

Nas bordas da língua: Mitos Mbyá-Guarani nas fronteiras do *portuñol salvaje* de Douglas Diegues¹

Eduardo Jorge de Oliveira
Universität Zürich
• eduardo.jorge@rom.uzh.ch

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e717>

¹ Esta apresentação faz parte de um projeto de pesquisa mais amplo e em curso sobre as literaturas pós-etnográficas, isto é, a emergência de textos literários depois do grande século da etnografia. A força de textualidades latino-americanas irrompe o fenômeno da tradução cultural advinda da antropologia, fundando uma experiência literária singular nas primeiras décadas do século XXI.

O poeta Washington Cucurto escreveu que a América Latina está em efervescência, cheia de vida, sexo e criação. Ainda que seu mapa político caia aos pedaços, o desejo dos povos se prolifera incessantemente. Essa mensagem está na quarta capa do livro *Triple Frontera Dreams*, de Douglas Diegues (Rio de Janeiro, 1965), publicado na Argentina em 2017. Segundo Cucurto, Diegues é filho deste desejo latino-americano de cruzamentos, de impurezas, de misturas do portunhol ou do “portuñol salvaje” que é praticamente um idioma situado nas zonas de fronteira entre o Brasil e outros países hispano-americanos, mais precisamente o Paraguai e a Bolívia. Diegues acrescentou o “salvaje” que pode ser entendido como uma prática literária e uma poética fundamental para uma aproximação estético-política da América Latina. Trata-se de um idioma “mixturado que hablan los pobres y los ricos miran con desprecio y la clase media no quiere ni oír” (Cucurto *in* Diegues, 2017).

O portuñol salvaje se tornou a língua literária de Douglas Diegues que, com ela, transita pela poesia, pelos mitos e pelas histórias para crianças. Isso faz com que as fronteiras desse conjunto poético-linguístico sejam indiscerníveis. E mais: a partir da dimensão plástica-visual, Diegues dá ao portuñol salvaje uma dimensão que, na falta de um vocabulário que abranja a vida e criação em estado contínuo e combinado com os mais diversos meios de produção, pode ser chamada de intersemiótica. O maior exemplo aqui apresentado nas próximas páginas é o *Ayvu Rapyta*, uma coletânea de textos míticos dos Mbyá-Guarani,² situados na região do Paraguai. Eles foram selecionados e traduzidos pelo antropólogo e etnólogo paraguaio León Cadogan, como explica o poeta *salvaje* na

introdução das páginas seguintes. Diegues realiza uma “trans-inbención visual” de tais cantos a ponto que ela possa ser apreciada por crianças de todas as idades. Com esse trabalho inédito, o aduaneiro Diegues produz zonas de intervalo e ressitua as fronteiras geográfico-políticas a fim que elas se situem numa *Triple Frontera Dreams*.

Mais que um título, *Triple Frontera Dreams* apresenta uma dimensão utópica de cruzamentos háptico-textuais, ou melhor, trata-se de um texto que situa bordas e limites da língua a ponto que os olhos possam tocar sua plasticidade como se pode ler no fragmento: “La triple frontera es atrasada, bela, fea, futurista, aburrida, rupestre, punk, grecoguarangua, turka, selbátika, endemoniada, divertida, suja, coreana, labiríntica, cruel, romantikona y te puede comer vivo como se fuesses um choripan baratelli” (Diegues, 2017, p. 17). Ela recompõe os lugares dos intervalos, inventando espaços entre países que se afirmam por tudo aquilo que os mantém separados pela fronteira. Nesta zona fronteira, o “era uma vez” se mescla com mensagens do futuro na ordem cotidiana da vida e tudo se torna praticamente impossível de ser classificado em categorias estéticas, filosóficas e literárias para analisar com distância os efeitos de simultaneidade nos textos do autor que são, no melhor dos casos, anfíbios. Em *Era uma vez en la frontera selvagem*, de 2019, o escritor fabula a existência de um sapo de All Star que considera o fundo do poço o melhor lugar do mundo. Os elementos da moda *standard* das grandes cidades se mesclam com uma dimensão suburbana na América Latina, de onde mesmo a figura do intelectual letrado se mistura aos clichês e desvios do que poderia ser uma coletânea dos irmãos Grimm *Made in Paraguay*. Essa expressão, “Made in Paraguay”, que ecoou durante muito tempo como sinônimo de falsificação, emerge em outra situação política a partir da qual a invenção e a falsificação se embaralham a ponto de não poderem ser separadas.

Há nessa situação uma dimensão de classes, muito mais visível no espaço público latino-americano. Por exemplo, para voltar a *Triple Frontera Dreams*: “Muitos brasileiros se recusam a comer nel lado paraguasho de la frontera: dizem que en Paraguay todo es feio y sujo” (Diegues, 2017, p. 18). E, ainda, do texto emana uma radicalidade dos modos de ser, inapreensíveis em termos de códigos urbanos: “La moda sport gay futurista unisex

2 Como os define Guillermo Sequera: “Os Mbyá constituem uma das sociedades autóctones vinculadas a etnias Guaraní-Tupi dotadas de mais particularidades específicas. Supõe-se sua localização originária em regiões da bacia do médio Paraná (Guairá-Caaguazú) [...]. Sua imensa criatividade como grupo humano e sua alta capacidade de adaptação a contextos culturais, sociais e econômicos, permitiu aos Mbyá formar uma forte unidade de identificação (língua, cosmovisão, técnicas, conhecimentos) e alcançar um dinamismo – muito imaginativo – na incorporação de dispositivos, utensílios, expressões ou rituais extraculturais. Prova disso, ainda, é seu impulso migratório rumo a regiões com significativas diferenças bio-geográficas. Os Mbyá conformam a etnia de maior dispersão nos países do Mercosul (Paraguay, Argentina, Brasil, Uruguay)” (Sequera, 2006, p. 9). A partir dessa definição, pode-se declinar a dimensão da abertura cultural dos Mbyá ao “portuñol salvaje”, nomeadamente, a dimensão intermedial e intersemiótica na união de técnicas com cosmovisões.

de las kamisá y los pantalones coladitos al cuerpo predomina también entre los avás triple fronteros. Pero eso non quer dizer que todos sigam la misma moda. También están los que andam sempre fuera de la moda” (Diegues, 2017, p. 19). Os trechos mencionados são breves aproximações verbais de uma língua que age por combustão espontânea entre zonas que marcam os limites territoriais do Paraguai e do Brasil. Caberia situar nesta *Triple Frontera Dreams* as paródias com as culturas yankees cujo léxico do sonho americano, *Dreams*, é montado com ironia dado que o vocábulo “frontera” literalmente é uma palavra-fronteira entre dois vocábulos em inglês. Além disso, abundam nos textos a incorporação de práticas textuais guarani, língua que é bastante falado no Paraguai. Numa citação mais longa se percebe o procedimento da incorporação que, em um primeiro momento, pode ser entendido como um fenômeno mimético e, logo depois, se torna específico no texto de Diegues:

Los Lengua piden nomás algo para la gaseosa. Los tiro algunos guaraníes. Puede ser que sejam fantasmas. Pero non son kulones. Antes de seguir viaje, celebramos la neblina vivificante, las flores del pantanal, como dizia el compá Wilson Bueno, la pipa de la paz, con los índios Lengua, tranki tranki, em medio a aquella sinfonia de insetos y aves y ranas y silêncios.

La música del paisaje del Chaco es algo muy simple y muy sofisticado a la vez, tal como el Beethoveen de las Bagatelas, Olivier Messaien, Berio, Webern, Cage, Varèse, Boulez, Nono, Scelsi, Nancarrow, Cowell, etc e tal. Chau amigos Lengua. Nos vemos pronto. Sigo por lar uta de tierra. Pero non indiferente al drama de los Lengua que vivem agora em aldeas de beira de estrada, los más estrangeiros en sua propia terra, em breve non mais existirán índios Lengua (Diegues, 2017, p. 58).

Diegues é também um escritor-caminhante, sendo um espírito livre das zonas de fronteira que não apenas descreve a paisagem, mas cria uma. A própria biografia informada pelo poeta recupera algo de uma paisagem inventada, fora do gesto mimético, que reúne o estrangeiro e o familiar simultaneamente. Segundo o próprio autor, ele “nació del amor de una madre paraguaya y un padre brasileño em Rio de Janeiro, pero vivió la infância y parte de la adolescência em las fronteras desconocidas de Brasil con Paraguay” (Diegues, 2017). Este escritor caminhante também é um leitor atento de Wilson Bueno (1949-2010), escritor brasileiro e autor de *Mar paraguay*, de 1992.

Néstor Perlongher, no prefácio de *Mar Paraguayo*, havia observado os limites do caso de uma “invenção de uma língua” que mescla tanto os registros de um cronista de viagem – ou de um turista aprendiz, para fazer referência a Mário de Andrade –, dado que Bueno circulava pelas

zonas fronteiriças e, literalmente, jogava com bordas das línguas, escrevendo no mesmo registro textual com o espanhol hispano-americano, o português brasileiro e o guarani.³ Ao “jogar conversa fora”, assim como Macunaíma teria surgido em um arremate, Wilson Bueno teria sido o primeiro escritor a dar forma a este impulso linguístico com seu *Mar Paraguayo*. Trata-se de um impulso que faz parte da rotina de vários hispano-americanos residentes no Brasil e de brasileiros que vivem nas zonas de fronteira, nomeadamente com o Paraguai. O portunhol, segundo Perlongher, teria um efeito imediatamente poético (cf. Perlongher in Bueno 1992, p. 9), onde sempre cabe entre o português e o espanhol, a hesitação, o vacilo, uma tensão e oscilação permanente:

[...] uma é o “erro” da outra, seu devir possível, incerto, improvável. Um singular fascínio advém desse entrecruzamento de “desvios” (como diria um linguista preso à lei). Não há lei: há uma gramática sem lei; há uma certa ortografia, mas é uma ortografia errática: chuva e lluvia (grafada de ambas as maneiras) podem coexistir no mesmo parágrafo, só para mencionar um dos incontáveis exemplos (Perlongher in Bueno 1992, p. 9).

Eis uma chave de leitura fornecida pela análise de Perlongher: uma língua ser o erro da outra. A dimensão da escrita neste livro preciso de Wilson Bueno faz com que uma língua se encontre com outra, tanto em fluxo quanto em atrito. Se geograficamente o Paraguai não tem mar, mas um rio, Wilson Bueno inventou com sua breve novela um mar de línguas com português, espanhol e guarani. Douglas Diegues, por sua vez, mergulhou neste mar para aprofundar a linguagem das zonas de fronteira explorando os interstícios que, ao que parece, possuem combinações intermináveis. Este dialeto fronteiriço nascido por combustão espontânea dispensa a tradução como um intermédio e, com isso, transpõe duas noções de lei: a do léxico e a do território, isto é, das gramáticas e das aduanas. Se falar portunhol praticamente equivale a uma paródia do contrabando, da muamba, do atravessar a fronteira com algo ilegal, escrever desmonta a tradução cultural, onde o etnógrafo buscava as leis de outras culturas para explicá-las em outros universos culturais o que implica na busca contínua do universalismo da literatura. Mas, o portunhol tampouco é regionalista. Ao escapar de polarizações categóricas como regional-universal ou de termos balizados pela crítica literária latino-americana como o “realismo mágico” ou autores do “boom” que projetou diversos autores latino-americanos ao longo dos anos sessenta e setenta, propiciou um êxito de uma literatura mais global. Seguindo por outro

³ Por exemplo, o termo guarani *Ñe'e* significa a palavra misturada com a *língua*. O guarani insiste em sobreviver em termos de registro linguístico apesar de mais de cinco séculos de colonização tanto externa (espanhóis e portugueses) quanto interna (paraguaios e brasileiros). Essa sobrevivência possui um ritmo que faz com que o próprio gênero dos livros de Wilson Bueno e de Douglas Diegues oscile ora romance, ora novela, ora poema em prosa.

caminho, os autores em portunhol e, sobretudo, em portuñol salvaje, são mais cartoneros, isto é, possuem livros com uma estética reciclável, com capas de papelão em tinta guache e tiragens artesanais.

É por esta materialidade tão precária e tão cheia de vida que Douglas Diegues põe para circular os mitos Mbyá-Guarani Ayvu Rapyta, que ele lê há mais de trinta anos. Destes cantos cosmogônicos, o poeta enfatiza uma força primeira: as cores são primárias, as plantas e os animais possuem uma relação imanente com a vida, captando suas metamorfoses e suas forças indestrutíveis. Entre Ponta Porã e Campo Grande, o autor dá volume a este canto para enfatizar a sua força poética das trevas que se abrem em flor e se elevam em plumas. Neste paraíso periférico, as imagens circulam por animais, vegetais e estados primários da luz que assumem sua dimensão de ser numa força máxima solar. Esta língua que insiste em sobreviver, o guarani, possui uma força primordial que não a deixa se extinguir: o modo de entoar o canto coexiste com os modos de habitar o mundo.

Raul Bopp esteve no Paraguai na sua primeira viagem onde ele terminou como pintor de paredes em Aquidauana. Ele descreve a sua passagem sob a forma de relato: “Depois de atravessar o rio Paraná, em Encarnación, senti uma certa emoção ao pisar em solo paraguaio. Passamos estações humildes, com gente emponchada, junto às velhas taipas, de laranjais abandonados. Mulheres, de chales (*sic*) negros, mostravam uma seriedade insondável, com uma dignidade melancólica nos olhos. Passei alguns dias em Villa Rica. O mercado vibrava com uma sinfonia confusa de vozes. O guarani, em cruzamento com o espanhol, tinha sonoridades estranhas” (Bopp, 1980, p. 25). Se Bopp percebeu de passagem pelo mercado no Paraguai estas sonoridades estranhas, Wilson Bueno parece reproduzir ou, mais precisamente, restituir no texto de *Mar Paraguayo* tais sonoridades e Douglas Diegues radicaliza o experimento narrativo de Bueno, dando-lhe uma nova orientação a partir da sua vivência na fronteira. Se o leitor desconhece o Guarani que, como previne Wilson Bueno, “es tan essencial en esto relato quanto el vuelo del párraro” (Bueno, 1992, p. 13), pouco a pouco, ele vai se habituando e, com uma ajuda do glossário no final do livro, passa a entender a dimensão lexical e conceitual da língua. Em termos de portunhol, é ainda Bueno que recorda que “no hay idiomas aí. Solo la vertigen de la linguagem” (Beuno, 1992, p. 13). Nesse sentido, *Mar Paraguayo* faz com que a língua seja uma personagem em vertigem. É essa personagem que caminha nua e livremente pela selva textual de Douglas Diegues que, paradoxalmente, faz dela seu idioma.

É por tal selva que o mito circula ao modo de um *flipbook*, um cinema portátil e de papel que imprime o que, por sua vez, circula apenas oralmente como é o caso do não-sistema linguístico que é o portuñol salvaje. Transitando por tais mitos, Douglas Diegues organizou *Kosmofonia Mbya Guarani*, de Guillermo Sequera, publicado em 2006. Único título da coleção “o morto q fabla”, o livro recupera outra fonte para o estudo dos mitos, a obra do antropólogo e linguista hispano-guarani Bartolomeu Melià que analisa as reações de espanto e curiosidade dos índios guaranis quando ouviam europeus a lerem em voz alta, segundo Diegues, “elles ficabam espantados y encantados di ver como los Europeus faziam u papel falar” (Diegues, 2006, p. 102). Diga-se de passagem, que o Ayvu Rapyta pode ser considerado um modo de fazer com que o papel fale. A leitura dos textos de Diegues abre um campo de investigação e de leituras prazerosas, nas quais podem ser acrescentadas à poética da “roça barroca” de Josely Vianna Baptista e dos textos mais políticos de Ticio Escobar, juntando em uma zona de vizinhança linguística, antropologia, literatura, nas temporalidades mais diversas que borram os limites de cada área.

Bibliografia

Raúl, B. (1980). *Longitudes: crônicas de viagens*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro.

Bueno, W. (1992). *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras.

Diegues, D. (2017). *Triple Frontera Dreams*. Buenos Aires: Interzona.

— (2019). *Era uma vez en la fronteira selvagem*. São Paulo: Edições Barbatana.

Sequera, G. (2006). *Kosmofonia Mbya Guarani*. Org. Douglas Diegues. São Paulo: Mendonça e Provazi editores.

