

PORTUÑOL SELVAGEM: DA “LÍNGUA DE CONTATO” À POÉTICA DA FRONTEIRA

Anselmo Peres Alós

RESUMO

Há lugar para que se pense o (in)traduzível como um valor nas práticas culturais contemporâneas, entendendo a (in)tradutibilidade como alegoria da alteridade radical e irreduzível? Como questão concreta a ser investigada e discutida, será tomado o caso do *portuñol selvagem* – a língua adotada pelo escritor Douglas Diegues, poeta brasileiro, residente em Ponta Porã – *créole* literário que utiliza elementos do espanhol, do português e do guarani. Para tanto, serão abordados ao longo deste artigo trabalhos publicados em *portuñol selvagem* por Wilson Bueno e Douglas Diegues, bem como um exercício de tradução para o *transportuñol borracho* de um poema originalmente escrito em inglês, realizada por Joca Rainers Terrón.

PALAVRAS-CHAVE: *portuñol selvagem*, hibridismo, (in)traduzibilidad, culturas fronteiriças.

Introdução: línguas de contato, *pidgins* e falares crioulos

As “línguas de contato” foram, durante muito tempo, consideradas “línguas selvagens”, faladas por indivíduos semicivilizados, à beira da barbárie. Tal como salienta John Holm, “those speakers of creole languages who had access to education were duly convinced that their speech was wrong, and they often tried to make it more similar to the standard”¹.

¹ HOLM, John. *An Introduction to Pidgins and Creoles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 1. Ver também: SEBBA, Mark. *Contact Languages: Pidgins and Creoles*. London: Macmillan, 1997.

O *pidgin*, um tipo específico de língua de contato, é uma categoria que se usa na linguística teórica para escrever uma dada língua que seja originária do contato entre duas outras línguas vernaculares, como estratégia urgente de comunicação entre falantes ou comunidades de falantes de línguas distintas, sem que um falante (ou comunidade de falantes) tenha algum domínio sobre a língua do outro falante (ou comunidade de falantes), e vice-versa. As línguas descritas como *pidgins* são organizadas tradicionalmente a partir de um conjunto de regras gramaticais elementares advindas das línguas em contato, e são estruturadas a partir de um léxico relativamente rudimentar, advindo das duas (ou mais) línguas vernaculares que lhe dão origem, caracterizando-se como um meio de expressão auxiliar em contextos nos quais se fazem ausentes falantes bilíngues. Os *pidgins* costumam originar-se em função do imprevisto e da necessidade: “by definition the resulting pidgin is restricted to a very limited domain such as trade, and it is no one’s native language”².

Os regimes escravocratas e o tráfico de africanos instauraram, nos porões dos navios negreiros, um espaço social no qual os *pidgins* se tornaram necessários como possibilidade de comunicação. Os africanos contrabandeados para os Estados Unidos para trabalhar nas *plantations* provinham, frequentemente, de grupos étnicos diferentes, os quais, por sua vez, utilizavam línguas diferentes, e não raro sem nenhum traço comum. Já nos porões dos navios, iniciava-se o processo de construção de um *pidgin* originário de uma base linguística oriunda do inglês, com contribuições lexicais e mesmo gramaticais (como certas particularidades no uso dos tempos verbais) oriundas das diferentes línguas africanas³. Com o passar do tempo, esse *pidgin* deu origem ao que hoje se denomina *African American Vernacular English*, uma variante do inglês estadunidense falado pelas comunidades negras, em especial no sul dos Estados Unidos⁴, e presente em obras literárias do escopo de *Uncle Tom’s Cabin*

² HOLM, John. *An Introduction to Pidgins and Creoles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 5. Conferir também: MÜHLHÄUSLER, Peter. *Pidgin and Creole Linguistics*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

³ LANEHART, Sonja (ed.) *Sociocultural and Historical Contexts of African American English: Varieties of English around the World*. Amsterdam: John Benjamins, 2001.

⁴ Não há consenso com relação à classificação do *African American Vernacular English* como um *pidgin*, como uma língua crioula ou como uma variante do inglês estadunidense. Para uma visão mais aprofundada das discussões sobre o tema, consultar: STEWART, William A. *Non-Standard Speech and the Teaching of English*. Washington, D.C.: Center for Applied

(1851–2), de Harriet Beecher Stowe, *Their Eyes Were Watching God* (1937), de Zora Neale Hurston e *Go Down, Moses* (1942), de William Faulkner.

Outro exemplo de *pidgin* a ser considerado é dado pelos primeiros falares que se desenvolveram no arquipélago cabo-verdiano. Cabo Verde, anteriormente um conjunto de sete ilhas vulcânicas e desabitadas, localizadas na costa ocidental africana, foi transformado em porto de passagem português pelos traficantes de escravos africanos. Nas paradas dos navios pelas ilhas, os traficantes portugueses costumavam abandonar os escravos doentes, mulheres grávidas próximas ao trabalho de parto e os escravos agressivos. Com o passar das décadas, esse contingente humano arrancado das terras africanas continentais e abandonado nas ilhas passou a se organizar de maneira coletiva, como única alternativa de sobrevivência. Oriundos, tal como os escravos traficados para os Estados Unidos, de diferentes etnias continentais autóctones, e falantes de línguas distintas, os africanos abandonados no arquipélago passaram a utilizar um *pidgin* com uma base gramatical originária do português para dar conta da necessidade urgente de comunicação, salutar para a sobrevivência coletiva⁵.

Um dos traços de caracterização para que se considere uma língua de contato um *pidgin* em sentido estrito é o fato de que a língua em questão seja aprendida pelo falante após a aprendizagem de uma língua materna, ou seja, o *pidgin*, para ser considerado como tal, não pode ter “falantes nativos”, isto é, falantes que o utilizem como primeira língua. Pode ocorrer, entretanto, na ausência de uma língua de prestígio que se imponha sobre o uso do *pidgin*, e em função da convivência social, que os filhos dos falantes de *pidgin* aprendam como língua materna não a língua materna dos pais, mas o *pidgin* que os pais utilizam, em função da força da necessidade de se expressar neste *pidgin* no

Linguistics, 1964; STEWART, William. “On the Use of Negro Dialect in the Teaching of Reading”. In: BARATZ, Joan (ed.) *Teaching Black Children to Read*. Washington, DC: Center for Applied Linguistics, 1969. p. 156-219; DILLARD, Joey Lee. *Black English: Its History and Usage in the United States*. New York: Random House, 1972; e LANEHART, Sonja (ed.) *Sociocultural and Historical Contexts of African American English: Varieties of English around the World*. Amsterdam: John Benjamins, 2001. William Labov, ao refletir sobre a questão, define o *African American Vernacular English* não como um *pidgin*, mas como uma língua “semi-crioula”: LABOV, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1972.

⁵ LEWIS, M. Paul (ed.) *Ethnologue: Languages of the World*. 16th edition. Dallas, Texas: SIL International, 2009.

contexto social onde estes falantes vivem. A este processo de aprendizagem de um *pidgin* como língua materna dá-se o nome de *crioulização*⁶. Com a utilização da língua de contato como língua natural, a tendência é que esta passe a solidificar um sistema gramatical entre seus falantes, e que seu léxico seja ampliado em função das necessidades expressivas. Este aumento lexical pode se dar por empréstimos às línguas que outrora foram fundidas no estabelecimento do *pidgin*, ou ainda pela criação de neologismos a partir de regras gramaticas que se cristalizam na língua crioula como fonte de inovação e inventividade lexical: “a *creole* has a jargon or a *pidgin* in its ancestry; it is spoken natively by an entire speech community, often whose ancestors were displaced geographically so that their ties with their original language and sociocultural identity were partially broken”⁷.

Pode também ocorrer um processo de crioulização a partir de uma comunidade de falantes cuja diversidade cultural e linguística tornou-se de tal maneira radical que nenhuma das línguas faladas nessa comunidade tenha condições de se tornar uma *lingua franca* ou de alçar o estatuto de língua de prestígio e se impor sobre as outras. Neste caso, o *pidgin* acaba por se tornar *lingua franca*, sendo ensinado às crianças como língua materna, sem necessariamente ocorrer o abandono das línguas anteriormente faladas, que acabam sendo também aprendidas pelas crianças que nascem nesta comunidade linguística como línguas adicionais.

Foi o que ocorreu, por exemplo, no arquipélago de Cabo Verde, de maneira que hoje o país, que alcançou sua independência em 1975, tem o crioulo cabo-verdiano como a língua materna de quase toda a sua população, ainda que, oficialmente, seja um país de língua portuguesa. Sua importância no arquipélago é tão grande que, além de ser utilizado como língua literária por poetas como Sérgio Frusoni, por contistas como Luís Romano de Madeira Melo e por letristas como Eugénio Tavares, discute-se atualmente o seu reconhecimento como segunda língua oficial do país⁸. Uma vez que Cabo Verde é constituído por um conjunto de nove ilhas, o isolamento ao longo do tempo entre os falantes de crioulo cabo-verdiano oriundos de cada uma das ilhas deu

⁶ HOLM, John. *Pidgins and Creoles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 2 Vols.

⁷ HOLM, John. *An Introduction to Pidgins and Creoles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 6.

⁸ PEREIRA, Dulce. *Crioulos de base portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2006.

origem a uma série de *variantes linguísticas*, dentre as quais cabe mencionar o *crioulo do Fogo*, o *crioulo de Santiago*, o *crioulo de São Nicolau*, o *crioulo de São Vicente* e o *crioulo de Santo Antão*. A designação de cada variante é feita pela identificação da ilha na qual é falada⁹.

Tendo tais informações em mente, caberia aqui um exercício imaginativo: seria concebível um *pidgin* (ou talvez uma língua crioula sem falantes nativos) utilizado não como língua de contato, mas como possibilidade de expressão literária, sinalizando um projeto estético subversivo a partir de uma *poética da transgressão linguística*?¹⁰

Uma língua para além de fronteiras, gramáticas ou nações

Portunhol selvagem, *portuñol salvaje*, *portuñol selvático*, *transportuñol borracho*: um conjunto de variantes linguísticas distintas e, concomitantemente, um projeto poético, ético, estético e político completamente diferente que se materializa em cada obra publicada sob sua rubrica. Se um *pidgin*, se uma língua crioula, ou se apenas o resultado de uma poética translinguística simultaneamente subversiva e transgressora, não se sabe ao certo. A questão que merece ser analisada, entretanto, é que o *portuñol selvagem* e suas variantes autorais-idioletais têm ganhado imenso destaque como fenômeno intelectual, como proposta poética transgressiva, e como língua literária produtiva, particularmente no triângulo transnacional não necessariamente equilátero formado pelas margens borradas do Paraguai, da Argentina e do Brasil:

⁹ PEREIRA, Dulce. *Crioulos de base portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2006.

¹⁰ Cabe destacar que o objeto de análise deste trabalho não é o portunhol falado na fronteira Brasil-Uruguai, um *pidgin* com grandes possibilidades de ascender à condição de língua crioula, falado em uma faixa de 25 quilômetros de extensão ao longo da fronteira seca meridional entre o Brasil e o Uruguai, e que tem se tornado objeto de preocupações por parte do Ministério da Educação do Uruguai, tal como já foi assinalado por Norman Bendichevsky, por ser considerado pelas autoridades uruguaias uma “língua chula” das classes menos abastadas: “diversos ministros da educação do Uruguai já declararam o ‘portunhol’ como sendo um dialeto ‘vulgar’ ou ‘de classe baixa’, e que a política do Ministério é assegurar que tanto o espanhol quanto o português sejam ensinados e bem falados conforme os respectivos padrões”. BERDICHEVSKY, Norman. “Portunhol e outros percalços da identidade uruguiaia”. Trad. Joaquina Pires-O’Brien. *PortVitoria*. nº 3, julho de 2011. Disponível em: <<http://www.portvitoria.com>>. Acesso em: 01 de agosto de 2011.

It is only comparatively recently that linguists have realized that pidgins and creoles are not wrong versions of other languages but rather *new* languages. Their words were largely taken from an older language during a period of linguistic crisis to fill an urgent need for communication¹¹.

Para iniciar uma reflexão sobre a Tríplice Fronteira Brasil/Paraguai/Argentina, um dos *locus* de origem do *portuñol selvagem*, cabe retomar um trecho de *A cultura da conveniência: usos da cultura na era global*, de George Yúdice, publicado originalmente em inglês em 2003¹². O trecho aqui citado é uma exemplificação dada por Yúdice à sua discussão sobre a interferência do cultural na esfera política e jurídica, ao problematizar a questão da pirataria de bens culturais na contemporaneidade:

No entanto, uma estratégia dessa natureza impulsiona a indústria a melhorar seu domínio jurídico e militar sobre as pessoas e espaços em que a atividade [de pirataria] é realizada. Isso já se evidencia no fato de Ciudad del Este estar na mira do governo dos Estados Unidos. No local, zona de fronteira tripla entre o Paraguai, a Argentina e o Brasil, alega-se, há pirataria, tráfico de drogas e terrorismo relacionados uns com os outros, fazendo a conexão de comerciantes locais com guerrilhas e traficantes de drogas colombianos e com redes terroristas do Oriente Médio. Na maioria das vezes, não há provas concretas, mas vagas alegações, como no caso de Ali Khalil Mehri, um paraguaio naturalizado, nascido no Líbano, que estava sendo processado por vender milhões de dólares em *software* falsificado, cujo lucro foi alegadamente canalizado para o grupo islâmico militante Hezbollah, no Líbano. Em consequência dos rumores das ligações entre grupos dentro da comunidade árabe da cidade, composta de 12 mil membros e os ataques de 11 de setembro, uma rede

¹¹ HOLM, John. *An Introduction to Pidgins and Creoles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 1.

¹² Para esta citação, utilizo a tradução para o português, publicada em 2004 (e reeditada em 2006) pela Editora da UFMG.

de vigilância transnacional sob a liderança americana vinha espionando aquela comunidade¹³.

Talvez pelo recente aniversário de dez anos do ataque ao *World Trade Center*, em setembro de 2011, o fragmento do texto de Yúdice pareça tão contemporâneo, apesar de ter sido publicado pela primeira vez em 2003. O imaginário em torno da Tríplice Fronteira é fortemente marcado por elementos como o contrabando de eletro-eletrônicos, o narcotráfico e os crimes violentos, a corrupção das forças policiais argentina, brasileira e paraguaia, o forte influxo turístico entre as três cidades fronteiriças (Foz do Iguaçu, no Brasil, Ciudad del Este, no Paraguai, e Puerto Iguazú, na Argentina), a imensidão das matas preservadas nos Parques Nacionais, a força titânica da natureza representada pelas Cataratas do Iguaçu e o igualmente titânico esforço humano para dominar as forças naturais, representado por um faraônico projeto de engenharia: a Usina Hidrelétrica de Itaipu-Binacional.

Recentemente, a Tríplice Fronteira recebeu certo destaque na mídia brasileira através da revista *Horizonte Geográfico* (nº 132, publicado em 2010), que trouxe a reportagem “Tríplice Fronteira: onde os mundos se encontram”, assinada por Natália Martino, como matéria de capa. Logo nos primeiros parágrafos, narcotráfico, turismo e contrabando emergem no texto como os índices simbólicos a identificar a região, reproduzindo o mesmo tom de “guerra ao terror” expresso pelo *Terrorist and Organized Crime Groups in the Tri-Border Area (TBA) of South America Report*, de Rex Hudson (publicado em 2003 e revisado em 2010)¹⁴:

Protagonizado por uma das maravilhas naturais do planeta, as cataratas do Iguaçu, o turismo floresce ininterruptamente, assim como o tráfico de drogas e o contrabando. A preocupação com a segurança se sobrepõe ao clima festivo dos viajantes e à euforia pelas compras. Ali, fatores geográficos, históricos e

¹³ YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. 2 ed. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 60-61.

¹⁴ HUDSON, Rex. *Terrorist and Organized Crime Groups in the Tri-Border Area (TBA) of South America Report*. Washington D. C., 2010. Disponível em: <http://www.loc.gov/rr/frd/pdf-files/TerrOrgCrime_TBA.pdf>. Acesso em: 01 de agosto de 2011.

humanos formaram um ambiente com uma identidade própria caracterizada pela imprecisão de elementos que às vezes se completam e se misturam e, em outras, se repelem. Um cenário de difícil interpretação para os forasteiros, que ora olham para a região como uma terra sem lei, ora como um paraíso turístico¹⁵.

Ao longo do texto, Natália Martino contribui para reforçar os estereótipos em torno dos moradores da região, incidindo reiteradamente nas teclas do contrabando e do narcotráfico. Mesmo reconhecendo a convivência pacífica de 72 etnias diferentes na região, o que a repórter termina por construir é uma imagem bastante perniciosa do que seja a convivência das diferenças culturais e linguísticas na tríplice fronteira, alegando que o contato entre pessoas de diferentes etnias não resulta em interação ou respeito à alteridade, restringindo-se apenas a breves encontros fortuitos, motivados na maioria das vezes por interesses comerciais e econômicos. Todavia, a repórter conseguiu, com seu texto, e de maneira um tanto enviesada, dar uma considerável visibilidade a um fenômeno linguístico e cultural que migrou para as poéticas de escritores argentinos, paraguaios e brasileiros, tais como Washington Cucurto, Wilson Bueno, Douglas Diegues, Joca Rainers Terrón, Damián Cabrera e El Domador de Yakarés (pseudônimo de Amarildo da Silva): o portunhol selvagem, também chamado de *portuñol selvático* por Douglas Diegues, ou de *transportuñol borracho*, por Joca Rainers Terrón:

Obrigados a conviverem uns com os outros, paraguaios, brasileiros e argentinos acabam se comunicando em portunhol, um idioma sem regras que mistura a língua dos três países. Uma questão de sobrevivência nesse espaço sem nacionalidade definida. Do lado paraguaio, acrescenta-se também o guarani, que, ao lado do espanhol, é o idioma oficial do país e misturado a ele forma o *jopará* (“mistura”, em guarani). Essa “nova língua” está incorporada ao cotidiano da população paraguaia a ponto de existirem jornais inteiramente escritos nela, como o *Diário*

¹⁵ MARTINO, Natália. “Tríplice fronteira: onde os mundos se encontram”. *Horizonte Geográfico*, nº 132, 2010, p. 30.

Popular, de Ciudad del Este. Não são feitos para brasileiros e argentinos, já que poucos entendem o *jopará*, apesar de os índios guaranis também terem participado da história desses países¹⁶.

O *portuñol selvagem*, como língua literária, tem uma data de nascimento precisa, bem como um documento escrito fundacional: a “Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem”. Trata-se de uma carta dirigida aos presidentes Luís Inácio Lula da Silva e Fernando Lugo, redigida por Douglas Diegues e assinada por um número expressivo de poetas, dramaturgos e intelectuais do Brasil, dos Estados Unidos, de Portugal, do Paraguai e da Argentina¹⁷. A carta obteve bastante atenção, mas foi apenas alguns meses depois de redigida que alcançou uma grande divulgação, através de sua publicação no jornal fluminense *O Globo*, no dia 17 de agosto de 2008. Na *Karta*, não está presente apenas um libelo em favor da livre expressão artística em *portuñol selvagem*, mas também um apelo para que os presidentes brasileiro e paraguaio joguem ao fogo ritual guaraníco o contrato bilateral da Itaipu-Binacional, e que escrevam outro, mais igualitário e menos despótico:

Nosotros poetas y demás artistas reunidos en la kapital mundial de la ficción 2008 escribimos esta karta-manifesto a Lula y a Lugo para pedirles que non deixem de hacer algo que solamente Lugo y Lula lo pueden hacer: QUEMAR EL CONTRATO VIGENTE DE LA ITAIPÚ BINACIONAL. Contrato redigido por ditadores em época de ditaduras y que hasta el PRESENTE PRESENTE apenas ha servido para dificultar las

¹⁶ MARTINO, Natália. “Tríplice fronteira: onde os mundos se encontram”. *Horizonte Geográfico*, nº 132, 2010, p. 33.

¹⁷ Assinam a “Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem”: Amarildo Garcia (El Domador de Yacarés), Aurora Bernardini, Carla Fabri, Douglas Diegues, Lucy Yegros, Osvaldo Cudas, Cristino Bogado, Diego Brom, Xico Sá, Walther Castelli Júnior, Silvana Nuovo, Ricardo Alvarez, Enrique Collar, Alejandro Vial, Edgar Pou (El Pombero Tamaguxi), Fátima E. Rodríguez, Charles A. Perrone, Jorge Kanese, Guillermo Sequera, Eli Neira, Fátima Pérez C., Fabian Casas, Alai Garcia Diniz, Fredi Casco, Verónica Torres, Jorge Britez (Bochin), Marisa Cubero, Aura Britez, Sérgio Medeiros, Dirce Waltrick do Amarante, Claudio Daniel, Diana Viveros, Susy Delgado, Miguelángel Meza, Luiz Roberto Guedes e Luis Serguilha.

buenas relaciones, la integración cultural, política y económica entre ambos países fronteros desde 1870 hasta el 2008 que nos toca vivir.

Depués de QUEMAR com fogo guaranítko, fogo incorruptible, fogo del amor amor, fogo divino, fogo humano, fogo inumano, el mencionado contrato mau de Itaipu Binacional, pedimos a Lugo y a Lula y a Itamaraty que inventem un nuevo contrato que de hecho seja justo y beneficie de fato a ambos países en la misma medida y si possível escrito em portunhol selvagem, la lengua mais hermosa de la triple frontera, pues que nel portunhol selvagem cabem todas las lenguas del Brasil y del Paraguay (incluso las ameríndias) y todas las lenguas del mundo¹⁸.

Ao ler pela primeira vez um texto em *portuñol selvagem*, é praticamente impossível não lembrar o conto “A verdadeira estória de Sally Can Dance (and The Kids)”, de Caio Fernando Abreu, um exercício estético de veio pós-moderno publicado pela primeira vez em 1977, na coletânea de contos *Pedras de Calcutá*. É muito pouco provável que, por ocasião da redação deste conto, Caio Fernando Abreu tivesse uma preocupação política tão explícita e delineada quanto a de Douglas Diegues, mesmo mantendo em mente o fato de que Caio Fernando Abreu é também originário de um espaço geográfico fronteiriço (a cidade de Santiago do Boqueirão, na fronteira entre o Brasil e a Argentina). Cabe lembrar que, tal como Jorge Luís Borges metaforicamente apresenta no conto “Kafka y sus precursores” (incluído em *Otras inquisiciones*¹⁹), todo autor cria os seus precursores. A crítica tem reiteradamente interpretado os textos de *Pedras de Calcutá* em uma chave política, mas levando em conta o contexto de horror produzido pela perseguição promovida pela ditadura brasileira, bem como pela perseguição que as personagens sofrem da parte de seus demônios internos e de suas consciências. Entretanto, não seria difícil associar a idiosincrasia linguística de Caio Fernando Abreu a uma espécie de

¹⁸ DIEGUES, Douglas *et alli*. “Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/08/15/confira_manifesto_em_defesa_do_portunhol_selvagem_-547768677.asp>. Acesso em: 29 de novembro de 2010.

¹⁹ BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 2007.

antecessor relativamente distante do projeto poético de transformar o *portuñol selvagem* em uma língua literária:

La madrecita empezó a hablar machucado, q nem se podia sequer tentar conversar naquele hogar, q estavam todos locos, no começo Sally até deu força, pero la madrecita empezó a hablar cada vez más machucado y con más frecuencia, então Sally deu um pontapé no cuzco (que era un perrito de estimação, peruano autêntico) q costumava se roçar em sus legs y gritou q cachorro tinha q ser tratado na porrada, senão vira bicha, sacou, madrecita?²⁰

De uma maneira bastante diversa do uso do *portuñol selvagem* por Wilson Bueno e Douglas Diegues, o portunhol utilizado por Caio Fernando Abreu em seu conto não estava tão deliberadamente carregado de intencionalidade política de contestação. O fato de não se configurar como uma constante na obra do escritor, mas um uso linguístico singular (tanto quando se pensa no conjunto de contos que compõe *Pedras de Calcutá* quanto quando se pensa no conjunto maior de sua obra), faz crer que a presença do portunhol em seus contos se trate tão somente de um exercício estético-formal isolado, diferentemente do que ocorre com o comprometimento de Wilson Bueno com a utilização de seu *pidgin* literário ao longo da novela *Mar paraguay*²¹.

A alquimia gastronômico-linguística de wilson bueno

“Os acontecimentos costumam chegar em silêncio, quase imperceptíveis, somente os mais avisados os detectam”²², afirma Nestor Perlongher em “Sopa paraguay”, seu texto de apresentação ao romance *Mar paraguay*, de Wilson Bueno, publicado em 1992. Para o crítico e poeta argentino, a aparição do romance de Bueno caracteriza-se como acontecimento singular, na

²⁰ ABREU, Caio Fernando. “A verdadeira estória de Sally Can Dance (and The Kids)”. In: _____. *Pedras de Calcutá*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 113.

²¹ BUENO, Wilson. *Mar paraguay*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

²² PERLONGHER, Nestor. “Sopa paraguaia”. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguay*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 7.

medida em que inaugura uma nova língua literária: o *portunhol*. A grande dúvida de Perlongher, no entanto, é se o escritor paranaense Wilson Bueno efetivamente *criou* o portunhol, ou se tal como o escritor argentino Manuel Puig, conhecido pelo seu talento de lançar mão da linguagem oral para a construção de suas tramas romanescas, apenas se apropriou deste falar crioulo, que vira e mexe salta da boca dos hispano-americanos que vivem no Brasil, e dos brasileiros que construíram suas vidas no território hispano-americano, tal como os famosos *brasiguaios*, pequenos proprietários rurais da região da Bacia do Rio Paraná que, obrigados a abandonar a região por ocasião da construção da Barragem de Itaipu, utilizaram as indenizações recebidas pela desapropriação de suas terras para a compra de outras no Paraguai, em função dos baixos preços, onde reconstruíram suas vidas.

O efeito imediato do contato com essa nova língua – que não é exatamente o castelhano macarrônico falado pelos estudantes brasileiros em níveis iniciais de aprendizagem, mas sim uma *mélange-mezcla-mix* de português e espanhol com uma forte presença de elementos guaranícos – é o de um estranhamento de alto teor poético, como ressalta o próprio Perlongher, uma vez que, segundo o poeta argentino, “há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o ‘erro’ da outra, seu devir possível, incerto e improvável”²³. Cabe lembrar que, desde as primeiras formulações da teoria literária feita pelos formalismos russos, a *ostranienie* (isto é, o estranhamento perante a linguagem) foi considerada um dos principais traços distintivos a separar a linguagem poética da linguagem cotidiana. Haveria, sim, espaço para que se explorassem as implicações linguísticas e semióticas infiltradas no corpo deste falar-escrever situado no entrelugar entre um *pidgin* e um *créole*, bastardo, aberrante, deformado, transgressor e subversivo.

Entretanto, tanto Nestor Perlongher, no prefácio de *Mar paraguay*, quanto Rita Lenira de Freitas Bittencourt, em estudo recentemente publicado²⁴, preferem seguir a esteira das associações metafóricas a partir de elementos culturais presentes na Tríplice Fronteira para tentar entender o funcionamento

²³ PERLONGHER, Nestor. “Sopa paraguaia”. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguay*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 9.

²⁴ BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. “O comparatismo à beira do fim: tensões do híbrido poético”. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. p. 137-148.

do portunhol utilizado por Wilson Bueno. Bittencourt recupera e desenvolve a reflexão que associa o estranhamento do leitor perante o portunhol literário, já proposta de maneira incipiente em 1992 por Perlongher, com o estranhamento dos não nativos da fronteira ao se depararem, pela primeira vez, com a *sopa paraguaya*.

Diferentemente do que faz supor o nome, a *sopa paraguaya* não traz pedaços de carne, frango, macarrão ou vegetais boiando no caldo em que foram cozidos. É um prato para ser comido de garfo e faca, uma “espécie *sui generis* de omelete ou empanada”²⁵, ou ainda, uma espécie de torta refogada, talvez uma *quiche* desprovida de massa, com um recheio que se basta como suporte para si mesmo, nascida de um equívoco e transformada em iguaria da gastronomia paraguaia. Reza a lenda que as origens do prato encontram-se no equívoco de uma cozinheira paraguaia, que teria errado o ponto da sopa, acrescentando demasiada farinha de milho e transformando a entrada em uma espécie de torta. O erro da cozinheira, entretanto, agradou ao paladar do seu patrão, que reiteradas vezes pediu que ela preparasse o prato. O patrão da desajeitada cozinheira paraguaia era ninguém mais, ninguém menos do que o caudilho paraguaio Carlos António Lopez, o ditador *m’buruvichá* (palavra guarani que significa “grande chefe”, “manda-chuva”) que realizou mandos e desmandos entre 1844 e 1862 em seu país²⁶.

²⁵ PERLONGHER, Nestor. “Sopa paraguaia”. In: BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 9.

²⁶ MARIBONDO, Luis. “Sopa *made in* Paraguai”. *Overmundo*, nº 2, jul./ago. 2011, p. 87. Luis Maribondo elenca ainda em seu texto duas outras origens para a *sopa paraguaya*: a de que os soldados da Guerra do Paraguai tiveram, ao longo do tempo, que engrossar gradativamente a sopa que carregavam em seus suprimentos, para evitar que a mesma derramasse durante as movimentações de guerra, e a de um mal-entendido linguístico, uma vez que, na região da fronteira entre Mato Grosso do Sul e Paraguai, o vocábulo “sopa” seria utilizado com o sentido de “torta”, enquanto “ensopado” seria utilizado com o sentido de “sopa”. Meus alunos paraguaios na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), em sua maioria naturais das cidades de Asunción e de Ciudad del Este, confirmam a versão do equívoco da cozinheira como sendo a legítima origem do prato. De qualquer maneira, o equívoco, o acidental e o mal-entendido esgueiram-se por qualquer uma das supostas origens da iguaria. Em uma conversa informal com o escritor paraguaio Damián Cabrera, que tive a oportunidade de conhecer no final de setembro de 2011, em função do VI Congresso Internacional Roa Bastos: Arquivos de Fronteira (ocorrido na UNILA), o mesmo traz à baila uma quarta possibilidade para a origem do nome do prato. De acordo com ele, as partículas *so* e *pa* são de presença bastante corriqueira na língua guarani, de maneira que

Do erro de cálculo nasce a novidade gastronômica: o choque causado a quem pela primeira vez se depara com o prato e, ao invés de um prato fundo cheio de caldo fumegante, depara-se com uma fatia de torta à base de queijo, ovos e milho, é análogo ao choque do leitor que pela primeira vez toma contato com o portunhol de Wilson Bueno:

notícia

Un aviso: el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro raro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata nun solo só suicídio de palabras anchas. Una el error dela outra. Queriendo-me talvez acabe aspirando, en neste zoo de signos, a la urdidura esencial del afecto que se vá en la cola del escorpión. Isto: yo desearia alcançar todo que vibre e tine abaixo, mucho abaixo de la línea del silêncio. No hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem. Deja-me que exista. E por esto cantarê de oído por las playas de Guaratuba mi canción marafa, la defendida del viejo, arrastando-se por la casa como uno ser pálido y sin estufas, sofriendo el viejo hecho así un mal necessário – sin nunca matarlo no obstante los esfuerzos de alcançar vencer a noche y dias de pura sevícia en la obsesión macabra de eganar-lhe la carne pisada del pescoço. No, cream-me, hablo honesto y fundo: yo no matê a el viejo²⁷.

Ao longo de *Mar paraguayo*, a narrativa é conduzida pela voz da *marafona*, uma velha prostitua paraguaia: “Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guarânia e soledad”²⁸. O próprio termo “marafona” aponta para a concupiscência do *portuñol selvagem* em seus contrabandos

o escritor aposta em uma origem muito mais distante temporalmente, ligada à cultura guarani. Após um processo de apropriação cultural realizado pelos colonos espanhóis, o prato, de origem guaraníca, teria sido erguido à condição de iguaria gastronômica nacional no Paraguai.

²⁷ BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 13-14.

²⁸ BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 16.

linguísticos: não se trata aqui de uma palavra originária do português, do espanhol ou do guarani, mas sim de uma palavra de origem árabe, corruptela de *mara haina* (significando literalmente “mulher enganadora”). O texto instaura uma dúvida que, todavia, não é equacionada pela voz narrativa, na medida em que se sugere, sem a apresentação de indícios que levem à confirmação, que a marafona tenha sido a responsável pelo assassinato do *viejo*, seu amante.

[...] añaretá, añaretámeguá, com mucho miedo, los confidencia, a vos, lectores invencivos, os invencivos que la invención de mi alma cautiva de estos derrames, de estos exageros de tangos y guaránias harpejadas dolientes in perfecta soledad a la margen de los lagos ô de las montañas, a vos, que me descifraron en outra dimensión, a vos confidencia: hay una duda, una gran duda, morangú, que me persegue por la casa e toda vez me pone, como já expliqué, me pone al rastro del infierno²⁹.

Esta instabilidade, este *indecidível* com relação à culpabilidade ou inocência da marafona em relação ao assassinato do *viejo* funciona, no plano diegético, como elemento metonímico da própria indecidibilidade que passa a estruturação do portunhol no qual a narrativa é enunciada. Mesmo que a narradora afirme sua inocência, não podemos esquecer que, no próprio epíteto que a qualifica como uma marafona, instaura-se a dúvida com relação a esta voz narrativa. Marafona: *mulher enganadora*, na etimologia original do vocábulo, contrabandeado do árabe. Seria ela enganadora apenas no que diz respeito à fidelidade conjugal, ou também no que se refere à credibilidade de sua própria voz? Assim como o binarismo “culpada *vs.* inocente” não dá conta para esgotar o tipo de relação que a marafona tem com o crime que ela mesma narra, o binarismo “espanhol *vs.* português” não dá conta de descrever a língua na qual este evento é narrado. Não se pode esquecer que o portunhol no qual se expressa a voz narrativa traz elementos que fogem daquilo que está anunciado na mistura dessa nova língua: não apenas o espanhol e o português, mas também o guarani se faz presente neste *pidgin* através do qual a marafona se expressa. Não se pode ignorar, tampouco, a importância que o guarani assume

²⁹ BUENO, Wilson. *Mar paraguayoy*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 26.

como língua materna da marafona: “nadie vive sin humildad. Ñemomirihá. Ñemomirí. *En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad. Ñemomirí. Ñemomirihá*”³⁰.

Finalmente, um elemento importante para a compreensão da narrativa é dado já nas primeiras linhas da novela de Wilson Bueno: “el guarani es tan esencial en nesto relato quanto el vuelo del párraro raro, lo cisco en la ventana, los arrulhos del português ô los derramados nerudas en cascata nun solo só suicídio de palabras anchas”³¹. Talvez a lógica dos acontecimentos narrados pela marafona seja indecível para um falante nativo de português ou de espanhol justamente por obedecer a uma lógica narrativa estranha a esses idiomas, uma lógica conceitual nativa do guarani, língua originária dos povos autóctones do Chaco na qual “as coisas são mais breves e se fundem com surda ferocidade”³², como afirma a narradora de *Mar paraguayo*.

Transportuñol: uma política canibal de tradução poética

De acordo com Diegues, o *portuñol selvagem* é “el primeiro non-movimiento literário del mundo! El primeiro non-movimiento post-histórico em movimiento indeterminado e irredutível al pensamiento único”³³. Ao responder sobre as origens do nascimento deste “não-movimiento literário”, Diegues afirma sem rodeios: “¿Sinceramente? Naceu como flor de la bosta de las vacas!”³⁴. Nesta afirmação, ressoam os ecos do projeto estético marginal do brasileiro Glauco Mattoso expresso no poema “Manifesto coprofágico”:

ó merda com teu mar de urina
 com teu céu de fedentina
 tu és meu continente terra fecunda onde germina

³⁰ BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 18 – grifos meus.

³¹ BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 13.

³² BUENO, Wilson. *Mar paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 18 – tradução minha.

³³ DIEGUES, Douglas. “Que diablos vein a ser isso?”. *Portal de Literatura e de Arte Cronópios*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>>. Acesso em: 10 de setembro de 2011.

³⁴ DIEGUES, Douglas. “Que diablos vein a ser isso?”. *Portal de Literatura e de Arte Cronópios*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/printversion.asp?id=3505>>. Acesso em: 10 de setembro de 2011.

minha independência minha indisciplina³⁵.

Na afirmação de Diegues sobre a gênese do *portuñol selvagem*, que nasce como “flor da bosta das vacas”, lê-se também, de maneira implícita, uma estética vestigial do reaproveitamento do lixo cultural, do qual brota uma nova poesia que tira sua força justamente do seu caráter marginal e residual. Este ciclo de transformação do lixo em arte, da bosta de vaca em flor, sugere a ideia da tradução como transcrição, tal como elaborada pelo poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos: “se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas [...] à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (CAMPOS, 1992, p. 46).

Em sua elaboração de uma teoria da tradução como *transcrição*, Haroldo de Campos considera o trabalho semiótico realizado pelo tradutor como algo que vai muito mais além do que o simples ato de “transportar” um texto poético de um idioma para outro. De acordo com Campos, certos elementos estruturais do poema, como o tom e o ritmo, bem como as combinações sonoras (rimas internas e externas, assonâncias e aliterações) são, muitas vezes, mais importantes e significativas para o efeito lírico do poema traduzido do que o léxico e a precisão semântica das palavras da língua-meta. Em função disso, não basta traduzir o sentido das palavras: é necessário que o texto poético sofra um processo de reestruturação, que cabe ao tradutor, no sentido de que este deve restituir ao máximo possível os efeitos de sentido da estrutura original do poema na língua para a qual este está sendo traduzido. Neste jogo de transposição semântica, o ofício do tradutor é transformado em um processo de *transcrição*, na medida em que o tradutor assume um papel de co-autor na reestruturação dos sentidos via processo tradutório:

³⁵ MATTOSO, Glauco. “Manifesto coprofágico”. In: MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 171. A primeira publicação do poema data de 1977, no *Jornal Dobrabil*. É posteriormente incluído em MATTOSO, Glauco. *Memórias de um pueiteiro: as melhores gozações de Glauco Mattoso*. Rio de Janeiro: Edições Trote, 1982. O *Jornal Dobrabil* era, em verdade, um *fanzine* artesanalmente produzido pelo próprio poeta. Em 2001, a Editora Iluminuras publica a coleção completa desse “periódico marginal”: MATTOSO, Glauco. *JORNAL DOBRABIL: 1977/1981*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

Tudo isso o tradutor tem que transcriar, excedendo os lindes de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, a infratradução forçada com a hipertradução venturosa, até que desatine e desapodere aquela última *hybris* (culpa luciferina, transgressão semiológica?) que é transformar o original na tradução de sua tradução³⁶.

Joca Reiners Terrón pode ser considerado um profícuo tradutor-transcriador do *portuñol selvagem*, língua à qual se refere como *transportuñol borracho*. A propósito, *Transportuñol borracho* é o título da primeira coletânea de poesia traduzida ao *portuñol selvagem*, e é o próprio Terrón que deixa explícitas suas afiliações com a teoria tradutória desenvolvida por Haroldo de Campos:

*Lo mío es lo contrabando, lo lirikotráfico; como saber adonde si ubica la frontera si non sei onde empieza el día y si acaba el sueño?; como conocer onde empieza el portugués y termina el castellano, si lo unico que sei és que el portuñol és infinito, assim como la borrachera? Lo mío és la poesia y el infinito, esa broma que llamamos vida*³⁷.

Levando ao extremo a proposta da tradução entendida como transcrição, Terrón apropria-se de outras metáforas para refletir sobre o seu processo tradutório: a do contrabando e a do *lirikotráfico*, engendrando uma nova teoria da tradução marcada pelas peculiaridades locais da Tríplice Fronteira. A dinâmica do contrabando, que pressupõe a quebra, a subversão e o desrespeito às regras de circulação de bens de um lado a outro da fronteira, é inserida na sua proposta de circulação simbólica de significados. Entre os poetas contrabandeados para o nascente cânone da poesia em *transportuñol*, Terrón inclui poemas de Ikkiû Sojun, Hans Magnus Enzensberger, Jim Dodge, Malcom Lowry, Stephen Dobyns, Richard Brautigan e Raymond Carver. Observe-se o trabalho de transcrição realizado a partir do poema “Tomatoes”, de Stephen

³⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 82.

³⁷ TERRÓN, Joca Reiners. *Transportuñol borracho*. Asunción: Yiyi Jambo, 2008. p. 6.

Dobyns³⁸:

Los tomatis

La mujer viaja hasta Brasil
Para una cirugía plástica y una transformación en el rostro.
Tiene sessenta años y lo deseo normal de ficar hermosa.
Operada, ella sale con su nuevo rostro
Pelas calles del Rio. Un chavós
La assalta a la mano armada para tomar plata Bang! Matou.
El cuerpo volve a Nueva York.
Pero ocurre una barahúnda en el morgue. El hijo
É llamado. Le informam que su mamá
És una daquellas diez mujeres ali expuestas
Todas ellas foram assassinadas. La vida hoy es assim.
Elle examina todas ellas, pero no consigue encontrar su mamacita.
Con su nuevo rostro, ella se tornou una extraña.

³⁸ Versão original do poema, em inglês, intitulado “Tomatoes”: “A woman travels to Brazil for plastic / surgery and a face-lift. She is sixty / and has the usual desire to stay pretty. / Once she is healed, she takes her new face / out on the streets of Rio. A young man / with a gun wants her money. Bang, she’s dead. The body is shipped back to New York, / but in the morgue there is a mix-up. The son / is sent for. He is told that his mother / is one of these ten different women. / Each has been shot. Such is modern life. / He studies them all but can’t find her. / With her new face, she has become a stranger. / Maybe it’s this one, maybe it’s that one. / He looks at their breasts. Which ones nursed him? / He presses their hands to his cheek. / Which ones consoled him? He even tries / climbing onto their laps to see which / feels most familiar but the coroner stops him. / Well, says the coroner, which is your mother? / They all are, says the young man, let me / take them as a package. The coroner hesitates, / then agrees. Actually, it solved a lot of problems. / The young man has the ten women shipped home, / then cremates them all together. You’ve seen / how some people have a little urn on the mantel? / This man has a huge silver garbage can. / In the spring, he drags the garbage can / out to the garden and begins working the teeth, / the ash, the bits of bone into the soil. / Then he plants tomatoes. His mother loved tomatoes. / They grow straight from seed, so fast and big / that the young man is amazed. He takes the first / ten into the kitchen. In their roundness, / he sees his mother’s breasts. In their smoothness / he finds the consoling touch of her hands. / Mother, mother, he cries, and flings himself / on the tomatoes. Forget about the knife, the fork, / the pinch of salt. Try to imagine the filial / starvation, think of his ravenous kisses”. DOBYNS, Stephen. “Tomatoes”. In: _____. *Cemetery Nights*. New York: Viking Penguin, 1987. p. 4-5.

Quizás esta, quizás aquella.
 Mira los senos de ellas. Cual de ellos lo amamentou?
 Apierta cada una di las manos en su rostro.
 Cual delas lo acariciava?
 Chega a tentar si deitar en sus regazos para ber cual de ellos
 És más familiar – mas el policia lo detiene.
 Bueno, habla el guarda, cuál és su mamá?
 Todas ellas són, dice el rapaz, deja-me
 Levá-las todas como un paquete. El guarda bacila,
 Y afinal, acepta. En verdad, resolbia uma série di problemas.
 El muchacho despacha las dez mujeres para su hogar,
 Hace la cremación de todas ellas juntas. Já miraron
 Como uno camina con uma pequeña urna a tiracolo?
 El muchacho tiene una grande lata di basura pateada.
 En la primabera, él arrasta su lata di basura
 Y empieza mexendo con los dientes del ancinho
 La cienza, los trozos de huesos em la tierra
 Ahí el planta tomatís. Su mamá adoraba los tomatís.
 Y el muchacho si queda assombrado. Lleva los dez primeros
 Para la coziña. Bê, em su redondez,
 Los senos de su mamá. Em su piel macia
 Encuentra lo toki cariciozo di sus manos.
 Mamá, mamá, grita y si lanza
 Sobre los tomatís. No hablemos del cuchillo, del tenedor
 De la pitadita di sal. Tente Imaginar
 La hambre filial, peinse em los besos devoradores³⁹.

Terrón presenta Dobyns ao seu público em seu melhor humor *portuñolesco*: “absoluto desconocido en las playas sudamericanas, don Dobyns és de lo más grandes de los poetas de Nuerte América: sus poemas son unas fábulas extravagantes y darkonas. Presumo que también sea um borracho”⁴⁰. Na irreverência da apresentação, fica explícito um dos traços marcantes do

³⁹ TERRÓN, Joca Reiners. *Transportuñol borracho*. Asunción: Yiyi Jambo, 2008. p. 18.

⁴⁰ TERRÓN, Joca Reiners. *Transportuñol borracho*. Asunción: Yiyi Jambo, 2008. p. 18.

ethos selvagem do *transportuñol*: ironia, sarcasmo e mesmo certo diletantismo.

No poema narrativo de Dobyns, é possível vislumbrar uma alegoria contemporânea para compreender o *modus operandi* do *transportuñol borracho*. Pode-se pensar nas mulheres mortas como as línguas vernáculas, cadáveres exauridos da exuberância que tiveram em vida. O rapaz, chamado a reconhecer o corpo da mãe assassinada, identifica-se com o poeta transfronteiriço que, diante dos cadáveres das línguas vernáculas, não consegue reconhecer um vínculo *materno* que o ligaria a uma delas, de maneira a expressar sua condição transfronteiriça, ex-cêntrica e nômade. Cabe lembrar que a língua-materna sempre foi definida como a língua da emoção e da afetividade. Desprovido de língua-materna, resta ao eu-lírico, um estrangeiro para si mesmo⁴¹, o trabalho de se expressar em uma língua selvagem, híbrida e transgressora.

A partir do momento em que esse eu-lírico ingere os restos mortais de sua língua-materna, e das línguas desconhecidas adotadas como mães substitutas, ele fertiliza a si próprio, em uma proposta que estetiza o escatológico e o canibalesco em sua busca pelo sublime possível. Um sublime que é marginal, transnacional, e que lança mão da heteroglossia levada ao extremo, *hablando en variadas lenguas a la vez*. A metáfora da fertilização, na proposta de tradução/transcrição de Joca Rainers Terrón, evoca também um diálogo intertextual com a semiótica do contrabando, talvez a única possibilidade de trânsito cultural efetivamente autêntico, no qual o burlar de fronteiras, limites e aduanas contribui para a construção de laços menos verticalizados e hierarquizados na economia das trocas simbólicas. Ou como, com muito mais propriedade, afirma Damián Cabrera, um desses *lirikotrafikantes* a transitar *por la triple frontera salvaje*: “Rescato el gesto de pasar de contrabando. Cuando cruzo el puente, siempre llevo algo conmigo: no la yerba. La semilla”⁴².

⁴¹ Uso a expressão no mesmo sentido utilizado por KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

⁴² CABRERA, Damián. “Del cuerpo su frontera”. *El Teveré: revista-espacio de expresión cultural*. Minga Guazú (Paraguay), Año 6, número 15, Mayo de 2011. p. 5.

PORTUÑOL SELVAGEM: DE LA “LENGUA DE CONTACTO” A LA POÉTICA DE LA FRONTERA

RESUMEN

Hay lugar para que se lo tome en consideración el (in) traducible como un valor en las prácticas culturales contemporáneas, entendiendo la (in)traducibilidad como alegoría de la alteridad radical e irreductible? Como cuestión concreta a ser investigada y discutida se tomará el caso del *portuñol selvagem* – la lengua adoptada por el escritor Douglas Diegues, poeta brasiguayo, residente en Punta Porá – un *créole* literario que utiliza elementos del español, del portugués y del guaraní. Para eso, serán abordados a lo largo de este artículo, trabajos publicados en *portuñol selvagem* por Wilson Bueno y Douglas Diegues, así como un ejercicio de traducción – para el *transportuñol borracho* – de un poema originalmente escrito en inglés, realizado por Joca Rainers Terrón.

PALABRAS CLAVE: *portuñol selvagem*, hibridismo, (in)traducibilidad, culturas fronterizas.

Recebido em: 27/03/12

Aprovado em: 21/11/12