por ele” (ZUMTHOR, 2007, p. 77), a poesia que capta o mundo e reverbera em mim, toca ainda mais pessoas, quando enunciamos “tocados”. E se a poesia já traz outras vozes alheias na voz de Diegues, encontramos ecos de identificações entre seus leitores, pois “Los ríos de nostras almas ojerá del mismo ykuá”¹⁰⁶ (DIEGUES, 2015, p. 30). No prefácio do livro **Tudo**, de Diegues, Embry afirma:

Como en el siglo XIV en España, los autores populares se adueñaban “de la voz”, es decir de la melodía, del trono y, principalmente, de determinadas estrofas familiares de la obra de algún poeta, así parece proceder el poeta Douglas (EMBRY *in* DIEGUES, 2015, p. 5).

Diegues é um sujeito do mundo e sua voz traz questões autorreferenciais, seja da infância, seja do trânsito pela Tríplice Fronteira, de onde recolhe palavras e experiências de outros sujeitos. Ele alinha, a cada dia, mais vozes em sua língua, à medida que as relações subjetivas e intertextuais vão transformando o poeta. Ele é um pesquisador das línguas indígenas e estudioso de literatura. Ao traduzir obras para o Portunhol Selvagem, dentro do seu processo criativo, ele faz ressoar inúmeras vozes a partir da sua.

Esse crescimento do Portunhol Selvagem pelo mundo é propagado por seu criador, que aponta a recepção de sua obra.

Noche pasada nel Barco Marcelino Freire me preguntaba o que Wilson Bueno pensava del portunhol selvagem. Nel calor del momento non lembrava bem lo que el compá Bueno havia dito a Dirce Waltrick Do Amarante em entrevista. Reproduzo aqui la respuesta de WB sobre el portunhol selvagem de Douglas Diegues. [...]

Dirce Waltrick Do Amarante: Não poderia deixar de perguntar sobre o movimento Portunhol Selvagem, encabeçado hoje pelo poeta Douglas Diegues, mas que já está, como Diegues costuma afirmar, em Mar paraguayo. Como você vê esse movimento, em plena era de reforma ortográfica do português e da “simplificação” da escrita?

Wilson Bueno: Diz Néstor Perlongher (1949-1992), o poeta maior de nuestra América, no antológico prólogo de Mar paraguayo, que eu inventei o portunhol... Agora, o portunhol selvagem de Douglas Diegues, digno de todos os meus respeitos e admiração, é “salvaje” numa visada amplíssima... Fico feliz de que Diegues leve avante essa língua errante, selvática na melhor equivalência do termo... Tenho, inédito (e é primeira vez que revelo

¹⁰⁶ Os rios de nossas almas brotarão da mesma nascente (tradução nossa).

isso de público), um trabalho que me leva à pretensão mais desavergonhada de considerá-lo o meu Sagarana portunhólico, o livro *Novêlas Marafas*, nos arquivos da editora Planeta, para ser lançado, assim que possível. São quatro novelas e três poemas-em prosa, uma delas, *Mascate*, com o melhor árabe da fronteira, num mix de guarani-árabe-português-espanhol-portunhol radicalizado. Aquilo ali, já me disse alguém, sugere uma língua de ETs, ainda que, o que não deixa de ser curioso, facilmente compreensível dentro do universo vocabular luso-hispânico... Mas é pra complicar mesmo, em oposição ao simplismo naturalista-burocrático da prosa brasileira dita urbana de hoje em dia e que não passa de um amontoado vulgar de palavões e “franquezas” dissolutas, sem sequer a porno-poesia de um Henry Miller, por exemplo... O livro tem ainda, além da já citada *Mascate*, mais três novelas em portunhol mesclado de guarani, ao modo de *Mar paraguay*, e três poemas em prosa, exclusivamente em portunhol, integrados, óbvio, ao “espírito” do conjunto das “novêlas”. No verlas, no vê-las, não vê-las, velar, novelar, velar, revelar... velar, revelar... E marafas, por supuesto... (DIEGUES, 2016)¹⁰⁷.

A recepção da crítica também é abordada por Diegues, mostrando que nem sempre os autores são reconhecidos. Ele resgata o escritor alemão Franz Kafka:

Ontem nel VI Encontro de Estudos Literários en la deliciosa UFMS lembro que falei também ... de los prêmios literários [...]
Igualmente los prêmios non son garantía de puerra ninguma.
Kafka nunca ganhou um miserable prêmio literário.
La literatura puede tudo. Solo non pode ser bunda mole (DIEGUES, 2016)¹⁰⁸.

Essa relação com o mercado editorial atualmente torna-se matéria em sua poesia:

POESIA VERSUS PROSA NEL RING DE LOS DIAS

La vida literaria estaba cada vez mais difícil para los poetas.

Los poetas eram tratados
como imbeciles,
manada de românticos sonhadores,
borrachos, idiotas, puñeteros.
Los prosadores eram tratados
com mais respeto.
La prosa de ficción
vendía mais que la poesía,
y contaba com mais
prestígio nel mercado.
Mas isso tinha sentido
quando la maioria de la poesia

¹⁰⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10210850176187312>. Acesso em: 16 dez. 2016.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10210337399608218>. Acesso em: 27 out. 2016.

que circulaba
 era pequenas montanhas de bosta.
 Habia hasta pequenas montanhas de bosta
 publicada por editoriales renombradas.
 Eso sucedia debido
 a la amistad, las relaciones de trabajos,
 el bom senso, el acuerdo de entre funcionarios.

**Yo nunca había recibido
 um premio literario,
 pero eso también non me importaba.**

Techagaú, techagaú¹⁰⁹.

Todo lo que quería era
 verla a la enana mais sexy de la PUC.

Nadie creía mais en la poesía.

La enana mais sexy de la PUC
 creía en la poesía, en la prosa,
 en el baile del caño,
 en la felicidade conjugal.
 Enquanto la maioria
 de los poetas buscam
 el berso ideal, la consagración de público, el éxito literário.
 yo y la enana mais sexy de la PUC

vivemos la poesía

ébrrios de prana

en un depa escondidito
 en medio a las calles mugrientas
 de la mejor city
 (según los experts)
 para se viver en la América Latina.

Glossarioncito

Prana: significa em sânscrito la energía vital que permeia el cosmo y es absorbida por los seres através del aire que respiram (DIEGUES, 2015, p. 36-37, grifos nossos).

Para o sujeito poético nostálgico, “ninguém mais acredita na poesia”, mas reconhece que ela inebria e provoca sentidos das pessoas que vivem em meio às incertezas. A poesia de Diegues rompe as forças do mercado editorial e ele o dribla com publicações cartoneras. Sua poesia é marginal e causa estranhamento e, mesmo rejeitada por editoras renomadas, vem chamando a atenção dos críticos e pesquisadores. Esse movimento de brotar a partir de uma montanha de bosta podemos relacionar ao poema de Drummond, “A Flor e a Náusea” (1973):

Preso à minha classe e a algumas roupas, vou de branco pela rua cinzenta.
 Melancolias, mercadorias, espreitam-me.
 Devo seguir até o enjôo?

¹⁰⁹ Techagaú significa nostalgia, em guarani, segundo o Dicionário *online* Glosbe. Disponível em: <https://es.glosbe.com/gn/es/Techaga'u>. Acesso em: 22 dez. 2018.

Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:

Não, o tempo não chegou de completa justiça.

O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.

O tempo pobre, o poeta pobre

fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.

Sob a pele das palavras há cifras e códigos.

O sol consola os doentes e não os renova.

As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam este tédio sobre a cidade.

Quarenta anos e nenhum problema

resolvido, sequer colocado.

Nenhuma carta escrita nem recebida.

Todos os homens voltam para casa.

Estão menos livres mas levam jornais

e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?

Tomei parte em muitos, outros escondi.

Alguns achei belos, foram publicados.

Crimes suaves, que ajudam a viver.

Ração diária de erro, distribuída em casa.

Os ferozes padeiros do mal.

Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.

Ao menino de 1918 chamavam anarquista.

Porém meu ódio é o melhor de mim.

Com ele me salvo

e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!

Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.

Uma flor ainda desbotada

ilude a polícia, rompe o asfalto.

Façam completo silêncio, paralisem os negócios,

garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.

Suas pétalas não se abrem.

Seu nome não está nos livros.

É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde

e lentamente passo a mão nessa forma insegura.

Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.

Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.

É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio

(DRUMMOND, 1973, p. 20-22, grifos nossos).

Os sujeitos-poéticos compreendem a beleza de suas poesias em meio aos tempos difíceis, cinzentos, mas, ainda assim, é poesia. Tal como a flor drummondiana, a língua e a poesia de Diegues nasceram também das ruas, furaram “o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio”, venceram a resistência para chamar atenção do mundo e forçá-lo a olhar para essa nova poética. Diegues, em 2005, tematizou essa batalha entre a beleza da flor em meio às misérias da vida, com o livro **Uma flor na solapa da miséria**¹¹⁰, no qual ele mesmo faz uma reflexão introdutória sobre o “Portunhol Salvaje”.

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 frontera. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salvaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol salvaje comigo. Us poetas de vanguardia primitivos, ancestrales de los poetas contemporâneos de vanguardia primitiva, non conociam u lenguaje poético. Con los habitantes de las fronteras du Brasil com u Paraguay acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen u lenguaje poético, porque ellos no conocen, non conhecem, outro lenguaje. El portunhol salvaje es una música diferente, feita de ruidos, rimas nunca vistas, amor, agua, sangre, árboles, piedras, sol, ventos, fuego, esperma (DIEGUES, 2007b, p. 3).

Essa reflexão introdutória encontra-se na edição de 2007, com a qual trabalhamos. Apresenta uma definição que compreendemos ser de um escritor em formação, trilhando definições para sua produção literária. São contradições próprias de um artista pensando que rumos dar à sua obra. Diegues, depois disso, já afirmou que o Portunhol Selvagem é a sua língua literária e não a falada na fronteira. Ele recolhe nas fronteiras os materiais que fecunda com potencial criativo, tornando-o selvagem, conforme sempre reforça:

El portunhol selvagem es una lengua poética de vanguardia primitiva que inventei para fazer mia literatura, um deslimite verbocreador indomável, uma antropófaga liberdade de linguagem aberta ao mundo y puede incorporar el portunhol, el guarani, el guarañol, las 16 lenguas (ou mais) de las 16 culturas ancestrales vivas em território paraguayensis y palabras del árabe, chinês, latim, alemán, spanglish, francês, coreano etc (DIEGUES *in* TEIXEIRA, 2011).

Para o poeta, a hibridação linguística é um processo natural para aqueles que habitam as fronteiras, na prática do portunhol. Entretanto, o trabalho de Diegues vai além e

¹¹⁰ Na presente tese, utilizamos a edição de 2007.

consiste em ranhuras nessa paisagem, criando uma “música diferente, feita com ruídos, rimas nunca vistas” e fecundando-a com seu “esperma” criativo. O poeta transforma a língua falada na fronteira e, geralmente, associada ao marginal em rica língua literária. Sua obra dialoga de igual para igual com escritores consagrados, mesmo na visível diferença de meios de publicação entre eles. Colabora para isso a estratégia moderna de Diegues em apagar a voz do sujeito poético tradicional para permitir uma pluralidade de vozes que ele captura, transitando entre tradição e margem. Diegues é visionário e faz sua poesia e seus posicionamentos políticos circularem nas redes sociais e nos eventos dos quais participa. Ele parece saber que o poeta de hoje deve oferecer perigo como, outrora, outros o fizeram diante da tradição, por meio da transformação linguístico-poética com novas estratégias de composição.

Barthes, em “A morte do autor”, apresenta a distinção entre escritor e autor, afirmando que, o primeiro “pode apenas imitar um gesto anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas” (BARTHES, 2004a, p. 62). Já o autor não é uma pessoa, mas um sujeito “vazio fora da enunciação” (BARTHES, 2004a, p. 60) e, desse modo, a linguagem anula o corpo desse sujeito. Capaverde (2015, p. 18) aponta que Barthes faz uma diferença entre o sujeito de enunciação e a pessoa. Desse modo, se a linguagem anula o corpo do sujeito, a pessoa, ou seja, o escritor, pode-se fazer presença e realizar sua *performance*. Como em Diegues, ocorrem dois processos, a visibilidade crescente do seu Portunhol Selvagem anula o autor, entretanto, projeta o escritor e criador da língua literária. Sua *performance* garante sua presença no cenário literário da América Latina.

Ainda para Barthes, o escritor moderno nasce com seu texto, compreendido como algo não mais original, que “é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em constatação” (BARTHES, 2004a, p. 64). Veneroso corrobora com essa afirmação e aponta que “não existe a preocupação do que vem antes ou depois, ou de que o que vem depois deve ser visto como devedor do que veio antes”. (VENEROSO, 2012, p. 42). O que entra, então, em análise é a originalidade da mescla e a capacidade de reverberar as múltiplas vozes presentes nos textos. No caso de Diegues, a hibridação é uma marca, a tal ponto que se confundem escritor e linguagem e, quando se fala em Portunhol Selvagem, acontece a associação e a identificação entre criador e criatura.

Barthes (2004a, p. 64) afirma que o leitor é o espaço onde a multiplicidade de vozes e citações se reúnem, sem nenhuma perda. Ele é alguém que mantém reunidos todos os traços da escritura; é um repositório onde as vozes se encontram e se ressignificam,

originando inúmeras interpretações e possibilidades de leituras, “en la mente del lector ainda non entulhado/ de conocimientos & verdades gerais” (DIEGUES, 2002, p. 35).

A escritura de Diegues traz vozes que nos levam a lê-lo com cuidado, pois, em se tratando de um escritor contemporâneo vivo, não podemos ignorar sua presença e interferência nessas leituras. Isso se evidencia na entrevista que fizemos, por e-mail, com o poeta a partir de estudos e reflexões desenvolvidas ao longo do doutorado. Por muitas vezes, foi possível perceber contradições que trazem uma literatura de vanguarda, mas carregada de vozes modernas que não condiziam com as ideias contemporâneas, como, por exemplo, o discurso erótico, por vezes falocêntrico que permeia sua obra. Destacaremos algumas passagens, retiradas do livro **Dá gusto andar desnudo por estas selvas**.

el ser-humano racional es um bicho muy complicado
le gusta enrabar o ser enrabado
milernariamente tarado
según Dostoiévski no descubriu que es bueno por eso sigue ten malvado [...] (DIEGUES, 2002, p. 11).

[...] onde andarão las fêmeas que no querían ser hombres y tenían tatu ro'ô¹¹¹ de cielo bajo las saias? (DIEGUES, 2002, p. 13).

[...] en la dulce realidad imunda de las ciudades
sexos vuelan por la noche caliente (DIEGUES, 2002, p. 15).

[...] se bocê no pode ir a la playa traz la praia hasta bocê
alimento para cabeza
uma praia sin poluiçon sin explicaçon sin tristeza
mi falo sueña con tus lábios de amore (DIEGUES, 2002, p. 28).

Entretanto, antes de publicar seu primeiro livro, Diegues, sob o pseudônimo de Ángel Larrea e Felisberto Leites, publicou poemas no *blog* Sonetário Brasileiro, apresentado por Glauco Mattoso, que fez a orelha do seu primeiro livro e também por Elson Froés:

Douglas Diegues (Rio de Janeiro RJ, 1965)

Criado na fronteira Brasil-Paraguai, não chegou a publicar sua poesia mas tem tempo, pois ainda dirige EXERCÍCIOS DE SER CRIANÇA, "peça de teatro de bonecos de vanguarda primitiva", com textos de Manoel de Barros. Como contraponto ao macarrônico italianado dum Juó Bananére, neste caso temos o macarrônico portunhol, mistura de sotaques sul-mato-grossenses e paraguaios. E como contraponto à rainha da reticência (Cecília Meireles), ao rei das "cousas" (Raul de Leoni) ou ao rei do azul (Carlos Pena Filho), temos aqui aquilo que eu batizaria de "poesia do imperativo", na qual predomina um tom de palavra-de-ordem, invectivando contra as distorções culturais

¹¹¹ Tatu ro'ô: vulva carnuda. (ANEXO 1).

impostas por desequilíbrios econômico-sociais internacionais, ou, como diriam os marxistas, reflexos do capitalismo selvagem. Um tom imperativo que, além dos "Sonetos Fronterizos", não escapa sequer aos "Zonetos Eróticos" que fecham a seleção, nos quais o autoritarismo se transfere à **atitude machista — bem cínica, por sinal, do jeito que mais me deleita. Os nomes Ángel Larrea (nos sonetos mais incendiários) e Felisberto Leites (nos mais eróticos) são heterônimos do próprio Douglas.** Os sonetos: bem experimentais, avacalhando o molde inglês e a métrica, subordinando a rima ao “**dialetal dialético**”, outro rótulo aplicável a esta interessantíssima produção (BLOG SONETÁRIO BRASILEIRO, 2001, grifos nossos)¹¹².

Destacamos o soneto #11, de Ángel Larrea. Podemos perceber que o poeta entra na tradição sonetária de Glauco Mattoso: soneto e pornografia.

[# 11]

admiro como las espléndidas fêmeas cariocas hablan mar
ninguém sabe más do que ellas del arte de la lengua portugoza falar
admiro como las espléndidas fêmeas cariocas piden bis
ellas sabem como hacer a un poeta feliz

ouça bocê mesmo la fala de una dulce fêmea carioca
sinta lo modo como suenan los eses
como ellas ninguém pronuncia los erres
las belas fêmeas cariocas quando falam dexam felicidade en el céu de mi
boca

**bancária, balconista, atriz, tradutora, universitária
todas hablan de um modo que mi sexo fica duro
desculpe la sinceridade mas mi sexo fica duro
quando ouço una tetuda fêmea carioca hablando em estado de gracia**

gosto de ouvir la fala gostosa-sabrosa de una fêmea carioca
quando ela fala la vida besta – é o no é Drummond ? – fica menos idiota
(LARREA, 2001, s/p, grifos nossos)¹¹³.

O Portunhol Selvagem também é a língua do astronauta paraguaio que flutua “pelo escuro azul da infinita beleza da vulva carnuda da vida”; “flutua fálico flamejante”; “flamante fálico amante”. O astronauta busca pelos prazeres da vida e sente o odor das fêmeas, como um animal, e enamorado da morena segue descrevendo suas percepções eróticas.

El Astronauta Paraguayo [...]
segue enamorado de la yiyi de la minifalda

¹¹² Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/diegues.htm>. Acesso em: 23 dez. 2015.

¹¹³ Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/diegues.htm>. Acesso em: 16 abr. 2015.

salvaje y su flor de xocolate endemoniada (DIEGUES, 2012c, p. 3).

el astronautita siente um olor a flor de xocolate
endemoniada, um olor a néctar di catchorra, olor a jambo
girl de los asfaltos selvagens (DIEGUES, 2012c, p. 4).

!Y qué lindo era la yiyi llena de beneno em lós lábios
llena de ritmos de mulata llena de ziriguidum rockero
rosa shock axocolatada matándole al astronautita com
su mambo cumbiantero manos para arriba piernas
bien abiertas kolita bem levantada kolita para tras entre
Palmeras Azules y Cataratas del Yguazú! (DIEGUES, 2012c, p. 5).

!Y qué hermosa era la frontera de miel entre la flor del
cuculito xocolate y la puertinha rosa schock! (DIEGUES, 2012c, p. 6).

[...] una diosita bombomcita putinha
princesa selvagem com sua hermosa flor de xocolate
selvagem entre las piernas! (DIEGUES, 2012c, p. 15).

El Astronauta Paraguayo non necessita aumentador
Peniano (DIEGUES, 2012c, p. 26).

Las yiyis y las avispas konfian en sus ferozes traseros (DIEGUES, 2012c, p. 27).

El Astronauta Paraguayo comienza a caer di maduro.
¡Y es lindo caer!
¡Y es lindo caer con el porongo biém duro! (DIEGUES, 2012c, p. 28).

[...] Dois dias después el astronautita le sigue
robando enamorados bessos de lengua y lábios umía
kuéra num bungalow new-germaniko de Paraguari. La
petit poty bomboane negra es toda una mujer y todavia
tan yiyi se desprende los cabellos luminosos. Le
gusta que la deixem halagadamente halagada. Ella tem
mariposita bêbada de amor en la carne. El astronautita
se siente un autêntico devoto de la pikante miel de
la yiyi. Y bessa y mama y passa la lengua y lame ella
hasta el Café de Flore. La Yiyi se abre entera delirante
karnosa apretadita rosa shock salbahem. Untado di gel el
Astronauta Paraguayo le sigue robando bessos calientes (DIEGUES, 2012c,
p. 30).

O astronauta revela seu discurso falocêntrico, evidenciando a sexualidade aflorada e retratando uma morena com traços avantajados que ele deseja, descrevendo mínimos detalhes que chegam a ser pornográficos, e o sexo é tão selvagem quanto o portunhol. Produtos comercializados na fronteira também aparecem, como gel e aumentador peniano – que o astronauta não precisa –, reforçando o olhar do macho sobre a situação e a fêmea que se abre em flor, alagada de prazer. Termos próprios das ruas também tornam a língua ainda mais

periférica, que olha para a kolita (“bunda”) da mulher com o porongo (pênis) bem duro. O material que ele recolhe das ruas, a língua “das putas que vendem seus sexos a noite”, reforçam a personalidade marginal do “astronautita”.

Outra característica é a dualidade da personagem feminina que oscila entre o bem e o mal – putinha/ princesa, hermosa/ selvagem, flor/ endemoniada – e exala o cheiro doce do chocolate e o cio das cachorras. A linguagem, de fato, vai anulando o sujeito e ganhando espaço no poema através desse jogo de palavras que provoca o leitor e brinca com as sensações. E o “leitor não pode senão entrar no jogo, confronto gratuito e vital, em que o ser pesa com todo o seu peso. [...] paradoxo provocador” (ZUMTHOR, 2007, p. 64).

O poeta escreveu um poema pelo dia dos namorados e o amor-amor e o amor-erótico extravasam na sua língua selvagem.

San Valentin’s Day brasileiro, Paz del Chaco paraguayensis¹¹⁴

7 – KANTO BROTADO DEL KORAZONCITO KALIENTE DEL CAUBÓI ROLLINGSTONES EM LA NOCHE EM QUE LLOVEU CORTAPLUMAS KOREANOS ABERTOS Y CERRADOS

Gracias, maluka,
 Por los bessos negros
 Los bessos negros mais azules y kalientes
 em mio porongo em mias bolas em mia inocencia perdida de esta vez em Paraguaylândia
 em mio korazoncito comido de piranha
 Gracias gatubelita por el balneário chololó entre tus piernas que me regalaste nel entardecer de los naranjales ardientes
 Gracias dotora por los bessos sinceros y jazmines y azahares y puzzi rosaxókis
 Gracias mia Lucy Lowles de San Ber
 Por las noches Yegros Strassen de tus lábios insaciábelles
 Por los shows de bombachita kunu’ú kolor gris
 Por las danzas árabes paraguayensis
 Que cabem inteiritas em mia mano
 Y miles de otros bessos negros
 Miles de otros bessos negros azules
 Miles de otros bessos negros de colores que nunca se repiten
 Gracias por servir-me tu korazoncito de quinceañera for ever a la vingareta em uma bandejita nivaklé
 Gracias por insistir em seguir diciendo
 Que soy um príncipe y nom um sapo vanidoso
 Gracias por los bessos negros mais azules em mio korazon paubrasil bem duro 25 horas por dia a su servicio
 Dankeshön

¹¹⁴ Disponível em: <http://portunholselvagem.blogspot.com/2008/06/san-valentins-day-brasilero-paz-del.html>. Acesso em: 18 nov. 2018.

Muy amable senhorita
 Gracias por tu sonrisa de yiyi que me tiene cautivo el porongo
 Gracias por decirme que me equivoco quando digo que mio porongo es más bello que yo porque sempre hey sido mais bello que mio porongo
 Gracias por iluzionarme um poquito
 Gracias por aceitar que te ame com toda la ternura caliente de que seja capaz um Kurupí
 Lesbiano mismo que non saiba que piô es amar y amar y amar y amar
 Gracias por decirme que tu tatúbellita es solo mia
 mia y mia y de ningum outro boludo de toda Boludolândia nunkita mi cielito, si mi amor,
 para todo lo siempre
 Gracias minina
 Por tu carinho de nietecita klandê de Madama Lynch
 Y la mirada
 llena de gracia
 Deixo aqui los bessos mais calientes mais devotos em tuo piezito de dama em la cama y em las noches mais chacabanas ou chabacanas pouco importa como se escribe bien
 Gracias gatubelita por no tratarme como mais um idiota
 Por matarme de amor
 Com tus bessos negros tan azules
 Y me deixar mais dulce
 Y me deixar mais macho
 [...]

De nada meu amor, cuando gustes, me ajoelho ante seu tótem de falo-maluko
 mesmo que seja for ever y meu corazoncito de minininita de las 4 dékadas también esteja yeno de agujeritos peor que un mosquiterito campesino de un ranchito humilde pero sinceramente sincero como mis beijos coloridos de tinta indeleble caliente de mujercita amada y usada y abusada y desamada y amada...
 Viva l'amour!
 Viva la Paz del Chaco!
 Lo siento pero
 i do love you honey
 i love your big dick, man
 je t'aime, mon amour
 ich liebe dich, main schats
 ane bade ente habibi (DIEGUES, 2008c).

Entre beijos negros, “porongo”, “boludo”, “tatúbellita”, “tótem de falo-maluko”, “big dick”, entre outras palavras de culturas diversas, o portunhol vai ganhando visibilidade em sua selvageria. A figura do macho reaparece diante dos beijos da amada.

Diegues ainda apresenta em seu *blog* uma reflexão sobre sua preferência pela temática sexual e como ela passou a trazer novos elementos à sua arte. O texto contribui para compreender a distinção que Barthes (2004a) faz entre autor e escritor, pois a explicação de Diegues aponta para essa diferença de posturas entre um e outro.

Nunca em mia Vida participei duma Orgía. Non curto Orgía. Non vejo graça. Non vejo Amor ali. Só uma manada de Corpos fazendo sexo embolados uns nos outros. Mas non sou Moralista. Nem falso Moralista. Nem ñembomoralista. Nim sou di fikar só pensando em Sexo y falando em Sexo y fazendo sexo todos los días. Nunca escribi contos eróticos. Nunca escrevi poemas eróticos. Mas admito o erótico em mios escritos. Non gosto da palabra “Trepada”, que nunca usei. Non gosto da palabra “Pau”, que já usei em rabiskos, mas nunca publikei em livro. Hasta la História da Literatura Erótica que tinha em casa acabei dando di presente pruma hermosa Chica que foi mia namorada. Durante los veranos y primaveras que me enamorei dessa Chica, y bajo sua influência, comecei a escrever um Blógui com kosas pornoeróticas. Y escrever aquelas coisas era como exercícios di desbloqueios y destrabamentos. [...] U Joca Reiners Terror me dijo una noche en la Mercearia São Pedro que hay muita Gente em Sampa que non leva a sério el Portunhol Selbagem. Respeito que non levem. Mas non farei nada para que eles passem a levar. Y dizem que hay gente que gostava y agora non gosta mais. Ndaiporiproblema. Non escrevo para mimárlas. Nim vou lamer las pelotas de los Críticos mais badalados. Nim de los Jornalistas. Pero sei que u Admir Assunção gosta do que faço y publika mis kositas en la rebista Coiote. Sei também que a Myriam Ávila gosta do que escribo. Y conforme me informa u amigo Sérgio Medeiros via e-mail, a Myriam apresentou um trabalho sobre mios sonetos selbajens em um lance que rolou no Rio de Janeiro em homenagem a Silvano Santiago. Enfim. Todo escritor escribe para los que kurtem leer lo que ele escribe (DIEGUES, 2007c, p. 30).

A partir do olhar do astronauta, podemos enxergar inúmeros elementos que compõem e atravessam a Tríplice Fronteira. Mais do que passar informações, o escritor propicia uma viagem prazerosa, despertando sensações múltiplas. A língua de Diegues vem ao encontro das palavras de Zumthor: “A vista direta gera assim uma semiótica selvagem cuja eficácia (sobre as opiniões e condutas) provém mais da acumulação das interpretações do que de sua justeza intrínseca” (ZUMTHOR, 2007, p. 72). A língua selvagem por si só já carrega outras línguas e outras vozes e a leitura e a escuta enriquecerão a obra de Diegues por meio de outras contribuições advindas dos seus leitores.

Outro ponto que reforça a teoria de Barthes (2004a) foi a entrevista que realizamos com o escritor Diegues, por *e-mail*, com o envio e recebimento de respostas escritas, sem a sua presença física (APÊNDICE A). As perguntas formuladas a partir de nossas interpretações esbarraram em questões que o escritor negou, como, por exemplo, o discurso falocêntrico que, para nós, entrevistadores e leitores de sua obra, aparece de modo recorrente. Outrossim, se evidenciam as contradições de um escritor em formação, construindo sua obra, entre a modernidade, pós-modernidade e contemporaneidade.

7) Você se diz poeta das ruas, das putas, das margens. Entretanto, alguns poemas são bem falocêntricos, nos quais o homem fareja sua caça, se impõe

sobre as yiyis. Como você vê esse discurso, em tempos de empoderamento feminino?

Resposta — Nunca me disse poeta de las putas, de las ruas, de las margens. Fui publicado em Buenos Aires y em diversos países latino-americanos. Los poemas son falocentricos? Non lo creo. Non hay ningun viejo chupa yiyi em minha literatura. El poema la xe sy es narrado por um menino de 3, 5, 7 anos. Non há nenhum homem farejando la caza em mios libros. Cite-me los libros onde há isso que você menciona. Num soneto selvagem do livro UMA FLOR (Eloísa Cartonera, 2005¹¹⁵) eu celebro el sotaque de las yiyis cariocas. Alguns sonetos son bem salvajes, mas son los sonetos quem son bem salvajes, non el autor dos sonetos. Los sonetos caminan con las próprias pernas! Algunos caminan con las próprias ruedas! Cada soneto salvaje es una maquina de guerra kontra el conceito único de poesia. Há um relato gay de horror, Amantes perfectos, que tem como base acontecimento e personagens reais. El astronauta paraguayo cai com el porongo bem duro nel lago azul fake de Ypakaraí contaminado, mas sai de lá vivo, mas isso é uma outra história (DIEGUES *in* PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

A partir desse posicionamento, tornou-se clara a diferença entre autor e escritor. Nós entrevistamos o segundo, sem considerar que a língua e a poética de Diegues, por si só, já estavam caminhando com “las próprias pernas... las próprias ruedas”. O sujeito-autor foi anulado pela língua selvagem que brota das ruas e gera identificações com cada habitante da fronteira que usa o portunhol para as relações cotidianas, não cabendo associar a ele posturas e grupos pré-determinados. O portunhol de Diegues é visceral e traz vivência de um imaginário pessoal e coletivo, marcada desde sua infância e sentida por todo o seu corpo e que ele projeta nas suas apresentações orais. Essa língua singular materializa a reflexão de Zumthor, a partir da afirmação de Valéry de que “a gramática é uma memória do corpo” (VALÉRY apud ZUMTHOR, 2007, p. 79):

[...] a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo de sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e no entanto, sempre eu mesmo (ZUMTHOR, 2007, p. 79).

Em Diegues é possível perceber o desaparecimento do autor diante da língua selvagem que sustenta sua obra e seu reaparecimento quando se coloca enquanto leitor e crítico de si mesmo. O escritor permite que o autor entre e saia de cena, uma estratégia ambígua, mas que lhe garante fazer do entre-lugar que é uma fronteira, um lugar fecundo de produção literária.

¹¹⁵ Na presente tese, utilizamos a edição da Yiyi Jambo, de 2007.

Para Ramos, o fazer metapoético se manifesta de modo essencial no projeto estético de Diegues (RAMOS, 2017). O metapoema lhe permite avaliar sua trajetória enquanto escritor e sobre sua escritura híbrida por natureza, e selvagem por experimentação. O autor conhece o portunhol através das relações subjetivas que o escritor vivenciou desde a infância e optou não por fazer uma mera utilização, mas fecundá-lo com um processo verbo-criador.

Tatiana Capaverde (2015), em sua tese de doutorado discorre sobre a apropriação na contemporaneidade de textos alheios e nomes de autores reconhecidos, analisando inicialmente o papel do autor, no contexto da obra de Borges. Dentre a classificação de autor-leitor existem: o crítico, que se coloca através de seus posicionamentos; o compilador, que organiza o percurso de leitura e se deixa falar indiretamente pelo discurso do outro; e o pós-produtor, que não busca mais a originalidade e trabalha com ferramentas de criação e matéria já produzidas. A pesquisadora destaca também que Perrone-Moisés distingue a crítica tradicional da crítica-escritura. Esta segunda constitui um gênero híbrido entre o literário e o crítico, a partir do discurso artístico, e não científico. Desse modo, crítica e criação artística são entendidas como simulacros, não havendo limites entre elas, que passam a fazer parte da produção poética. Na crítica-escritura, o sujeito se subverte e se coloca em questão, para aparecer e desaparecer, “revelando um escritor em crise – o escritor de hoje” (CAPAVERDE, 2015; PERRONE-MOISÉS, 1978, BARTHES, 2004a).

Ainda segundo Capaverde, o autor transita por diversos objetos culturais, realizando manipulação e reordenação das formas de produção. Desse modo, a significação da obra e o valor do autor estarão associados às ligações que estabelece em rede com outros nomes e referências, não mais à originalidade (no sentido de ser o primeiro). Uma das possibilidades de renascimento do autor é através da função discursiva que permite ao sujeito ter voz no texto, com todas as suas contradições e em busca de si e da escrita. Quando o autor deixa seu papel de criador e passa a figurar enquanto leitor crítico, compilador e/ ou pós-produtor, seu trabalho se pauta pelo inacabamento e relatividade.

Assim, podemos dividir o trabalho de Diegues em duas formas de produção: o escritor e autor-leitor. O primeiro constrói sua obra a partir de uma língua criada, o Portunhol Selvagem, que se configura como singular, mas não original, haja vista que ele transforma o portunhol fronteiro existente há séculos. Já o segundo lê e compila obras alheias para reorganizá-las dentro de uma rede de significações que transparece nos seus textos e abre espaços para contínuos retornos e releituras. Ampliando este último conceito, acreditamos que o autor-leitor pode ser crítico de si mesmo e efetuar reflexões sobre o seu fazer poético. Se

por um lado, temos a morte do autor, temos “por outro, seu nascimento como articulador entre a massa caótica de obras, nomes próprios e referências” (CAPAVERDE, 2015, p. 30).

Ramos evoca Adalberto Müller Jr. para elucidar o conceito de metapoesia:

Podemos definir um metapoema como um poema que focaliza o próprio código poético, pressupondo-se de antemão a existência de tal código, distinto do código da língua, sobre o qual se apoia. Ou ainda, a metapoesia pode ser definida como uma ‘teoria do poético embutida auto-reflexivamente no poema’. Um texto que se volta não somente para a mensagem – o que, segundo Jakobson, caracteriza a função poética – mas para a explicitação e a reflexão sobre o “como” a mensagem é veiculada no poema (MÜLLER JR. apud RAMOS, 2017, p. 1149).

Diegues articula as línguas e literaturas que o atravessam num processo antropofágico que ele explicita através de alusões ao fazer poético que é híbrido, tanto na linguagem, quanto na construção literária. As tensões da fronteira pulsam nos múltiplos papéis que Diegues desempenha. Em seu livro **Uma flor na solapa da miséria**, encontramos três poemas em que o fazer poético é abordado.

para Lobo Antunes la cosa también es diferente
literatura– cualquier literatura
tiene que tener esperma
si non – simplemente – non convence

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

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

Douglas Diegues ou Lobo Antunes, poco importa quem hoy canta
la pelota em la granfeira literária brasileira
literatura com esperma es mucho más berdadeira (DIEGUES, 2007b, p. 5).

O poeta aproxima sua poética a do escritor português Lobo Antunes, o qual também promove um jogo textual que fecunda sua obra com vigor enunciativo. Segundo Bilange (2007), suas crônicas se aproximam do romance e trazem emoção extrema, a partir de tragédias pessoais e do mal-estar social dos portugueses para além dos limites de seu país. Antunes, no Diário de Notícias, declara: “[...] o que me interessa são pessoas que tenham uma espessura de vida. Interessa-me pouco o romance filosofante, esses livros imóveis onde as

personagens são todas cérebro e **não têm vida, nem sangue, nem esperma**” (ANTUNES apud BILANGE, 2007, p. 19, grifos nossos).

Diegues coloca-se enquanto crítico e analista de si mesmo para endossar seu trabalho e aproximá-lo de um escritor consagrado como Antunes. O autor-leitor Diegues reconhece o lugar de sua poética e a afinidade com Antunes, já que comungam de uma verdade inventada: “literatura com esperma é muito mais verdadeira”.

O poeta reconhece que a base de sua língua é o portunhol falado na fronteira. Essa variante linguística tão desmerecida é como a bosta dos elefantes, que seca e produz uma chama pura. Podemos interpretar que o cerne de Diegues é trabalhar as palavras que brotam da margem. A natureza errática de sua literatura não contempla o verso certinho e domesticado. O ofício do escritor é invisível, mas o produto é belo.

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

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

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

hoje la maioria solo se preocupa com sus narizes
su esperma, su bosta, su lucro, sus missiles (DIEGUES, 2007b, p. 18).

Em outro poema, Diegues poetiza seu fazer poético e a origem de sua língua literária, revelando ser algo prazeroso como o sexo, e sinaliza autores com os quais dialoga – reconhecendo o valor de suas poéticas carregadas de “endorfina verbal”.

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

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

la poesia está morta mas continua viva
 mesmo que uns la queiram toda certinha
 sin gosma íntima sin esperma sin suíngue sin chupetinha
 y sin la endorfina verbal dum glauco dum back dum leminski
 dun manoel dum piva

para compensar toda essa literatura morta
 restam al menos el pau bién duro dentro de la carnuda xoxota (DIEGUES,
 2007b, p. 6).

A mesma potência criativa do povo para batizar o órgão sexual feminino se repete na construção de sua língua, que gera inúmeras combinações, nesse processo de hibridação linguística. As palavras populares são ovos – símbolo da vida – que recebem o “esperma” do poeta e eclodem, revigorando e trazendo diversidade a esse mar literário contemporâneo. Ele evoca referências: seu padrinho Glauco Mattoso, o qual afirma que “aprecia a transgressão dentro da tradição”; Sylvio Back, poeta revolucionário que tematizava contra o patriotismo brasileiro; Paulo Leminski, com seu jeito próprio de fazer poesia; Manoel de Barros, poeta sul-mato-grossense mais aclamado no cenário literário brasileiro; e Roberto Piva, poeta marginal paulista, que, juntamente com Glauco Mattoso, carrega o epíteto dos poetas malditos. Diegues identifica-se com os poetas marginais que revolucionam a literatura, confrontando a tradição e trazendo-os para o seu sistema literário, o não-movimento Portunhol Selvagem.

Poetas transgressores revolucionam a literatura e estabelecem identificações com as minorias, com a periferia, com as condições de existência de determinados grupos marginais. Suas escrituras têm relação direta com a ação estratégica e o cálculo do poeta para que possam atingir uma transformação social, tentando escapar de pressões políticas identitárias paralisantes através de estética transnacional em que intensidade poética e historicidade se hibridam (RAVETTI, 2002; BHABHA, 1998).

Diegues transborda criatividade e vigor literário a partir das relações subjetivas e textuais que vivencia. Os encontros literários pressupõem presença e os *e-mails* e as leituras, a ausência. Esses dois momentos permitem diálogos que possibilitam caminhos de interpretação dentro de cada leitor. O poeta aponta sujeitos, mas é entre seus textos que mensuramos o alcance de sua obra enquanto uma “narrativa performática”, que, entre tantos traços, apresenta noções de “representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado” (RAVETTI, 2002, p. 47).

4.3 O MITO RETORNA: UMA BABEL FELIZ?

Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é Babel feliz

(BARTHES, 1987, p. 7).

Neste trabalho, buscamos compreender o portunhol fazendo um caminho de retorno à narrativa babélica e suas significações que ecoam na obra de Diegues. Conscientes de seu processo criador, não descartamos a possibilidade do poeta tentar construir um língua perfeita, sem deixar de considerar essa afirmação de Barthes sobre uma Babel feliz. Tentando encontrar possíveis respostas a essa questão, no segundo capítulo, analisamos o mito de Babel para ampliar a narrativa sempre em construção tanto para escritores quanto para historiadores. Na perspectiva do inacabamento, retornamos ao mito em busca de confirmação ou refutação da hipótese: Diegues está construindo uma Babel feliz?

O mito remete ao início da dispersão das línguas e, por muito tempo, foi visto de forma negativa, no contexto judaico-cristão, como punição pela ousadia humana. Zumthor (1998) retoma essa visão para desconstruí-la, já que o caos, para ele, ganha significação de criação. As línguas e culturas e o produto de seus encontros conduzem ao inacabamento. Essa desconstrução fica mais clara quando pensamos que, na América, existem muitas narrativas diferentes sobre as origens dos homens e das línguas e, assim, ressaltamos que Diegues trabalha com o guarani e mundos culturais indígenas. Dentro dessa pluralidade de leituras do mito, é que foram sendo construídas as relações com o Portunhol Selvagem.

Apresentamos a versão da narrativa citada por Zumthor:

E é toda a terra: um só lábio, de únicas palavras.
E é à partida deles do oriente: encontram um vale
Em terra de Shinear.
Estabelecem-se aí.
Dizem, cada qual ao seu semelhante:
“Vamos, moldemos tijolos,
Passemos-los pelo lume”
O tijolo torna-se para eles pedra, o betume, argamassa.

Dizem:
“Vamos, construamos uma cidade e uma torre.

A cabeça dela: lá nos céus.
 Adquiramos nomeada,
 Para não sermos dispersos por toda a superfície da terra”.

YHWH desce para ver a cidade e a torre
 Que os filhos dos homens construíram.
 YHWH diz:
 “Sim! Um só povo, um só lábio para todos:
 Eis o que eles começam a fazer!
 Agora nada impedirá
 tudo o que intentarem fazer!
 Vamos! Desçamos! Confundamos aqui os seus lábios!
 O homem não mais compreenderá o lábio do próximo””

YHWH dispersa-os dali por toda a face da terra.
 Cessam de construir a cidade.
 Então ele chama o seu nome: Babel, Confusão,
 Pois ali YHWH confunde o lábio de toda a terra,
 e dali YHWH dispersa-os por toda a face da terra
 (Trad. A. Chouraqui, Entête, Desclée Brower, 1974 apud ZUMTHOR,
 1998)¹¹⁶.

Segundo o livro do Gênesis, no início era uma só linguagem e um só falar. Para registrar seu nome na história, os homens construíram uma torre que chegasse ao céu e possibilitasse não ficar dispersos pela terra, mas Javé (YHWH) vê isso como desobediência e os dispersa pelo mundo, confundindo seus lábios para que não houvesse entendimento.

Com uma rigidez que participa da alegoria, mas também com a pertinência de um realismo ainda impregnado de magia, a multiplicidade das línguas e a dispersão dos povos, relativamente à nomeada que se desejava adquirir, à unidade que se tencionava selar, figuram as duas dimensões de uma fragmentação inicial da mónade humana: horizontal, quanto à comunidade social; vertical, quanto aos seus meios de comunicação e de conhecimento (ZUMTHOR, 1998, p. 46-47).

Segundo o mito da Bíblia, os homens, desde então, estão em busca de universalismo para acabar com suas diferenças. Entretanto, Babel,

[...] para a maior parte de nós, já só existe entre os sedimentos profundos de nosso imaginário, amontoamentos de resíduos, de esquemas estereotipados e estéreis. Esta permanência na memória coletiva – notável a despeito da imprecisão do objeto – faz assim de Babel um “lugar-comum” das nossas línguas (ZUMTHOR, 1998, p. 24).

¹¹⁶ Gênesis, 11,1-9, a partir da tradução de A. Chouraqui, Entête, Desclée Brower, 1974. In: ZUMTHOR, Paul. **Babel ou o inacabamento**: uma reflexão sobre o mito de Babel. Lisboa: Editora Bizâncio, 1998.

Desse modo, Zumthor (1998) nos mostra a crítica e o repertório judaico-cristão europeu para pensarmos como Babel seria, a partir dessa tradição, o nascedouro das línguas e que, depois da dispersão, cada povo assumiu sua língua como instrumento de identidade e cultura de forma a manter sua interação social e imaginária. Por outro lado, é indo ao encontro da desconstrução de Zumthor, que Amati-Mehler *et al* (2005, p. 25-6) afirmam que, por muito tempo, a pressão da ideologia política monolinguista foi tida como normal – isto é, naturalizada –, pois garantia a homogeneidade de cada comunidade, mas que os fenômenos de imigração em massa promoveram o encontro das línguas, resultando em plurilinguismo.

As autoras declaram: “Toda cultura tem sua versão do mito de Babel” (AMATHI-MEHLER *et al*, 2005, p. 35) e, ao se tornar uma narrativa, Babel passou a ser um texto cuja estrutura semântica está sempre inacabada e se recria a cada leitura (ZUMTHOR, 1998, p. 37). Muitos escritores se apropriaram desse signo para compor seus imaginários: Flaubert, Kafka, Borges, dentre outros. Assim, a metáfora “é o único instrumento que nos resta para libertar o segredo cativo dessa linguagem que a queda nos deixou” (ZUMTHOR, 1998, p. 204).

Segundo Amati-Mehler *et al* (2005, p. 38): “O mito estabelece com a linguagem uma relação *suis generis*, o mito pertence à língua e ao discurso (“*langue*” e *parole*”), mas ao mesmo tempo, vai além da linguagem”. Babel é a representação da contínua relação do homem com a língua que é instrumento de poder e pertencimento. Entretanto, a queda promoveu uma dispersão que muitos buscam constantemente corrigir, esquecendo-se de que a língua é apenas um dos elementos de composição do mito, que se recria também a partir da hibridação de outros elementos, como os sociais, culturais e imaginários (ZUMTHOR, 1998; AMATI-MEHLER *et al*, 2005).

Diegues foge dessa tentativa de reconstrução linguística e não busca, ao criar sua língua selvagem, torná-la universal. Para Ávila, o Portunhol Selvagem é mais uma “proposta de uso libertário das palavras do que tentativa de criar um padrão de hibridismo linguístico” (ÁVILA, 2012, p. 55). Diegues afirma que “El portunhol selvagem es néctar del delirio de las lenguas mixturadas” (DIEGUES, 2012c, p. 25-26), e, enquanto delírio, não busca padronizações, mas sentido para sua língua indomável¹¹⁷. Manoel de Barros, no poema “VII” da primeira parte d’**O livro das ignoranças**, reflete sobre o fazer poético no delírio:

¹¹⁷ Para uma crítica num outro sentido, ver: CARRIZO, Silvina. Projetos literários: subjetividades, linguagens e territórios. In: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). **Relações literárias interamericanas**: território & cultura. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p. 23-37.

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 voz de poeta, que é a voz
 de fazer nascimentos –
 O verbo tem que pegar delírio (BARROS, 2013, p. 276-277).

O poema remete à passagem bíblica, o verbo divino que vem organizando a criação. Pensar que o verbo tem que pegar delírio é caminhar por caminhos incomuns, subverter a ordem, se libertar de padronizações. Pegar delírio é o que Diegues faz ao esculpir uma nova língua a partir de outros olhares sobre a realidade que o cerca. Pegar delírio é criar ressignificações por meio de hibridações linguístico-culturais que nos fazem sair da zona de conforto e enveredar pelas fronteiras do desconhecido. Pegar delírio é brincar com as palavras, jogar com elas sem a pretensão de ser um criador de uma língua universal, mas valer-se das diversidades das línguas para dar visibilidade à cultura que brota das margens.

Segundo o escritor Reynaldo Damazio,

O portunhol selvagem (ou selbaje) inventado e praticado por Douglas Diegues não tem a pretensão de ser uma língua universalista, ainda que poética, mas talvez provocar um estranhamento no atrito de dois idiomas próximos, que facilmente se confundem. Além disso, a experiência com essa linguagem artificial e caótica também incorpora o confronto de culturas, vozes e sotaques na América Latina, onde as fronteiras e o trânsito entre os países são fonte de múltiplos intercâmbios, misturas e contaminações. Não se trata de um processo de globalização, como às vezes imaginam os analistas mais precipitados e zelosos do determinismo econômico, mas de carnavalização, ou de reinvenção anárquica de elementos culturais, históricos, antropológicos, sociais e, por fim, estéticos (DAMAZIO, 2014, p. 50).

E ao ser questionado sobre fazer de sua língua uma Babel feliz, Diegues responde:

[...] nunca disse isso de fazer uma Babel feliz... onde você viu isso? Disse que me divirto, que escrever em portunhol selvagem para mim non es um martírio, mas algo muy divertido, uma das coisas deste mundo. El portunhol selvagem, tengo entendido, es una lengua sem Estado, kontra o Estado, anti Estatal. Es una lengua de ninguna parte. Non representa ningún lugar. Tem como base la liberdade de linguagem. Brota como flor de la buesta de las vakas. Es una lengua que non existe como idioma, mas existe como fala, escrita, literatura. Eu me divirto à sério com portunhol selbagem. Fiquei

contaminado de portunhol selvagem. Desde mio primeiro livro publicado nunca mais escrevi em português oficial vinculado ao acordo ortográfico. El portunhol selvagem es minha vingança kontra la lengua enquanto império estatal (DIEGUES *in* PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

De fato, a língua de Diegues não se pretende enquanto idioma para uma Babel feliz, mas “a fala, a escrita e a literatura” libertárias tornam felizes os leitores-habitantes das fronteiras territoriais e simbólicas, que são excluídos pelos grandes centros dos Estados-nações. O poeta transita entre línguas, textos e sujeitos para conformar sua língua literária. Se não almeja uma Babel feliz, pelo menos hibridiza elementos linguístico-culturais, como na “destransdeliração” de Drummond.

Mãos Dadas

Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou prêso à vida e olho meus companheiros
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre êles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo
presente, os homens presentes.
a vida presente (DRUMMOND, 1973, p. 125).

Destransdelirando Drummond da Estación Paraíso a la Estación Consolación

Non soy um poeta del lado brasileiro nem soy um poeta del lado paraguayoy de la frontera.
Tampouco soy um poeta kurepa.
Non estoy preso a nada y todos mios companheiros están numa boa, fazem sucesso, algunos hasta fingem que non me conocen.
Entre ellos, considero realidade y mercado.
Yes, el presente es grande, non desaparezcas tanto, meu bem.
Non te vayas, non te vayas com essa múmia. Vem pro Rio, ou SP, ou la frontera selvagem y vayamos colados de la estación Consolación a la estación Paraiso, viviendo de brisa.
Bessando a full, invisibelles, nel último vagon del metrô.
Non me interessa igualmente ser cantor nim historiador.
Nim romantikón nim erotikón nim paisagista.
Nim diler nim famoso nim autor de cartas de suicidas.
Fantasiado de hombre-pezo enjabonado, nadie me puede atrapar.

Non tengo matéria definida, mañana será siempre hoy, y los hombres y las mujeres también non sabem mais lo que fazer com tanta vida e tan poco tiempo para vivir (DIEGUES, 2016)¹¹⁸.

E unindo-se ao grande poeta Drummond, Diegues, nos seus delírios poéticos, não busca criar uma língua que corrija a dispersão, mas joga com as línguas, trazendo a felicidade ao seu modo. Não despretensiosamente, “transdrummondiza” esse poema, nos convidando para ressignificar Babel: vamos juntos de “mãos dadas”?

Essa possibilidade de caminhar juntos em meio às diferenças alimenta as tríades propostas para as análises efetuadas. O conceito de inacabamento permeia o processo contínuo de hibridação, que produz novas línguas, novas culturas e novos imaginários singulares, pela possibilidade de re(criação). Os processos de tradução que extrapolam o trabalho literal permitem, como faz Diegues, melhorias no texto no sentido de aproximação de realidades e significações com os leitores. Esse é uma das estratégias que o escritor emprega quando realiza o seu cálculo e mensura o potencial de alcance de seu trabalho.

É importante ainda compreender que as *performances* do escritor e dos leitores possibilitam contínuos retornos e novas significações. Como na narrativa de Babel, a literatura híbrida, que foi objeto de estudo, especificamente o Portunhol Selvagem, pode contribuir para tornar feliz esse mundo globalizado e cheio de tensões, pelo menos na literatura.

¹¹⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues/posts/10217282230624653>. Acesso em: 14 dez. 2018.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas palavras finais serão enunciadas nas duas línguas-base que conformam o portunhol – o português e o espanhol – e, ainda, trazendo a forma ao conteúdo pesquisado, uma versão em meu portunhol, mesmo em fase de experimentação e que transita entre o acadêmico e o selvagem. Como projeto futuro, pretendo escrever estas considerações também em guarani.

Depois de tantos anos enveredando pelo universo dieguiano, não poderia deixar de me aproximar dessa língua e homenagear meu objeto de pesquisa. Desse modo, optei por contribuir para que esse desejo de Diegues pudesse começar a se concretizar: “que hermoso va a ser kuando empiezen a escribir ensayos academikos ou teóricos em portunhol selvagem!” (DIEGUES *in* GASPARINI et al, 2012, p. 161).

As reflexões são as mesmas, cabendo ao leitor decidir por qual caminho... enveredar.

PORTUGUÊS

O desenvolvimento desta pesquisa teve seu trajeto alterado algumas vezes ao longo do processo, pois, a partir da proposta de inacabamento, ela esteve aberta, e assim continuará, para receber outras contribuições. Ao longo do caminho, compreendi que a metáfora da colcha de retalhos que utilizei para construir a tese, tornou-se a metáfora da metáfora, ou seja, a colcha de retalhos se assemelhava ao mito de Babel. As inúmeras vezes que surgiram depois da queda da torre, tornaram-se os muitos retalhos de um tecido único que depois de cortado, já não poderia voltar a ser um todo, se não fosse pela costura.

O mito de Babel permeou toda a pesquisa, pois representa a possibilidade de hibridação, sendo ainda evocadora de imagens, conceitos que logo associei ao trabalho de Diegues que vem construindo uma revolução na linguagem e na forma de fazer poesia. O Portunhol Selvagem carrega os múltiplos imaginários das culturas que o conformam, é uma língua literária que não deixa de apresentar os conflitos desses entre-lugares, mas se mostra aberta a um diálogo possível. Desse modo, durante esse percurso, pudemos reconhecer línguas, sons, imagens e formas de identificações.

Essas veredas nos levaram a caminhar literalmente pela região da Tríplice Fronteira – Brasil, Paraguai e Argentina – e também pelo Mato Grosso do Sul, em busca de

materiais e conhecendo outros pesquisadores, que foram se tornando recortes e vozes neste trabalho.

Os textos de Diegues passaram a ter maior significação ao estudar a Geografia, a História e as línguas que compõem as regiões centro-oeste e sul do Brasil. O cruzamento mútuo de fronteiras rumo aos países vizinhos possibilitou a hibridação linguístico-cultural e revelou um cenário plural para formar a prática do portunhol, sempre vista de forma estigmatizada, a qual nós pretendemos mudar nesta tese. O poeta trabalha com as culturas brasileira, hispano-americana e guarani, e joga com elas, entrega um produto com inúmeras possibilidades de leitura, haja vista que seus leitores-habitantes também são atravessados por textos e sujeitos que conformam suas histórias e ressignificam a sua escritura.

A interação com o objeto de pesquisa foi essencial e, entre encontros pessoais, entrevista, leitura de material literário e não-literário, o *corpus* foi se constituindo. A cada obra lançada e publicação efetuada, foi se estabelecendo aproximação e compreensão do universo dieguiano. Os textos analisados são escritas contemporâneas que apresentam a língua híbrida da fronteira trabalhada por Diegues e serve de material para a revolução literária que promove. Para tanto, retomamos seus textos desde 2001, como os sonetos publicados sob a autoria de Ángel Larrea; seu primeiro livro **Dá gusto andar desnudo por estas selvas**, de 2003; **Uma Flor na solapa da miséria**, de 2007; **El Astronauta Paraguayo**, de 2007; **Triplefrontera Dreams**, de 2010; **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**, de 2015; dentre inúmeras publicações retiradas do seu *blog* e da página no *Facebook*, até 2018, buscando tornar ampla a leitura de sua obra.

A obra de Diegues, originária desse entre-lugar que é uma fronteira, foi a base de uma pesquisa que pretendeu discutir esse espaço e seus desdobramentos, partindo também da análise de outras áreas afins à literatura. Discutimos a fronteira física e a simbólica e os meios que criam barreiras ao processo natural de hibridação, a fim de garantir uma utópica hegemonia linguística mundial. A fronteira é uma zona de tensões e conflitos que buscamos evidenciar, mas, por outro lado, tentamos desconstruir essa ideia e Babel foi evocada para mostrar como a dispersão pode ser vista de modo positivo e que, mesmo, literariamente, ela pode ser feliz.

Entre os textos trazidos, ressaltamos as destraduições ou traduções delirantes que Diegues vem realizando de textos das culturas indígenas, bem como de autores já consagrados, com destaque para o trabalho com os sonetos shakespearianos, forma tradicional por excelência, que muitas vezes ele utiliza em seu fazer poético. Essa é uma estratégia em que aproxima sua língua marginal da tradição e foi apresentada como no livro em que faz a

tradução de alguns poemas de Cruz e Souza, do livro **Lluviosos**, de Wilson Bueno, e ainda na rede social *Facebook*, em que foram trazidas versões para poemas de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Outro ponto estudado foram as publicações em que Diegues embasa sua literatura através das vozes de estudiosos, como Myriam Ávila e Sérgio Medeiros, frequentemente mencionados em suas postagens. Em entrevista, o poeta nos contou um pouco sobre o lançamento de seu primeiro livro, por uma editora tradicional, que reforça essa necessidade de validação por seus pares:

Publiquei “Dá gusto andar desnudo por estas selvas”, por uma editora pequena de Curitiba, la Travessa dos Editores, do poeta Fabio Campana, que me convidou para ir a Curitiba lançar o livro em agosto de 2003. No lançamento estiveram presentes Décio Pignatari, Wilson Bueno, Helio Leites, o próprio Fabio Campana. Havia fotógrafos profissionais contratados para fotografar el evento num centro cultural de Curitiba. Fiquei muito feliz por conhecer pessoalmente a Décio e a Wilson naquela noite. Acho que houve um crescimento expressivo das editoras pequenas em todo o mundo. É isso é muito bacana porque el mundo mágico de la edición de livros fica mais rico e diversificado (DIEGUES *in* PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

Esta tese foi pensada a partir de tríades para que pudesse fazer uma sustentação dos pontos de pesquisa, ao mesmo tempo em que dialogava com os conceitos na perspectiva de aplicá-los à literatura de Diegues. O primeiro capítulo, intitulado “As fronteiras, os povos e as línguas”, apresentou uma discussão sobre o espaço que é uma fronteira, especificamente a Tríplice Fronteira, que sempre foi palco de conflitos e abriga tensões por séculos. O conceito de entre-lugar, cunhado por Silviano Santiago, foi costurado ao de culturas híbridas, de Canclini (2013) e de desterritorialização, de Haesbaert (2007). Para melhor compreensão foram trazidos para a arena de debates Mignolo (2003), Bhabha (1998), Grimson (2011), Klein (2003), Porto e Torres (2005), dentre outras vozes.

O segundo capítulo, “Babel, Tradução e Imagens”, foi estruturado a partir do mito de Babel, construindo relações com as produções de Diegues a fim de compreendermos as imagens e as singularidades de sua obra, de modo especial, as traduções realizadas. O diálogo foi estabelecido com Eco (1996), Ronai (1970), Zumthor (1998) e Derrida (2006) e pudemos discutir como Diegues constrói seu material linguístico transformando-o em linguagem artística. Durand (2011) e Didi-Huberman (2013) também foram trazidos para contribuir para a elucidação do imaginário dieguiano. Neste capítulo, ainda associamos esse duplo trabalho de composição de Diegues, linguístico e literário, ao cálculo do poeta (NANCY, 2016),

compreendido como a sua atividade de criação engendrada no alcance da obra, originando um produto singular.

O terceiro e último capítulo, “*Performance*, recepção e leitura – O inacabamento”, trouxe os conceitos de intertextualidade (JENNY, 1979), *performance*, recepção e leitura (ZUMTHOR, 2007) aplicados à literatura de Diegues, o que nos forneceu ferramentas de interpretações. Nessa perspectiva, retornamos à Babel, enquanto narrativa que não se encerra e está sempre aberta a receber novos “tijolos” em sua reconstrução. Casanova (2002), Santos (2008), Perrone-Moisés (1978), Barthes (1977; 1987; 1990; 2004) e Veneroso (2012) foram as principais vozes colocadas a dialogar entre si e com os textos de Diegues.

Esta tese marcou a construção de um pesquisador diante de um escritor também em formação, trilhando seus caminhos em tempos difíceis, principalmente, para aqueles que pretendem viver de sua poesia. E como pesquisa, em suas possibilidades de leituras, promovemos um diálogo com outros autores, tais como Raquel Naveira, Hernâni Donato, Manuel de Barros, Fabian Severo, Wilson Bueno e Xul Solar. Por questões de prazos, ficarão para estudos futuros, Xico Sá e Glauco Mattoso, que, com frequência, aparecem mencionados em suas publicações pelas redes sociais. A multiplicidade de leituras é crescente nas obras de Diegues, haja vista que estabelece identificações com outras culturas e línguas, bem como porque ele vem ampliando seu universo de leituras, convidando a todos para adentrar nesse processo divertido do Portunhol Selvagem, uma vez que a intertextualidade acontece quando sujeitos e seus textos interagem.

Nessa interação, inúmeras vozes ecoam e reverberam em outros textos, evidenciando a mescla de imaginários latino-americanos que guardam imagens insólitas e línguas singulares, como um astronauta paraguaio sobrevoando o mundo, uma flor brotando das misérias, uma língua que brota das bostas das vacas ou ainda, uma poesia fecundada com esperma azul, e já não importa quem enunciou primeiro. Em tempos de globalização, a originalidade, no sentido de enunciação primeira, vem perdendo relevância, pois, assim como Babel, a literatura não cessa de se refazer e oferece-se sem resistência a interpretações. E mesmo que Diegues não busque uma língua universal para a humanidade, faz sua parte em apresentar uma possibilidade de comunicação a partir da sua “escritura”. A comunicação é o fundamento da existência social humana (ZUMTHOR, 1998) e já não há mais espaço para ter medo do diferente, do outro.

Diegues nos apresenta o outro, que habita a periferia e a margem, e revela as pérolas que recolhe nesse entre-lugar que é uma fronteira. Ele transforma a língua simples das ruas em língua literária que abrilhanta a literatura regional, projetando-a no globo. A língua

calculada transita entre a unidade e a dispersão; esse paradoxo é próprio da fronteira, em que seus habitantes buscam uma comunhão em meio a inúmeras línguas, que por ela, ecoam. Para Carrizo,

Os escritores hoje, em grande medida poetas, que participam dessa inflexão do portunhol selbaje não experimentaram apenas formas diferentes de circulação, publicação, agrupamentos, mas também uma literatura que corrói as formas da alta literatura, o que é expresso através de linguagens que tendem ao baixo em contraposição ao alto, ao riso e ao humor, ou até nas formas de se utilizarem tanto no contexto de tradução, como o de tradição (CARRIZO, 2010, p. 35).

Essa experimentação de Diegues se faz de modo contínuo, pois é o estilo de vida que vem adotando há mais de uma década: a sua produção literária e não-literária é difundida por meio de editoras cartoneras e pelas redes sociais, de modo a produzir força contrária ao campo literário da América Latina. A tese trouxe grande parte de suas obras, de modo a permitir uma imersão por estes universos que ele vem (re)criando entre textos inéditos e traduções, aproveitando-se da tradição, em um contínuo movimento da margem para o centro.

Seu público é variado e ele promove oficinas de Portunhol Selvagem e criação de livros cartoneros, fazendo da poética um exercício que é possível a todos, de modo especial, aos futuros escritores: as crianças. Elas são o público-alvo de seu novo livro:

Sim, em breve sai ERA UMA VEZ EN LA FRONTERIA SELVAGEM, portunhol para crianças e infantes ligados em literatura. São 7 contos escritos para criança e adolescentes, mas que na verdade são para leitores de todas as idades. Será um libro ilustrado pelo grande Ricardo Costa. O livro será publicado no segundo semestre por uma editora de São Paulo (DIEGUES *in* PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

Na literatura infantil, textos e imagens promovem uma combinação singular e com certeza, dariam outra tese. Mas isso, é uma outra história...

ESPAÑHOL

El desarrollo de esta investigación ha cambiado su curso varias veces nel proceso, ya que a partir de la propuesta del inacabado, estuvo abierta y seguirá recibiendo otras contribuciones. En el camino, me di cuenta de que la metáfora de la colcha de retazos que utilicé para construir la tesis se convirtió en la metáfora de la metáfora, es decir, la colcha se asemejaba al mito de Babel. Las muchas voces que surgieron después de la caída de la torre

se convirtieron en los muchos restos de un tejido único que, después de cortado, ya no podía ser un todo, si no fuera por la costura.

El mito de Babel permeó toda la investigación, puesto que representa la posibilidad de hibridación siendo aún, evocadora de imágenes, conceptos que pronto asocié al trabajo de Diegues que promueve una revolución en el lenguaje y en la forma de hacer poesía. El portunhol salvaje lleva los múltiples imaginarios de las culturas que lo conforman, es un lenguaje literario que no deja de presentar los conflictos entre estos entre-lugares, pero está abierto a un posible diálogo. De esta forma, pudimos reconocer idiomas, sonidos, imágenes e formas de identificaciones.

Estas sendas nos llevaron a caminar literalmente por la región de la Triple Frontera (Brasil, Paraguay y Argentina) y también por Mato Grosso do Sul, en busca de materiales y conociendo a otros investigadores, quienes se convirtieron en cortes y voces en este trabajo.

Los textos de Diegues empezaron a tener mayor significación al estudiar la geografía, la historia y las lenguas que componen las regiones centro-oeste y sur de Brasil. El cruce mutuo de fronteras hacia los países vecinos permitió la hibridación lingüístico-cultural y reveló un escenario plural para la práctica del portunhol, siempre vista de forma estigmatizada, que pretendemos transformar en este trabajo.

El poeta trabaja con las culturas de Brasil, de hispanoamérica y de los guaraníes, y juega con ellas, y ofrece un producto con muchas posibilidades de lectura, dado que sus lectores-habitantes también son atravesados por textos y sujetos que conforman sus historias y resignifican su escritura.

La interacción con el objeto de investigación fue esencial y entre encuentros personales, entrevista, lectura de material literario y no literario, se constituyó el *corpus*. A cada trabajo lanzado y publicación efectuada, se establecía una aproximación para mejor comprensión del universo de la obra de Diegues. Los textos analizados son escrituras contemporáneas que presentan la lengua híbrida de la frontera, trabajado por Diegues, y sirve como material para la revolución literaria que promueve. Para ello, retomamos sus textos desde 2001, con los sonetos publicados bajo la autoría de Ángel Larrea; su primero libro **Dá gusto andar desnudo por estas selvas**, de 2003; **Uma Flor na solapa da miseria**, de 2007; **El Astronauta Paraguayo**, de 2007; **Triplefrontera Dreams**, de 2010; **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**, de 2015, entre las numerosas publicaciones sacadas de su *blog* y página de *Facebook*, hasta 2018, tornando más amplia la lectura de su obra.

El trabajo de Diegues, originario de este entre-lugar que es una frontera fue la base de una investigación que buscó discutir este espacio y su desarrollo, a partir del análisis de otras áreas relacionadas con la literatura. Discutimos la frontera física y simbólica y los medios que crean barreras al proceso natural de hibridación, con el fin de garantizar una hegemonía lingüística global utópica. La frontera es una zona de tensiones y conflictos que buscamos evidenciar, pero, por otro lado, intentamos deconstruir esta idea y se evocó a Babel para mostrar como la dispersión puede ser vista de manera positiva e incluso, literariamente, puede ser feliz.

Entre los textos publicados, destacamos las detraducciones o traducciones delirantes que Diegues viene realizando de textos de las culturas indígenas, así como de autores ya consagrados, con énfasis en el trabajo con los sonetos de Shakespeare, forma tradicional por excelencia, que a menudo utiliza en su trabajo poético. Esta es una estrategia en la que aproxima su lenguaje marginal a la tradición y se presentó en el libro en que traduce algunos poemas de Cruz e Souza; del libro **Lluviosos**, de Wilson Bueno y aún en la red social *Facebook*, en la que se presentaron versiones para poemas de Carlos Drummond de Andrade y Manuel Bandeira.

Otro punto estudiado fueron las publicaciones en las que Diegues basa su literatura a través de las voces de académicos como Myriam Avila y Sérgio Medeiros, a menudo mencionados en sus publicaciones. En entrevista, el poeta nos contó un poco sobre el lanzamiento de su primer libro, por un editorial tradicional, lo que refuerza esta necesidad de validación por parte de sus pares:

Publiquei “Dá gosto andar desnudo por estas selvas”, por uma editora pequena de Curitiba, a Travessa dos Editores, do poeta Fabio Campana, que me convidou para ir a Curitiba lançar o livro em agosto de 2003. No lançamento estiveram presentes Décio Pignatari, Wilson Bueno, Helio Leites, o próprio Fabio Campana. Havia fotógrafos profissionais contratados para fotografar el evento num centro cultural de Curitiba. Fiquei muito feliz por conhecer pessoalmente a Décio e a Wilson naquela noite. Acho que houve um crescimento expressivo das editoras pequenas em todo o mundo. É isso é muito bacana porque el mundo mágico de la edición de livros fica mais rico e diversificado (DIEGUES *in* PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

Esta tesis fue pensada a partir de tríadas para apoyar los puntos de investigación, al mismo tiempo que dialogaba con los conceptos en la perspectiva de aplicarlos a la literatura de Diegues. El primer capítulo, titulado "Fronteras, pueblos e lenguas", presentó una discusión sobre el espacio que es una frontera, específicamente la Triple Frontera que siempre fue escenario de conflictos y abriga tensiones durante siglos. El concepto de entre-lugar

acuñado por Silviano Santiago fue cosido a de culturas híbridas, de Canclini (2013), y a de desterritorialización, de Haesbaert (2007). Para una mejor comprensión fueron llevados a la arena del debate: Mignolo (2003), Bhabha (1998), Grimson (2011), Klein (2003), Porto y Torres, 2005), entre otras voces.

El segundo capítulo, "Babel, traducción e imágenes", se estructuró a partir del mito de Babel, construyendo relaciones con las producciones de Diegues, para comprender las imágenes y las singularidades de su obra, especialmente las traducciones. El diálogo se estableció con Eco (1996), Ronai (1970), Zumthor (1998) y Derrida (2006) y pudimos discutir cómo Diegues compone su material lingüístico transformándolo en lenguaje artístico. Durand (2011) y Didi-Huberman (2013) también fueron incorporados para contribuir a la elucidación de las imágenes de Diegues. En este capítulo también asociamos este doble trabajo de composición: lingüístico y literario, al cálculo del poeta (NANCY, 2016), entendido como su actividad de composición engendrada en el alcance de la obra, que origina un producto singular.

El tercer y último capítulo, "El inacabado", aplicó el concepto de intertextualidad (JENNY, 1979), *performance*, recepción y lectura (ZUMTHOR, 2007) aplicado a la literatura de Diegues y nos proporcionó herramientas de interpretación. Desde esta perspectiva, volvemos a Babel como una narrativa que no se cierra y siempre está abierta a recibir nuevos "ladrillos" en su reconstrucción. Casanova (2002), Santos (2008), Perrone-Moisés (1978), Barthes (1977, 1987, 1990, 2004) y Veneroso (2012) fueron las principales voces dialogadas entre sí y con los textos de Diegues.

Esta tesis marcó la construcción de un investigador ante un escritor también en formación, siguiendo sus caminos en tiempos difíciles, principalmente, para los que pretenden vivir de su poesía. Y como investigación, en sus posibilidades de lectura, promovemos un diálogo con otros autores, como Raquel Naveira, Hernâni Donato, Manuel de Barros, Fabián Severo, Wilson Bueno y Xul Solar. Por cuestiones de plazos, quedarán reservados para estudios futuros, Xico Sá e Glauco Mattoso, que con frecuencia aparecen mencionados en sus publicaciones en las redes sociales. La multiplicidad de lecturas es una estrategia que va *increscendo* en sus obras que establece identificaciones con otras culturas e lenguas, así como Diegues está expandiendo su universo de lecturas, invitando a todos a adentrarse a este proceso divertido, porque la intertextualidad ocurre cuando los sujetos y sus textos interactúan.

En esta interacción, un sin número de voces resuenan en otros textos, evidenciando la mezcla de imaginarios latinoamericanos que almacenan imágenes inusuales y

lenguas singulares, como un astronauta paraguayo que vuela sobre el mundo, una flor que brota de las miserias, una lengua que brota de las bostas de las vacas, o la poesía fertilizada de esperma azul, y no importa quién las pronunció por primera vez. En tiempos de globalización, la originalidad, en el sentido de la primera enunciación, viene perdiendo relevancia, porque como Babel, la literatura no deja de rehacerse y se ofrece sin resistencia a las interpretaciones. E incluso Diegues, que no tiene la pretensión de crear un lenguaje universal para la humanidad, hace su parte en presentar una posibilidad de comunicación desde su "escritura". La comunicación es la base de la existencia social humana (ZUMTHOR, 1998) y ya no hay espacio para tener miedo de lo diferente, del otro.

Diegues nos presenta al otro, que habita en la periferia y en el margen, y revela las perlas que recolecta en este lugar, que es una frontera. Transforma el lenguaje simple de las calles en lengua literaria que ilumina la literatura regional y la proyecta hacia el mundo. El lenguaje calculado transita entre la unidad y la dispersión; esta paradoja es característica de la frontera, en la que sus habitantes buscan una comunión en medio de numerosas lenguas, que resuenan a través de ella. Para Carrizo,

Os escritores hoje, em grande medida poetas, que participam dessa inflexão do portunhol selvaje não experimentaram apenas formas diferentes de circulação, publicação, agrupamentos, mas também uma literatura que corrói as formas da alta literatura, o que é expresso através de linguagens que tendem ao baixo em contraposição ao alto, ao riso e ao humor, ou até nas formas de se utilizarem tanto no contexto de tradução, como o de tradição (CARRIZO, 2010, p. 35).

La experimentación de Diegues es continua, ya que es la forma de vida que ha adoptado durante más de una década: su producción literaria y no literaria se difunde a través de los editoriales cartoneros y de las redes sociales para producir fuerza contraria al campo literario de la América Latina. La tesis trajo gran parte de sus trabajos, para permitir una inmersión por este universo que Diegues viene (re)creando entre textos inéditos y traducciones, aprovechándose de la tradición, en un movimiento continuo desde el margen hacia el centro.

Su público es variado y Diegues promueve talleres de portunhol salvaje y creación de libros cartoneros, haciendo de la poética un ejercicio que es posible para todos, especialmente, para los futuros escritores: los niños, los que son el público objetivo de su nuevo libro:

Sim, em breve sai ERA UMA VEZ EN LA FRONTERIA SELVAGEM, portunhol para crianças e infantes ligados em literatura. São 7 contos escritos para criança e adolescentes, mas que na verdade são para leitores de todas as idades. Será um libro ilustrado pelo grande Ricardo Costa. O livro será publicado no segundo semestre por uma editora de São Paulo (DIEGUES *in* PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

En la literatura infantil, textos e imágenes promueven una combinación singular y con seguridad, darían otra tesis. Pero eso, es otra historia...

PORTUNHOL WARLESONIANO

El desenvolvimiento desta pesquisa cambió su curso varias veces nel proceso, ya que a partir de la propuesta de inacabamiento, estuvo abierta y seguirá recibiendo otras contribuciones. En el camino, me di cuenta de que la metáfora de la trapunta patchwork que utilizê para construir la tesis se tornó en la metáfora de la metáfora, o sea, la colcha se asemejaba al mito de Babel. Las innumerables voces que surgieron después de la keda de la torre se convirtieran en los muchos restos de un tejido único que, después de cortado, ya no podía ser un todo, si no fuese por la costura.

El mito de Babel envolvió toda la pesquisa, pués representa la posibilidad de hibridacione siendo ainda, evocadora de imágenes, conceitos que luego associei con el lavoro de Diegues que promueve una revolucione en el lenguaje y en la fuerma de hacer poesía. El portunhol salvaje carrega los múltiplos imaginarios de las culturas que lo conforman, es un lenguaje literario que no deja de presentar los confliktos entre estes entre-lugares, mas está abierto a un posible diálogo. Desta fuerma, podemos reconocer idiomas, sonidos, imágenes e fuermas de identificaciones.

Estas sendas nos levaram a caminar literalmente por la regione de la Triple Frontera (Rapailândia, Paraguailândia y Kurepilândia) y también por Mato Grosso do Sul, en busca de materiales y conociendo a otros pesquisadores, que fueron se transformaron en cortes y voces en este trabajo.

Los textos de Diegues passaram a tener mayor significacione al estudiar la geografía, la historia y las lenguas que componen las regiones centro-oeste y sul do Brasil. El cruzamiento mutuo de fronteras entre los países vizinhos permitió la hibridacione lingüístico-cultural y reveló un cenário plural para formar la práctica del portunhol, siempre vista de fuerma estigmatizada, que pretendemos transformar neste trabajo.

El poeta lavora con las culturas: brasileña, hispanoamericana y guaraní, y juega con ellas, y ofrece un producto con muchas posibilidades de lectura, dado que sus lectores-habitantes también son atravesados por textos y sujetos que emolduran sus historias y resignifican su escritura.

La interacción con el objeto de pesquisa fue esencial, y entre encuentros personales, entrevista, lectura de material literario y non-literario, fue se se constituyendo el *corpus*. Y con cada lavoro lanzado y publicación efectuada, se establecía una aproximación y comprensión del universo de la obra de Diegues. Los textos analizados son escrituras contemporáneas que presentan la lengua híbrida de la frontera, trabajado por Diegues, y sirve como material para la revolución literaria que promueve. Para eso, retomamos sus textos desde 2001, con los sonetos publicados sobre la autoría de Ángel Larrea; su primero libro **Dá gusto andar desnudo por estas selvas**, de 2003; **Uma Flor na solapa da miseria**, de 2007; **El Astronauta Paraguayo**, de 2007; **Triplefrontera Dreams**, de 2010; **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**, de 2015, entre las innumerables publicaciones retiradas de seu *blog* y página de *Facebook*, até 2018, tornando más amplia la lectura de su obra.

El lavoro de Diegues, originario deste entre-lugar que es una frontera fue la base de una pesquisa que buscó discutir este espacio y su desenvolvimiento, a partir de la análisis de otras áreas relacionadas con la literatura. Discutimos la frontera física y simbólica y los medios que crean barreras al proceso natural de hibridación, con el fin de garantizar una hegemonía lingüística mundial utópica. La frontera es una zona de tensiones y conflictos que buscamos mostrar, mas, por otro lado, intentamos deconstruir esta idea y se evocó a Babel para mostrar cómo la dispersión puede ser vista de manera positiva e inclusive, literariamente, puede ser feliz.

Entre los textos publicados, destacamos las destrucciones o traducciones delirantes que Diegues viene realizando de textos de las culturas indígenas, así como de autores ya consagrados, con énfasis en el trabajo con los sonetos shakespearianos, forma tradicional por excelencia, que frecuentemente utiliza en su trabajo poético. Esta es una estrategia en la que aproxima su lenguaje marginal a la tradición y se presentó en el libro en el que traduce algunos poemas de Cruz e Souza; del libro **Lluviosos**, de Wilson Bueno y aún en la red social *Facebook*, en la que se presentaron versiones para poemas de Carlos Drummond de Andrade y Manuel Bandeira.

Otro punto estudiado fueron las publicaciones en las que Diegues embasa su literatura a través de las voces de académicos como Myriam Avila y Sérgio Medeiros, con

frecuencia mencionados. En entrevista, el poeta nos contó un poco sobre el lanzamiento de su primero libro, por un editorial tradicional, lo que refuerza esta necesidad de validación por parte de sus pares:

Publiquei “Dá gosto andar desnudo por estas selvas”, por uma editora pequena de Curitiba, la Travessa dos Editores, do poeta Fabio Campana, que me convidou para ir a Curitiba lançar o livro em agosto de 2003. No lançamento estiveram presentes Décio Pignatari, Wilson Bueno, Helio Leites, o próprio Fabio Campana. Havia fotógrafos profissionais contratados para fotografar el evento num centro cultural de Curitiba. Fiquei muito feliz por conhecer pessoalmente a Décio e a Wilson naquela noite. Acho que houve um crescimento expressivo das editoras pequenas em todo o mundo. É isso é muito bacana porque el mundo mágico de la edición de livros fica mais rico e diversificado (DIEGUES *in* PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

Esta tesis fue pensada a partir de tríades para apoiar los puentes de pesquisa, al mismo tiempo que dialogava con los conceptos en la perspectiva de aplicarlos a la literatura de Diegues. El primero capítulo, entitulado "Fronteras, pueblos e lenguas", presentó una discusión sobre el espacio que es una frontera, específicamente la Triple Frontera que siempre fue escenario de conflictos y abraza tensiones durante siglos. El concepto de entrelugar cunhado por Silviano Santiago fue costurado con lo de culturas híbridas, de Canclini (2013), y de la desterritorialización, de Haesbaert (2007). Para una mejor comprensión fueron llevados a la arena del debate: Mignolo (2003), Bhabha (1998), Grimson (2011), Klein (2003), Porto y Torres, 2005), entre otras voces.

O segundo capítulo, "Babel, traducción e imágenes", se estructuró a partir del mito de Babel, construyendo relaciones con las producciones de Diegues, para comprender las imágenes y las singularidades de su obra, especialmente las traducciones. El diálogo se estableció con Eco (1996), Ronai (1970), Zumthor (1998) y Derrida (2006) y podemos discutir como Diegues contruye su material lingüístico lo transformando en lenguaje artístico. Durand (2011) y Didi-Huberman (2013) también fueron incorporados para contribuir a la elucidación de las imágenes dieguianas. En este capítulo también asociamos este duplo trabajo de composición de Diegues: lingüístico y literario, al cálculo del poeta (NANCY, 2016), entendido como su actividad de creación engendrada en el alcance de la obra, que resulta en un producto singular.

El tercero y último capítulo, "Lo inacabamiento", aplicó el concepto de intertextualidad (JENNY, 1979), *performance*, recepción y lectura (ZUMTHOR, 2007) aplicado a la literatura de Diegues y nos proporcionó herramientas de interpretación. Desde esta perspectiva, volvemos a Babel como una narrativa que no se encierra y siempre está

abierta a recibir nuevos “ladrilhos” en su reconstrucción. Casanova (2002), Santos (2008), Perrone-Moisés (1978), Barthes (1977, 1987, 1990, 2004) y Veneroso (2012) fueron las principales voces dialogadas entre sí y con los textos de Diegues.

Esta tesis marcó la construcción de un investigador ante un escritor también en formación, siguiendo sus caminos en tiempos difíciles, principalmente, para los que pretenden vivir de su poesía. Y como pesquisa, en sus posibilidades de lectura, promovemos un diálogo con otros autores, como Raquel Naveira, Hernâni Donato, Manuel de Barros, Fabian Severo, Wilson Bueno y Xul Solar. Por cuestiones de plazos, ficarón reservados para estudios futuros, Xico Sá e Glauco Mattoso, que con frequência aparecen mencionados en sus postagens en las redes sociales. La multiplicidad de lecturas es una estrategia que va creciendo en sus obras que establece identificaciones con otras culturas e lenguas, así como Diegues vem expandindo su universo de lecturas, invitando a todos a adentrarse a este proceso divertido que es el portunhol, porque la intertextualidad ocurre cuando los sujetos y sus textos interagem.

En esta interacción, innumeráveis voces resuenan en otros textos, evidenciando la mezcla de imaginarios latinoamericanos que guardan imágenes insólitas e lenguas singulares, como un astronauta paraguayo que vuela sobre el mundo, una flor que brota de las miseérias, una lengua que brota de las bostas de las vacas, o la poesía fecundada de espermatozoides azules, y no importa quién la pronunció pela primera vez. En tiempos de globalización, la originalidad, en el sentido de la primera enunciación, viene perdiendo relevância, porque como Babel, la literatura no deja de ser refabricada y se ofrece sin resistencia a las interpretaciones. E incluso Diegues, que no tiene la pretensión de crear un lenguaje universal para la humanidad, hace su parte en presentar una posibilidad de comunicación desde su “escritura”. La comunicación es la base de la existencia social humana (ZUMTHOR, 1998) y já no hay espacio para tener miedo de lo diferente, del otro.

Diegues nos presenta al otro, que habita en la periferia y en el margen, y revela las pérolas que recoge neste lugar, que es una frontera. Transforma el lenguaje simple de las calles en lengua literaria que ilumina la literatura regional y la proyecta por el mundo. El lenguaje calculado transita entre la unity y la dispersión; este paroxo es característica de la frontera, en la que sus habitantes buscan una comunión en medio de innumerables lenguas, que resuenan a través de ella. Para Carrizo,

Os escritores hoje, em grande medida poetas, que participam dessa inflexão do portunhol selbaje não experimentaram apenas formas diferentes de

circulação, publicação, agrupamentos, mas também uma literatura que corrói as formas da alta literatura, o que é expreso através de linguagens que tendem ao baixo em contraposição ao alto, ao riso e ao humor, ou até nas formas de se utilizarem tanto no contexto de tradução, como o de tradição (CARRIZO, 2010, p. 35).

La experimentacione de Diegues es contínua, já que es el estilo de vida que ha adotado durante más de una década: su produccione literaria y no literaria se difunde a través de las editoras cartoneras y de las redes sociales para producir fuerza contraria al campo literario en América Latina. La tesis trajo gran parte de sus trabajos, para permitir una inmersione por este universo que Diegues viene (re)creando entre textos inéditos y traducciones, se aprovechando de la tradicion, en un movimiento continuo da margen para el cietro.

Su público es variado y Diegues promueve oficinas de portunhol selvagem y creacione de libros cartoneros, faziendo de la poética un ejercicio que es posible para todos, especialmente, para los futuros escritores: los niños, los que son el público alvo de su nuevo libro:

Sim, em breve sai ERA UMA VEZ EN LA FRONTERIA SELVAGEM, portunhol para crianças e infantes ligados em literatura. São 7 contos escritos para criança e adolescentes, mas que na verdade são para leitores de todas as idades. Será um libro ilustrado pelo grande Ricardo Costa. O livro será publicado no segundo semestre por uma editora de São Paulo (DIEGUES *in* PERES; CARRIZO, 2019, s/p).

En la letteratura infantile, textos e imágenes promuevem una combinacione singular y con seguridad, darían otra tesis. Pero eso, es otra storia...

REFERÊNCIAS

ABRAPT. Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução. **Tradução selvagem**: da tradução de línguas inventadas à retextualização intercultural. [S.l.], 29 abr. 2013. Disponível em: <https://abrapr.wordpress.com/2013/04/29/simposio-traducao-selvagem/>. Acesso em: 11 dez. 2017.

ABRANTES, Fernanda Arruda. **Portunhol Selvagem**: hibridação linguística, multiterritorialidade e delírio poético. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012.

_____. **A escrita em línguas híbridas e a superação da tradição do silêncio dos sujeitos transfronteiriços**: uma comparação entre a escrita literária em portunhol e em spanglish. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

ALMANAQUE BRASIL. **O portunhol selvagem vem conquistando vários adeptos por toda a América Latina**. [S.l.], 23 mai. 2011. Disponível em: http://www.correiadoestado.com.br/noticias/o-portunhol-selvagem-vem-conquistando-varios-adeptos-por-tod_111881/. Acesso em: 23 out. 2014.

ALVES, Rogério Eduardo. **Escritor desafia as fronteiras do soneto**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://www.travessadoseditores.com.br/index.php?tras=secao.php&area=10&id=15&atrecho=1#trecho>. Acesso em: 23 out. 2014.

AMARANTE, Dirce Waltrich. **Portunhol selvagem**: uma língua movimento. [S.l.], 30 out. 2009. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/844-portunhol-selvagem-uma-lingua-movimento>. Acesso em: 23 out. 2014.

AMATI-MEHLER, Jacqueline *et al.* **A Babel do inconsciente**: língua moderna e línguas estrangeiras na dimensão moderna. Trad. Claudia Bachi. Rio de Janeiro: Imago Ed. 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. 7. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1973.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ÁVILA, Myriam. **Douglas Diegues por Myriam Ávila**. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdEURJ, 2012.

_____. **La modernidad selvage del portunhol**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://olivreiro.com.br/blog/2009-10-31-la-modernidad-selvage-del-portunhol#more-2758>. Acesso em: 23 out. 2014.

BANCESCU, María Eugenia. Fronteras de ninguna parte: el portunhol selvagem de Douglas Diegues. **Abhache**: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas, São Paulo, ABH, v. 1, n. 1, p. 143-155, 2011.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: LeYa, 2013.

BARTHES, Roland. **Aula** – Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4537702/mod_resource/content/0/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. Disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0037/3107/BARTHES-Roland-O-Prazer-Do-Texto.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2018.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 57-75. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1nAfTpFi9_bd8VA0riXZyA73jIB9NDJcA/view. Acesso em 12 dez. 2018.

_____. **O grau zero da escrita**. Novos ensaios críticos. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BATISTA, Luiz Carlos. **Brasiguaios na fronteira**. Mato Grosso do Sul: Editora UFMS, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. Disseminação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 198-238.

BILANGE, Elizabeth Maria Azevedo. **O áspero humor de Lobo Antunes**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-13022008-104503/publico/TESE_ELIZABETH_MARIA_AZEVEDO_BILANGE.pdf. Acesso em: 20 nov. 2018.

BLOG EDGAR POU. **Paraguay Tamaguxi**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://paraguaytamaguxi.blogspot.com.br/>. Acesso em: 18 dez. 2017.

BLOG JOCA RENEIRS TERRON SORTE & AZAR S/A. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://jocareinersterron.wordpress.com/>. Acesso em: 12 mar. 2017.

BLOG HISTORIAS DE HORMIGAS. **Las hormigas en Pedro Mexía (c. 1500-1551)**. [S.l.], 03 dez. 2009. Disponível em: <http://historiasdehormigas.blogspot.com/2009/12/las-hormigas-en-pedro-mexia-c-1500-1551.html> Acesso em: 12 fev. 2018.

BLOG LATINALE. **Odile Kennel Übersetzt Douglas Diegues**. [S.l.], 14 ago. 2006. Disponível em: <http://latinale.blogspot.eu/2006/08/14/odile-kennel-ubersetzt-douglas-diegues/>. Acesso em: 18 dez. 2017.

BLOG LENDAS E FOLCLORES. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://lendasefolclores.blogspot.com>. Acesso em: 25 abr. 2018.

BLOG LES LETTRES DE MON TRAPICHE. **Portunhol Selvagem, de Douglas Diegues**. [S.l.], 16 out. 2016. Disponível em: <http://lettrestrapiche.canalblog.com/archives/2016/10/16/34449080.html?fbclid=IwAR2w1hY10W-QJmvJFK5BCFXC808Zw7IICLIJvFch3dw73NfNxOmoKs0hG2c>. Acesso em: 30 out. 2016.

BLOG POETAS SIGLO XXI. **Raquel Naveira** – poeta do Brasil. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com/2015/10/raquel-naveira-17191-poeta-de-brasil.html>. Acesso em: 12 nov. 2018.

BLOG SONETÁRIO BRASILEIRO por Glauco Mattoso e Elson Froés. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://www.elsonfroes.com.br/sonetario/nsonetario.htm> Acesso em: 23 dez. 2015.

BLOG XICO SÁ. **Modos de macho, modinhas de fêmeas & outros chabadabadás**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://http://xicosa.blogfolha.uol.com.br/>. Acesso em: 15 nov. 2018.

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORGES, Julio Daio. **Douglas Diegues**. Entrevista concedida em 01 jan. 2009. Disponível em:
http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=28&titulo=Douglas_Diegues. Acesso em: 08 abr. 2016.

BRESSANE, Ronaldo. **Escritores brasileiros y paraguayos uniram-se numa missão increíble**: legitimar o portunhol. [S.l., s.d.]. Disponível em:
<http://www.estado.com.br/suplementos/ali/2008/02/10/ali-1.93.19.20080210.13.1.xml>. Acesso em: 23 out. 2014.

BUENO, Wilson. **Jardim Zoológico**. São Paulo: Editora Luminuras, 1999. Disponível em:
<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/do-jardim-zoologico-wilson-bueno--77379.html>. Acesso em: 04 out. 2017.

_____. **Mar Paraguayo**. Edición literaria a cargo de Reynaldo Jiménez; Prólogo Néstor Perlongher: “Sopa Paraguaya”; Posfácio 1 Andrés Ajens: “Paranalumen”; Posfácio 2 Adrián Cangi: “Imprevistos de la vida, torsiones del lenguaje”. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

_____. **Chuvosos**. Trad. Douglas Diegues. Paraguai: Yiyi Jambo, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CAMARGO, Thais Ferreira Pompêo de. **O Portunhol Selvagem de Douglas Diegues**: no delírio, a busca pelo sentido. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2016.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2013.

_____. Introdução à Edição de 2001. As Culturas híbridas em tempos de Globalização. In: CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2013. pág. XVII-XLIII.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. **A apropriação na Contemporaneidade**: as reverberações de Borges e seus textos. 2015. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3274>. Acesso em: 23 dez. 2015.

CARRIZO, Silvina. Projetos literários: subjetividades, linguagens e territórios. In: CARRIZO, Silvina; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Relações literárias interamericanas: território & cultura**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010. p. 23-37.

_____. Linguagens de mescla, territórios e utopias. In: SILVA, Denise Almeida (org.). **Poéticas do espaço, geografias simbólicas**. Frederico Westphalen, RS: URI-Frederico Westphalen, 2013. p.153-169.

_____. **Fronteiras da imaginação** – Os românticos brasileiros: mestiçagem e nação. Niterói: EdUFF, 2001.

_____. Campos literários expandidos (comunicação). **IX Congresso Brasileiro de Hispanistas**, Foz do Iguaçu, UNILA/UNIOESTE, 2016. (não publicado)

_____. Arquivos e memórias de línguas: o tupi-guarani. In: COELHO, Haydée Ribeiro; VIEIRA, Elisa Amorim (org.). **Modos de arquivo**: literatura, crítica, cultura. Rio de Janeiro: Batel, 2018, p.355-369.

_____. Cenas iniciáticas e plurilinguajamento em Mais ao sul, de Paloma Vidal. **Anais... XV ABRALIC: experiências literárias textualidades contemporâneas**, Brasília, 2016a. p. 6189-6197. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1490918496.pdf. Acesso em: 22 ago. 2018.

_____. Linguagens de mescla: memória, línguas e territórios. **Anais... XVI ABRALIC: Textualidades Contemporâneas**, Rio de Janeiro, 2017. p. 6479-6490. Disponível em: http://abralic.org.br/downloads/2017_anais_ABRALIC_vol_4.pdf. Acesso em 22 ago. 2018.

_____.; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Relações Literárias Interamericanas: Território e Cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Trad. Marina Appenzaller. São Paulo: Estação Liberdade: 2002.

CATONIO, Angela Cristina Dias do Rego. **Palabras tortas**: o portunhol literário de Fabián Severo e Douglas Diegues. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/155926/rego_cacd_dr_assis_int.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 10 dez. 2018.

CENTOPEIA NET. **A arte e as exceções**: o Portunhol Selvagem e outras propostas contemporâneas. [S.l, s.d.]. Disponível em: <http://www.centopeia.net/eventos/excecoes.php>. Acesso em: 23 out. 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORRÊA, Valmir Batista. **Fronteira Oeste**. 3. ed. Mato Grosso do Sul: Editora UFMS, 2014.

COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário. **Revista de Letras**, UFC, Fortaleza, v. 1/2, n. 25, jan./ dez. 2003. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl25Art09.pdf>. Acesso em: 12 set. 2017.

CUNHA, Franklin. Os 40 anos da morte de Rodolfo Walsh. **Sul 21**, Porto Alegre, 15 ago. 2017. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/colunas/franklin-cunha/2017/08/os-40-anos-da-morte-de-rodolfo-walsh/>. Acesso em: 27 ago. 2017.

CRUZ E SOUSA, João da. **Poesias completas**: broquéis, faróis, últimos sonetos. Introdução de Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

DAMAZIO, R. A fala da fronteira. In: TERRON, Joca Reiners. Rebelião metafísica: a invenção do Portunhol Selvagem. Nossa América. **Revista do Memorial da América Latina**, São Paulo, ed. 51, p. 50-52, 2014. Disponível em: <http://www.memorial.org.br/wp-content/uploads/2019/05/Rebeli%C3%A3o-metaf%C3%ADsica-a-inven%C3%A7%C3%A3o-do-portunhol-selvagem-Joca-Reiners-Terron.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**. Para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assirio & Alvim, 2003.

DERRIDA, JACQUES. **Margens da Filosofia**. Trad. Joaquim Torres Costa, Antônio M. Magalhães; revisão técnica Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DICIONÁRIO GLOSBE. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://es.glosbe.com/gn/es>. Acesso em: 10 mar. 2016.

DIEGUES, Douglas. **Blog Portunhol Selvagem**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://portunhonselvagem.blogspot.com.br>. Acesso em: 15 abr. 2016.

_____. **Perfil Facebook**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.facebook.com/douglas.diegues?ref=ts&fref=ts>. Acesso em: 05 mar. 2016.

_____. **Palabras de llamas y rocío**. Un recorrido por la fascinante y desconocida literatura indígena del Paraguay. [S.l.], 2000. Disponível em: http://www.musicaparaguaya.org.py/palabras_de_llamas.htm. Acesso em: 30 ago. 2017.

_____. **Dá Gusto Andar Desnudo Por Estas Selvas**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2003.

_____. **Palabras di esperma caliente contra u frio kurepi**. [S.l.], 2005. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=6620&portal=crono>. Acesso em: 04 dez. 2017.

_____. **Chuvosos/ Lluviosos**. Paraguai: Yiyi Jambo, 2007a.

_____. **Uma Flor Na Solapa Da Miséria**. Paraguai: Yiyi Jambo, 2007b.

_____. **Douglas Diegues y el Portunhol Selbagem**. [S.l.], 2007c. Disponível em: <http://portunhonselvagem.blogspot.com/2007/03/douglas-diegues-y-el-portunhol-selbagem.html>. Acesso em: 09 set. 2016.

_____. **Que diablos vien a ser isso?** [S.l.], 2008a. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=9611&portal=crono>. Acesso em: 04 dez. 2017.

_____. **Ficou gemendo pero ficou sonhando & otros sonetos**. Santa Catarina: La Katarina Kartonera, 2008b.

_____. **San Valentin's Day brasileiro**, Paz del Chaco paraguayensis. [S.l.], 2008c. Disponível em: <http://portunhonselvagem.blogspot.com/2008/06/san-valentins-day-brasilero-paz-del.html>. Acesso em: 18 nov. 2018.

_____. **Triple Frontera Dreams**. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2012a.

_____. **Los sertones del Portuguêselvagem**. [S.l.], 2012b. Disponível em: <http://portunhonselvagem.blogspot.com/2012/02/los-sertones-del-portugues-selvagem.html>. Acesso em: 28 jun. 2018.

_____. **El Astronauta Paraguayo**. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2012c.

_____. Entrevista para o professor Pablo Gasparini e outros. Corregirlo sería matarlo. **Revista Abehache**, São Paulo, ano 2, n. 2, 2012. Disponível em: <http://revistaabehache.com.br/index.php/abehache/article/view/57/56>. Acesso em: 08 abr. 2016.

_____. **Em médio a balas de borracha**. São Paulo, 10 nov. 2013. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/fabiano-calixto-em-medio-a-balas-de-borracha> Acesso em: 10 abr. 2016.

_____. **Entrevista para o escritor Marcelino Freire**. Rádio Quebras, São Paulo, 26 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://soundcloud.com/uebras/quebrasquestes-3-campo-grande>. Acesso em: 20 mai. 2017.

_____. **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2015.

_____. **Entrevista concedida a Warleson Peres e Silvina Carrizo**, 2019. (APÊNDICE A).

DOMENECK, Ricardo. **Douglas Diegues**. [S.l.], 04 nov. 2013. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.de/2013/11/douglas-diegues.html>. Acesso em: 23 out. 2014.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

ECO, Umberto. **A procura da língua perfeita**. Lisboa: Editorial Presença: 1996.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **O que é afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

EMBRY, Eduardo. ¡Welcome, compañero! In: DIEGUES, Douglas. **Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe**. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2015.

FERREIRA, Moacyr Costa. **Dicionário Morfológico Tupi-Guarani**. 3. ed. São Paulo: EDICON, 2007.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Sobre a Vuelvilla de Xul Solar: técnica e liberdade no Reino do Ócio ou a Revolução Caraíba. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 55-71, jul./ dez. 2010. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/m_flores.pdf. Acesso em: 30 ago. 2017.

FOLHA DE S. PAULO. **Poeta Douglas Diegues traduz país de fronteiras desconhecidas**. São Paulo, 09 ago. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35713.shtml>. Acesso em: 19 out. 2014.

FORO DE ESPAÑOL. **Una lengua pujante, el portunhol**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://forodeespanol.com/Archive/UnaLenguaPujantePortunol/bbbxr/post.htm>. Acesso em: 19 out. 2014.

FREIRE, Marcelino. **De olhos neles – Douglas Diegues**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/artigos/de-olho-neles-douglas-diegues>. Acesso em: 24 out. 2014.

GASPARINI, Pablo *et al.* Entrevista a Douglas Diegues, poeta em “portunhol selvagem miri michi”. **Abehache**, Associação Brasileira de Hispanistas, “Corregirlo sería matarlo”, ano 2, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/159-166.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2016.

GEARY, Patrick J. **O Mito das Nações: a invenção do nacionalismo**. Trad. Fabio Pinto. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

GRIMSON, Alejandro. **Las culturas son más híbridas que las identificaciones**. Diálogos inter-antropológicos. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011. Disponível em:

http://www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/Critica%20Cultural%202011/Culturas_hibridas.pdf. Acesso em: 19 abr. 2016.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**. Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003. p. 29-70.

HORVART, Alejandro. ¿Por qué la hormiga argentina es invencible? **La Nación**, Buenos Aires, 11 fev. 2018. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/2105362-por-que-la-hormiga-argentina-es-invencible>. Acesso em: 27 jul. 2018.

JBLOG. **O portunhol selvagem**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://www.jblog.com.br/ideias.php?itemid=5064>. Acesso em: 19 out. 2014.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**, revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979.

JOHANN CHRISTIAN FRIEDRICH HÖLDERLIN. **IHU On-line**, Revista do Instituto Humanitas, ed. 475, [S.l.], 19 out. 2015. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6193&secao=475. Acesso em: 18 dez. 2017.

JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; SCHULMAN, Norma. **O que é afinal, Estudos Culturais?** Organização e traduções: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

JORDÃO, Claudia. Portunhol sem fronteiras – Mistura de português, espanhol e guarani, a língua cresce como movimento. **Istoé**, São Paulo, n. 2026, 03 set. 2008. Disponível em: http://www.istoe.com.br/reportagens/9043_PORTUNHOL+SEM+FRONTEIRAS. Acesso em: 19 out. 2014.

KLEIN, Naomi. **Cercas e Janelas**: na linha de frente do debate sobre globalização. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2003.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão *et al.* Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

MEDEIROS, Sérgio. **Cosmonauta de coração partido**. [S.l.], 2008. Disponível em: <http://yiyijambo.blogspot.com/2008/03/el-astronauta-paraguayo.html>. Acesso em: 09 set. 2016.

_____. Xamanismo e irreverência marcam novo projeto do poeta Douglas Diegues. **Estadão**, Caderno de Cultura, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,xamanismo-e-irreverencia-marcam-novo-projeto-do-poeta-douglas-diegues-,1807102>. Acesso em: 28 ago. 2016.

_____. Os astronautas de Kabakov e Diegues. **Itinerários** – Revista de Literatura, UNESP, Araraquara, n. 28, p. 137-143, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2145/1763>. Acesso em: 18 dez. 2018.

MENEZES, Edna. Um estudo sobre a poesia de Raquel Naveira. **Jornal de Poesia**, [S.l.], 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/raquelnaveira.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2018.

MENEGAZZO, Maria Adélia; BANDUCCI JÚNIOR, Álvaro. (org.). **Travessias e limites**. Escritos sobre identidade e o regional. Mato Grosso do Sul: Editora UFMS, 2009.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais/ Projetos Globais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIRANDA, Antonio. **Douglas Diegues**. [S.l., s.d.]. Disponível em: http://www.antonimiranda.com.br/iberoamerica/brasil/douglas_diegues.html. Acesso em: 19 out. 2014.

MONTESINO, Jorge. **Los textos iniciales**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://jorgemontesino.blogspot.com/2008/02/douglas-diegues-los-textos-iniciales.html>. Acesso em: 23 out. 2014.

NANCY, Jean-Luc. **Demanda: Literatura e Filosofia**. Textos escolhidos e editados Ginette Michaud. Trad. João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

O ESTADO DE S.PAULO. **El Estado de San Pablo**. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <http://www.estado.com.br/suplementos/ali/2008/02/10/ali-1.93.19.20080210.13.1.xml>. Acesso em: 23 out. 2014.

O GLOBO. **Confira o manifesto em defesa do “portunhol selvagem”**. Rio de Janeiro, 17 ago. 2008. Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/08/15/confira_manifesto_em_defesa_do_portunhol_selvagem_-547768677.asp. Acesso em: 23 out. 2014.

_____. **Um glossário básico de portunhol selvagem**. Rio de Janeiro, 06 set. 2009. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2009/09/03/um-glossario-basico-de-portunhol-selvagem-767456943.asp>. Acesso em: 23 out. 2014

O LIVREIRO. **Una breve história de lo portuñol**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://olivreiro.com.br/blog/2009-10-29-especial-dia-do-portunhol-una-semana-muy-ahitada>. Acesso em: 19 out, 2014.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1998.

PALERMO, Zulma (org.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

PEDRON, Denise. Performance e Escrita Performática. **Cadernos de Subjetividade**, PUC-SP, São Paulo, p. 158-167, 2013. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/cadernossujetividade/article/view/38520/26180>. Acesso em: 05 jan. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e Interxtualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PEREIRA, Diana Araújo (org.). **Cartografia Imaginária da Tríplice Fronteira**. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

PEREIRA, Diana Araújo; RODRÍGUEZ, Juan Pablo Martín (org.). **Imaginários coloniais: continuidades e rupturas na América Latina**. São Paulo: Dobra Editorial, 2015.

PERLONGHER, Néstor. El portuñol en la poesia. In: PERLONGHER, Néstor. **Papeles insumisos**. Edición de Adrián Cangí y Reinaldo Jimenez. Prólogo de Adrián Cangí. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. p. 247-257.

_____. Nuevas escrituras transplatinas. In: PERLONGHER, Néstor. **Papeles insumisos**. Edición de Adrián Cangi y Reinaldo Jimenez. Prólogo de Adrián Cangi. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. p. 241-246.

POÉTICAS. Huelva, Espanha, [s.d.]. Disponível em: <https://poeticas.es>. Acesso em: 10 mar. 2017.

POÉTIQUE. Revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

PORTO, Maria Bernardette; TORRES, Sonia. Literaturas migrantes. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e Cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

RAMOS, Wellington Furtado. Douglas Diegues: metapoesia e outras metas. **Revista do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL)**, UNESP, Assis, v. 46, n. 03, p. 1145-1155, 2017. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/viewFile/1709/1289>. Acesso em: 18 dez. 2018.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, UFMG: Poslit, 2002. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Performance,%20ex%C3%ADlio,%20fronteiras%20-%20err%C3%A2ncias%20territoriais%20e%20textuais.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2018.

RECOARO, Nicolás G. Literatura que borra las fronteras. Entrevista al escritor brasiguayo Douglas Diegues. **Tiempo Argentino**, Buenos Aires, 2017. Disponível em: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/literatura-que-borra-las-fronteras>. Acesso em: 18 ago. 2017.

RECOBA, Diego. Levemente ondulado I. **Eterna Cadência**, [S.l.], 2014. Disponível em: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/poesia/item/un-hedonismo-melancolico.html>. Acesso em: 30 ago. 2017.

REVISTA VA. **Detritos del portunhol**. Santiago, Chile, [s.d.]. Disponível em: <http://www.revistava.com/index.php?page=15>. Acesso em: 23 out. 2014.

REZENDE, Renato. **S.O.S. sequestro** – poesia brasileira contemporânea e sua crítica. [S.l.], 2012. Disponível em:

<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11431&portal=universidade>. Acesso em: 30 jul. 2016.

RIBEIRO, Claudio de Oliveira. A Contribuição das noções de entre-lugar e de fronteira para a análise da relação entre religião e democracia. **REVER - Revista de Estudos da Religião**, São Paulo, v.15, n.2, p. 160-176, dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/rever/article/view/26193> Acesso em: 29 ago. 2018.

ROCHA, Waldyr Imbroisi. O portunhol e captação de herança nos Sonetos Salvajes, de Douglas Diegues. **Estação Literária**, Londrina, v. 7, p. 6-14, set. 2011.

RODRIGUES, Evandro. O portunhol selvagem. Entrevista concedida em 30 nov. 08. **Diário Catarinense**, n. 8868, 16 jul. 2010. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/triplices-fronteiras-literarias>. Acesso em: 08 abr. 2016.

_____. **Trajeto Kartonero**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95501/293000.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 dez. 2015.

RÓNAI, Paulo. **Babel & Antibabel**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

ROY, Jose Manuel Calvo. O assassinato na cadeia do “carniceiro de Milwaukee”, que matou e devorou 17 jovens. **El País**, Internacional, Washington, 03 jun. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/autor/jose_manuel_calvo_roy/a/ Acesso em: 12 fev 2019.

SANTIAGO, Silvano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: SANTIAGO, Silvano. **Uma Literatura nos Trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTOS, Karla Cristina dos. Tradução, pensamento liminar e plurilinguajamento: vidas na fronteira. **Tradução & Comunicação**, Revista Brasileira de Tradutores, Campinas, n. 19, 2009.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. **Fronteiras do local**: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2008.

_____. Literatura e região cultural em contexto de fronteira. **Revista de Literatura, História e Memória**, UNIOESTE, Cascavel, v. 14, n. 23, p. 85-105, 2018. Disponível em:

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/19578/13062>. Acesso em: 20 jan. 2019.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. Além das margens, aquém da tradição: a sonetística de Douglas Diegues. **Revista do Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo (GEL)**, UNESP, Assis, v. 46, n. 03, p. 1073-1084, 2017. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1579>. Acesso em: 18 dez. 2018.

SEQUERA, Guillermo. **Douglas Diegues, El Tiradentes du Portunhol**. Entrevista. [S.l.], 28 out. 2007. Disponível em: <http://guillermosequera.wordpress.com/2007/10/28/douglas-diegues-el-tiradentes-du-portunhol/>. Acesso em: 23 out. 2014.

SEVERO, Fabián. **Perfil do Facebook**. [S.l., s.d.]. Disponível em: www.facebook.com/fabian.severo.5?fref=ts. Acesso em: 20 abr. 2016.

_____. **Noite nu Norte/ Noche en el norte**: poesía de la frontera. Versão bilíngue: espanhol e portunhol. 2. ed. Montevidéo: Rumbo Editorial, 2011.

_____. **Viento de nadie**. Montevidéo: Rumbo Editorial, 2013.

_____. **Discurso pronunciado en la mesa de apertura del 16º Congreso Brasileiro de Profesores de Espanhol**. São Carlos, 2015. Disponível em: <https://espanholdobrasil.wordpress.com/2015/08/01/discurso-de-fabian-severo-pronunciado-en-la-mesa-de-apertura-del-16o-congreso-brasileiro-de-profesores-de-espanhol/>. Acesso em: 30 ago. 2018.

SOUZA, Sabryna Lana de. **Wilson Bueno e a poética do portunhol em Mar Paraguayo**: añaretã, añaretãmeguá. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

SILVA, Yara dos Santos Augusto. Por uma escritura pictural: texto e imagem na arte de Alejandro Xul Solar. **Revista Em Tese**, v. 18, n. 3, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/4065/3984>. Acesso em: 30 ago. 2017.

SOUTO, Julio. Douglas Diegues & la sabedoria de las hormigas. Entrevista concedida em 23 abr. 2013. **Jornal Sul 21**. [S.l.], 2013. Disponível em: <http://www.sul21.com.br/jornal/douglas-diegues-la-sabedoria-de-las-hormigas/>. Acesso em: 04 abr. 2016.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STURZA, Eliana Rosa. As línguas de fronteira: o desconhecido território das práticas linguísticas nas fronteiras brasileiras. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 57, n. 2, p. 47-50, 2005. Disponível em: <http://www.brasilclub.com.uy/images/a21v57n2.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2016.

TEIXEIRA, Rodrigo. **(Tríplices) Fronteiras Literárias**. Entrevista concedida em 10 ago 2011. Campo Grande, 2011. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/triplices-fronteiras-literarias>. Acesso em: 24 jul. 2015.

TERRON, Joca Reiners. Rebelião metafísica: a invenção do Portunhol Selvagem. **Nossa América**, Revista do Memorial da América Latina, [S.l.], ed. 51, p. 50, 2014 Disponível em: <http://www.memorial.org.br/wp-content/uploads/2019/05/Rebeli%C3%A3o-metaf%C3%ADsica-a-inven%C3%A7%C3%A3o-do-portunhol-selvagem-Joca-Reiners-Terron.pdf> Acesso em 18 dez 2018.

UNILA. **Portal da Universidade Federal da Integração Latino-Americana**. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://portal.unila.edu.br/>. Acesso em: 22 mai. 2017.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. **Caligrafias e Escrituras**: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Babel ou o inacabamento**. Reflexão sobre o mito de Babel. Trad. Gemeniano Cascais Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE A – ENTREVISTA

Entrevista de Douglas Diegues a Warleson Peres e Silvina Carrizo, 2019¹¹⁹.

1) Você sempre afirma que cada pessoa tem o seu portunhol, não sendo salutar domesticá-lo. O seu Portunhol Selvagem não quer ser domesticado ou não pode ser domesticado?

Resposta — Mio portunhol es selvagem porque non es domesticado. Domesticarlo sería limitarlo, por canga nele, hasta matarlo. Y mío portuñol selvagem non tem limites.

2) Para os habitantes das fronteiras, não haveria uma identificação com sua língua poética, já que você, enquanto sujeito da fronteira, interage e guarda em si, referências desse imaginário coletivo?

Resposta— Mio portunhol selvagem es una lengua própria que utilizo para escrever poemas e relatos, hasta el momento. Non existe portunhol único. Cada un nasce com o seu próprio portunhol, que non deve ser necesariamente selvagem. Mio portunhol selvagem se faz com palabras. Las palabras que encontro en la frontera y que para mim son como pérolas encontradas nel matadero.

3) Walter Mignolo (2003) apresenta os conceitos de bilinguismo, bilinguajamento e plurilinguajamento. O primeiro é essa habilidade de se expressar em duas línguas. O segundo é um ato de resistência, é político, uma decisão de se expressar entre línguas. O terceiro é essa hibridização das línguas hegemônicas com as línguas subalternas, de modo a produzir um “pensamento liminar” compreendido como um conhecimento que se produz à margem. Você acredita que sua trajetória de vida é um passar por esses conceitos? E que a mensagem de sua obra possui uma identidade e dá voz aos habitantes das fronteiras?

Resposta — Me encanta escrever em portunhol selvagem. Tengo entendido que el portunhol selvagem non es una fórmula tipo $a + b + c = d$. Sim, es una linguagem político, pero sem la intención de serlo. Es contra la colonización lingüística. E nunca coube inteiro em una especie de pensamento único. Acho que minha obra dá visibilidade, sem que seja algo intencional, a la potencia verbocreadora das pessoas simples de la frontera selvagem onde fui criado, pessoas que falam mixturando lenguas. El pueblo inventa línguas de la frontera. Creci ouvindo palabras de várias lenguas. Es diferente de crecer num meio monolíngue ou

¹¹⁹ Entrevista realizada por e-mail.

bilíngue. Cresci em um ambiente linguístico de bolso sui generis. Para mim non existem lenguas superiores ou inferiores. Todas las lenguas têm a sua forza, o seu vigor, a sua beleza. Aprender palabras del árabe, del japonés, del coreano, del chino, del guaraní, sempre fue algo muy dibertido. Em casa falava-se espanhol, castellano-paraguayo, yopará, guaraní e português.

4) Entretanto, você também diz que sua língua poética é uma forma de brincar com as línguas, fazer desse *mix* plurilíngue uma Babel Feliz. Não haveria aí, uma contradição? Algumas de suas postagens nas redes sociais não seriam muito engajadas, politizadas, conscientes para uma brincadeira? Ou seria só uma questão de brincar com a forma, mas não com o conteúdo?

Resposta — nunca disse isso de fazer uma Babel feliz... onde você viu isso? Disse que me divirto, que escrever em portunhol selvagem para mim non es um martírio, mas algo muy divertido, uma das coisas deste mundo. El portunhol selvagem, tengo entendido, es una lengua sem Estado, kontra o Estado, anti Estatal. Es una lengua de ninguna parte. Non representa ningún lugar. Tem como base la liberdade de linguagem. Brota como flor de la buesta de las vakas. Es una lengua que non existe como idioma, mas existe como fala, escrita, literatura. Eu me divirto à sério com portunhol selbagem. Fiquei contaminado de portunhol selvagem. Desde mio primeiro livro publicado nunca mais escrevi em português oficial vinculado ao acordo ortográfico. El portunhol selvagem es minha vingança kontra la lengua enquanto império estatal.

5) Em uma de suas entrevistas você disse: “Me expresso mejor em portuñol selvagem miri michi. Y me expresso mejor por escrito”. Também em suas apresentações você faz leituras de seus poemas. Assim, você acredita que sua escrita é mais performada, trabalhada, permitindo uma leitura mais elaborada do que uma apresentação mais espontânea como um genuíno habitante das fronteiras?

Resposta — Nasci no Rio de Janeiro do amor de uma hermosa madre paraguaya y de um padre brasileiro, mas fui criado en la frontera del Brasil com el paraguay. Solo puedo ser dueño de meu portunhol selvagem. Non puerdo ser dono del portunhol selbagem, ou del portunhol selvagem de los outros.

Lo que apresenta um poeta es la poesía que el poeta presenta, aprendí com mio amigo Manoel de Barros. Non adianta prefácios, prólogos, editoras, resenhas, capas de la ilustrada, prêmios literários. El tempo dirá quem es quién...

2ª parte

6) As imagens que sua obra produz nos parecem muito singulares, algumas hilárias outras chocantes. De onde vem esse imaginário?

Resposta — La imagen es mais interesante para a poesia do que o conceito, o dito, la abstracción. Dizer imagen tem mais potência do que dizer conceito para mio portunhol selvagem. Dizer empobrece lá literatura. Mostrar é mais importante do que dizer. Las imagens brotam da ponta do lápis como la flor que brota de la bosta de las vacas. La imagen, como diría Clarice Lispector, non esgota el assunto.

7) Você se diz poeta das ruas, das putas, das margens. Entretanto, alguns poemas são bem falocêntricos, nos quais o homem fareja sua caça, se impõe sobre as yiyis. Como você vê esse discurso, em tempos de empoderamento feminino?

Resposta — Nunca me disse poeta de las putas, de las ruas, de las margens. Fui publicado em Buenos Aires y em díbersos países latino-americanos. Los poemas son falocentricos? Non lo creo. Non hay ningum viejo chupa yiyi em minha literatura. El poema la xe sy es narrado por um menino de 3, 5, 7 anos. Non há nenhum homem farejando la caza em mios libros. Cite-me los libros onde há isso que você menciona. Num soneto selvagem do livro UMA FLOR (Eloísa Cartonera, 2005) eu celebro el sotaque de las yiyis cariocas. Alguns sonetos son bem salvajes, mas son los sonetos quem son bem salvajes, non el autor dos sonetos. Los sonetos caminan con las próprias pernas! Algunos caminan con las próprias ruedas! Cada soneto salvaje es una maquinita de guerra kontra el conceito único de poesia. Há um relato gay de horror, Amantes perfectos, que tem como base acontecimento e personagens reais. El astronauta paraguayo cai com el porongo bem duro nel lago azul fake de Ypakaraí contaminado, mas sai de lá vivo, mas isso é uma outra história.

8) Em 2002, você nos brindou com os sonetos selvagens que é seu único livro publicado nos moldes convencionais de uma editora. De lá para cá, o movimento das editoras cartoneras cresceu muito. Como você percebe esse crescimento? E as diferenças e alcances de público, entre uma e outra?

Resposta — Publiquei “Dá gusto andar desnudo por estas selvas”, por uma editora pequena de Curitiba, la Travessa dos Editores, do poeta Fabio Campana, que me convidou para ir a Curitiba lançar o livro em agosto de 2003. No lançamento estiveram presentes Décio Pignatari, Wilson Bueno, Helio Leites, o próprio Fabio Campana. Havia fotógrafos

profissionais contratados para fotografar el evento num centro cultural de Curitiba. Fiquei muito feliz por conhecer pessoalmente a Décio e a Wilson naquela noite. Acho que houve um crescimento expressivo das editoras pequenas em todo o mundo. É isso é muito bacana porque el mundo mágico de la edición de livros fica mais rico e diversificado.

9) Qual tem sido o impacto pessoal e dos grupos com os que você interagiu na produção das capas para os livros cartoneros?

Resposta — Não saberia dizer... mas posso dizer que a relação com el ambiente cartonero y lo cartonerismo es muy divertida.

10) O seu público pode aguardar alguma novidade de publicação?

Reposta — Sim, em breve sai ERA UMA VEZ EN LA FRONTERIA SELVAGEM, portunhol para crianças e infantes ligados em literatura. São 7 contos escritos para criança e adolescentes, mas que na verdade são para leitores de todas as idades. Será um libro ilustrado pelo grande Ricardo Costa. O livro será publicado no segundo semestre por uma editora de São Paulo.

ANEXO 1 – GLOSSÁRIO

GLOSSÁRIO SELBAJEN¹²⁰

[GUARANÍ — GUARAÑOL — PORTUNHOL]

Água Mineral Kaakupê: Água mineral fabricada em Caakupê, cidade do interior paraguayo.

Amóntema: Foi-se. Já era.

Amor Kilombêro: Seudo-Amor di Putíka.

Asunción: Kapital del Paraguay.

Augusto Roa Bastos: Genial escritor paraguayo, que morou por vários anos exilado em Buenos Aires, onde escreveu y publicó "El Trueno Entre Las Hojas", "Hijo de Hombre" y "Yo El Supremo".

Balneário El Rey Lagarto: Balneário localizado en la Gran Asunción.

Backstreet Boys: Banda ñebopop yanki.

Boli: Boliviano ou boliviana

Bombachita kunu'ú: Expressione inbentada pelo poeta paraguayo Jorge Kanese, cujo significado es "calcinha carinhosa".

Cafichea: Vender, prostituir, fazer algo por dinero.

Calle Última: Rua de la periferia de la Kapital paraguaya.

Capos: Jefes.

Chake: Cuidado.

Chicas Mañaneras: Grupo de Cumbia formado por Yiyis kurepís.

Yiyis tekoreí: Mininas curiosas, perezosas, vagas.

Chipá Guazú: Prato de la Culinária Paraguaya elaborado a base de milho y queijo.

Chipêras: Vendedoras de Chipa, espécie de pão de queijo paraguayo que non tem nada a ver com pan di queijo de Minas Gerais.

Concheto: Sinônimo kurepí de Chururú.

Cuerachazos Cueritos: Corpos femininos que impactam por su Belleza.

Cumbia: Gênero musikal de origem colombiana que muito popular nas Villas (bairros pobres) argentinas e en todo o Paraguay.

Damas Grátis: Grupo de Cumbia de Kurepilandia.

¹²⁰ DIEGUES, 2007, p. 55 apud RODRIGUES, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/95501/293000.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 23 dez. 2015.

Disko El Gran Kaimán: Diskoteka paraguaia.

Doñitas ymaguarê: Jovens senhoras casadas que ainda mantém hábitos culturais di antigamente.

"Eje'i cherapégui, porque o si non reipo'ôta": Sai do meu camino, se non te encho di porrada.

Empayêzado: Enfeitizado.

Ere ' erea: Palabra surgida allá por los 90 en el âmbito de Takumbú Hilton, segun el amigo Efrén González, y que signifika mais ou menos "aunque lo digas y lo que no digas es eso y punto".

Expo Norte: Exposicione Agropekuária de Concepción.

Fauna kuéra itarovapata: Toda la fauna enlouquecida.

Fiestichola: Festa pequena.

Gaseosa: Refrigerante.

Guarango: Relativo (pejorativo ou non) a cualquier guaraniada.

Guaripola Berdadera: Bebida alkoólica paraguaia caseira fabricada em casa e que non mata por envenenamento.

Guaripola Klandê: Bebida alkoólica benenosa, fabricada clandestinamente, que em 2006 matou mais ou menos 27 pessoas no interior do Paraguay.

Gualicho: Espécie de cornucópia di couro.

Guevo: Ovo.

He'í: Diz: disse, dijo, fala, falou.

Hovy: Significa azul em mbyá-guarani. Kolor de las cosas indestrutíbles como Amor Hovy, Pindovy, etc., como nos cuenta León Cadogan em Ayvu Rapyta, obra considerada joya rara en el âmbito de la literatura ameríndia.

Yaguaretês: Tigres de las Selva Paraguaya y Misionera.

Kanese: Es el poeta paraguay Jorge Kanese.

Karnaval de Encarnación: El Karnabal mais famozo y populí del Paraguay realizado em la ciudadí de Encarnación, próxima a la frontera com Argentina.

Kurepa: Sinônimo de Kurepí.

Kurepí: Tudo que seja argentino ou de Buenos Aires.

Kachaca: Música de origem colombiana que se tornou muito popular em todo o Paraguay.

Kirito: Nome guaranizado de Kristo. El Kirito 24 horas enchufado a la realidad como un indio maká ashlushlay chopá pouniano!

Kola: Bunda.

Kolita: Bundinha.

Koncha: Puertita Mágika.

Kuli: Ânus.

Ku'otro: Sexo.

Kurepí: Argentino.

Kurepilândia: Argentina ou Buenos Aires em guaranholparaguayo.

Kurê Tatú'ís: Bucetinha di Porca.

Lago Azul de Ypacaraí: El Lago mais popular del Paraguay.

Lêkas: Coroas.

Lilian: Nombre de. una hermosa Yiyi paraguaia.

Lorena: Nombre de una hermosa Yiyi paraguaia.

Loros: Papagaios, loros, marakanas.

Mbopí: Morcego.

Makakos: Apellido que los paraguayos daban a los brasileiros descendentes di escravos que integraban el Ejército Brasileiro en la Guerra Guazú, mais conocida como la Guerra de la Tríplíce Alianza.

Makanadas: Bobagens.

Mandarinas Mbaretês: Mixiricas fortes.

Manoel de Barros: Uno de los poetas mais geniales que já apareceram en la región guató-bororo-payaguá- terenaguaykuru-xavanteguaranítika. Nasceu en la Beira del Rio Corumbá. Completou 90 anos em 2006. Mora em Campo Grande (MS).

Máximo Qumbiêro: Grupo de Cumbia paraguaio.

Mercado 4: Nome do Mercado Público mais popular de Asunción y de todo o Paraguay.

Mitakufiás: Moças.

Moraima: Nome de uma hermosa Yiyi paraguaia.

Morfar: Significa comer em lunfardo-kurepí.

Nembota: Fazer-se di bobo, zonzo, mongo.

Ojepopeté y ligô tongos: Deu y levou porradas.

Ojerá: Aparecer do nada, brotar imponderabelmente, surgir espontaneamente.

Opá: Acabou, terminou, xau, amóntema.

Opivo: Desnudo ou desnuda:

Oro dei Vaticano amangurusúamásunú: Chuva torrencial de Oro del Vaticano

Palmeras Azules: pyndovys o pyndõ hovys.

Parejita Oñemokunu'u: Casal apasionado.

Payê: Feitiço.

Pendejas: Yiyis.

Pintim y Pintom: Dupla de payazos paraguayos.

Pipingas chulitas: Construccione nonsense de origem popular guaranga-paraguaya supongo que para nomear graciosamente el Sexo Feminino.

Playa de Chirichágua: Playa que conoei en una Cumbia de los Wawanco.

Pukú: Longo.

Puente Kyhá: Aldeia dei interior paraguayo.

Pulenta: Gíria kurepí que significa algo legal. Essa palabra me fue regalada en Berlin por Fabián Casas, poeta y narrador kurepa, que la usa en su cuento "El Bosque Pulenta".

Quinceañeras: Garotas que têm ou aparentam ter 15 anos.

Qumbiêro: Tudo que seja relativo ai Marabilloso Mundo de la Cumbia

Rapay: Brasileiro em guaranhól paraguayo.

Rarófilo: Do que é raro, incomum.

Rekaká nde Mbeyú: Teu mbeyú es una buesta.

Ricky Martin: Popstar yanki-karibeño.

Rio Piribebuy: Rio que cruza la ciudade-balnear io de Piribebuy, próxima a la kapital paraguaya.

Rollete: coletividade

Rocio Nuñez: Nome de una ultrahermosa Yiyi paraguaya.

Rosana: Nome de una superhermosa Yiyi paraguaya.

San Ber: Diminutivo de San Bernardino, cidade paraguaya que está a la orilla dei Lago Azul de Ypakaraí.

San Lorenzo: Ciudad dei interior paraguayo, próxima a Asunción.

Selva Misionera: Selva de la provincia argentina Misiones, en la fronteira com Brasil y Paraguay.

Tadey: Animal sodomita de kola rosada de la nobela homonima de Osvaldo Lamborghini.

Tajos: Rachas, fendas, cortes.

Tatácho: Bebum.

Tatakuá: Forno dí Barro paraguayo, geralmente construído en el fondo de las casas. Serve para assar Chipá, Chipaguazú, Sopa Paraguaya y otras iguarias. Aqui uso también Tatakuá que descubri que puede ser también uno de los nombres mais bellos que existen en Guarani para los poetas nombrarem el Sexo de las Yiyis mais sorprendentis.

Tatú Ro'ô: Vulva Karnuda; puertita secreta.

Teatro Latino: Nome de um teatro de Asunción.

Tererê: bebida feita com Erva-Matte e servida gelada.

Terminal: Terminal Rodoviário de Asunción.

Tobogan kuê: Tobogam abandonado.

Tontom y Tontim: Dupla di payasos Triplefronteros.

Três Burakos Negros: La kobiza, lá ypoxy (rábia) y el mayor de todos la oligofrenika ignorância.

Turulato: abalado.

Vacunadas a pasajeros: Aumento de passagens de ônibus.

Virgencita de Kaáakupê: Patrona (padroeira) de la Ciudad de Caácupê. Una de las Santas mais populares dei Paraguay.

Vyrochuzko: Animal de la Fauna de los que gostam de Vivir de las Aparências.

Xururú: Chique, caro, famoso, luxuoso, esnobi, koncheto.

Wawankero: Tudo que tenga el néctar dei mambo de las Wawanco, grupo de cumbia colombiano y que me fue EL presentado por Cucurto, Maria, Ramona y Barilaro.

Yanki: algo (kualquer cosa) ou alguém di origem norteamericana.

Yiyis: Las hermosas mininas de la selva triplefrontera.