



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 19 - dezembro de 2017

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2017i19p130-145>

A tradução desobediente do poeta Douglas Diegues

The disobedient translation by poet Douglas Diegues

Thais Ferreira Pompêo de Camargo¹

RESUMO

Este artigo, com base nas teorias de Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Néstor García Canclini e John Milton, busca ampliar o conceito de tradução, aproximando-o da crítica cultural. Busca, também, a partir do conceito aumentado de tradução, analisar a obra de Douglas Diegues, cuja poética é cuidadosamente construída e enraizada em bases ligadas ao conceito de tradução criativa. O poeta brasileiro escreve em portunhol selvagem (mistura entre português, espanhol e guarani), língua literária desobediente, que funciona como ponte, aproximando diversas culturas que coabitam a América Latina; uma narrativa poética que culmina na tradução de obras canônicas para o portunhol selvagem, prática batizada por ele de transdeliração. Dessa forma, o poeta, astutamente, cria diálogo e arcabouço retóricos e subjetivos codificados na língua fronteiriça.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução; Transcrição; Douglas Diegues; Portunhol

ABSTRACT

This article seeks to expand the notion of translation based on the theories of Walter Benjamin, Haroldo de Campos, Néstor García Canclini and John Milton. From this expanded concept of translation, approaching it to cultural criticism, it also seeks to analyse the work of Douglas Diegues, whose poetry is carefully composed and grounded on the concept of creative translation. The Brazilian poet writes in wild Portunhol (a mixture of Portuguese, Spanish and Guarani), a disobedient literary language that functions as a bridge which brings together diverse cultures that coexist in Latin America; a poetic narrative culminating in the translation of canonical works into a wild Portunhol, a practice he has baptized as “transliteration”, thus composing a rhetorical and subjective dialogue codified in a frontier language.

KEYWORDS: Translation; Transcription; Douglas Diegues; Portunhol

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Campo Grande – MS – Brasil – thais.pompeo@gmail.com

¹ Trabalho realizado com apoio de Bolsa da CAPES.

Considero atraente tratar a *hibridação* como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio a suas diferenças (CANCLINI, 2015, p. XXXIX).

Introdução

Este artigo aproxima o tradicional conceito de tradução da ideia de mestiçagem, tradução criativa e hibridação. Busca se afastar da ideia de tradução como um processo, pura e simplesmente, entre palavras possuidoras de códigos isolados com pares nas diferentes línguas, ou seja, da tradução análoga, e se volta para o percurso de hibridação, penetração mútua, não apenas das línguas, mas das culturas que são atravessadas por elas. Percurso que rumo em direção ao *não dizível* proposto por Walter Benjamin (2008) em *A tarefa do tradutor* e da tradução criativa colocada em prática por Haroldo de Campos.

Para incitar a reflexão, trazemos uma prática de tradução de outra área, a tradução intersemiótica, trabalhada por Claus Clüver (2006). Diferente da tradução interlingual, a tradução intersemiótica se articula entre linguagens e suportes diferentes em que, embora haja transformação na forma, a sua essência se mantém intocada, como, por exemplo, na transmutação de um dado livro para um filme, de uma dada pintura para uma dança etc.

A tradução intersemiótica defende que, apesar de linguagens ou suportes diferentes, o tradutor intersemiótico tem liberdade para suprimir ou somar dados, um julgamento que fará para fortalecer a essência da obra e encontrar seus equivalentes poéticos. Ideia igualmente defendida por Haroldo de Campos (2013) quando propõe a tradução criativa ou a transcrição entre línguas diferentes.

“Trans” indica movimento, transformação, transmutação; ideia de entre-lugar, entre fronteiras, entre formatos. Ou seja, apresenta a ideia de abertura, de movimento, de fluxo, de não limitação da experiência humana em um único formato. Na citação abaixo, Haroldo de Campo apresenta suas reflexões sobre a tradução criativa:

Processo de deglutição antropofágica que não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma ‘transculturação’, melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da História como ‘função

negativa’ (no sentido de Nietzsche). Todo passado que nos é ‘outro’ merece ser negado. Merece ser comido, devorado, diria Oswald. É uma atitude não reverencial perante a tradição: implica expropriação, reversão, desierarquização (CAMPOS, 2013, p. 200).

Teoria essa que converge para questões com as quais trabalha Néstor García Canclini (2015), estudioso argentino que aproxima a ideia de tradução da mestiçagem, da busca entre traduzir, demonstrar e revelar diferenças e semelhanças. É exatamente nesse ponto que a ideia de tradução se aproxima de crítica cultural. É sob essa ótica que analisaremos a poesia fronteira de Douglas Diegues.

Tanto a obra quanto a vida do poeta trazem ligações importantes com a prática da tradução, desde sua biografia, pois, vivendo em uma cidade de fronteira, a língua é “cambiante” a todo instante. Posteriormente, essa oscilação linguística é colocada em prática em sua obra de duas formas: primeiro por meio da apropriação do portunhol, mistura de português, espanhol, guarani, uma língua informal e híbrida, falada nas ruas da fronteira longínqua Brasil-Paraguai; depois com sua proposta mais radical: a transdeliração, que é a tradução-transcrição de autores canônicos para sua língua literária inventada.

Foram seis livros lançados no Brasil até 2015². Nos dois primeiros – *Dá gusto de andar desnudos por estas selvas* (2002) e *Uma flor na solapa da miséria* (2005) –, opta por entrar na literatura de braços dados com o soneto shakespeariano, formato rígido e culto que será alargado pelo poeta desobediente que afrouxará a métrica e bagunçará sua sobriedade com uma língua informal e inculta, engraçada e sedutora. A partir da terceira publicação, *El astronauta paraguay* (2007), Diegues abandona o formato do soneto e se insere na prosa poética. Se nos primeiros livros a temática está em diálogo direto com a realidade, a partir do *El astronauta paraguay*, o poeta passa a delirá-la, um caminho que culminará no seu sexto e último livro lançado em 2015, *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*, no qual apresenta sua forma mais radical de poesia, feita de tradução, ou melhor a “transliteração” de autores canônicos para a língua inexistente, inculta e mestiça da fronteira.

Suas obras propõem uma “falsa obediência” (SANTIAGO, 2000), seja quando busca aproximar países latino-americanos com uma língua que é em si língua tradutória que funciona como uma ponte, um amálgama entre as culturas latino-

² Em 2017, lançou seu último livro pela editora argentina Interzona.

americanas dispersas; seja submetendo a pureza da tradição ao contato com a mestiçagem, no *locus* impuro de uma fronteira selvagem, com os sonetos selvagens em portunhol, ou transdelirando – forma mais literal de tradução, mas ainda, sim, sob a espécie da diferença – autores canônicos como Fernando Pessoa ou Charles Baudelaire para essa língua que oficialmente não existe. É desobediente não apenas na forma, mas também no conteúdo.

1 Poeta selvagem

Douglas Diegues nasceu em 1965 no Rio de Janeiro, filho de uma hispano-paraguaia com um carioca, cosmopolita e jornalista da revista *O Cruzeiro*. Cresceu em Ponta Porã, uma cidade que faz divisa seca com o Paraguai e vive entre lá e Campo Grande até hoje em dia.

Sua estreia na poesia se deu em 2002, com o livro *Dá gusto andar desnudo por estas selvas* (Travessa dos editores), uma coletânea de sonetos escritos em portunhol selvagem. Língua que conhece bem: mistura de português com espanhol e toques de guarani, língua falada informalmente nas ruas da fronteira do Brasil com o Paraguai.

A apropriação de uma língua inexistente oficialmente, híbrida, transfronteiriça, confere autenticidade à sua poesia pelas conexões afetivas e autobiográficas, como poeticamente explica Diegues na abertura de seu segundo livro, *Uma flor na solapa da miséria* (2007):

U portunhol salbaje es la língua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noite vendem seus sexos en la linha de la fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteiriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça selvaje 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 selbaje comigo [...]. (DIEGUES, 2007, p. 3).

Embora seja significativo para efeitos de familiaridade e de veracidade, o portunhol selvagem ganha outras camadas ao ser integrado aos temas que o poeta, propositalmente, trabalha desde o início: aproximação de mundos, crítica e resistência cultural. Uma poética construída de forma dúbia, escorregadia, oscilante, sempre propondo um jogo com o leitor.

poses certas fachadas crenzas formigas flores e arranha-céus
sinceramente vale a pena perder tempo transformando bosta de
elefante em luz em leite em mel
(DIEGUES, 2007, p. 11).

A metáfora da transformação da “bosta de elefante em luz em leite em mel” pode ser aplicada ao próprio portunhol selvagem: subproduto das ruas da fronteira, resíduo do cruzamento entre as línguas oficiais português e espanhol, e a campesina guarani. A língua apátrida, *gauche*, vai sendo inserida no universo da literatura sob a liderança de Douglas³. Um ato de resistência, que ao dar voz às pessoas esquecidas na fronteira abandonada do Oeste, também evoca sua condição de margem, de fronteira.

Diegues enxerga no portunhol selvagem um intrincado de códigos que, mais do que maneira de sobreviver na fronteira, funciona como uma fenda proveitosa que dialoga com a ideia de transcrição e de transculturação de Haroldo de Campos. Por exemplo, mais do que misturar, “mestiçar” o português com o espanhol, ou o espanhol com o português, traz para o diálogo a cultura autóctone dessa região, inserindo palavras guaranis. Dessa forma, coloca no mesmo patamar de importância as línguas que representam culturas distintas, mas que coabitam o mesmo continente, o continente latino-americano. Rompe as barreiras culturais e mergulha tanto na América hispânica, quanto na América autóctone, descobrindo e retirando dos escombros da colonização as várias literaturas ou mitopoéticas desse local e através delas aproxima-se de suas diferentes visões do mundo.

Um bom exemplo desse mergulho nas profundezas das narrativas latino-americanas, é a pesquisa, a tradução⁴ e, posteriormente, a transdeliração do *Ayvu Rapyta*, uma das manifestações mais importantes da mitopoética Mbyá Guarani, coletado pelo pesquisador León Cadogan (Assunção, 1899-1973) no Paraguai dos anos 1940 – e que influenciou fortemente a poesia dieguiana. Os Mbya Guarani acreditavam na palavra-alma, a linguagem humana (*ayvu*) como um presente dos deuses, fonte de sabedoria e amor.

³ Wilson Bueno foi o escritor que estreou o portunhol na literatura com o romance *Mar Paraguayo* (1992). Contudo, Douglas Diegues o levou para frente, sendo considerado o líder do movimento do portunhol selvagem, que já atraiu diversos nomes da cena nacional, como Xico Sá, Joca Terron, entre outros.

⁴ Douglas Diegues foi o primeiro a traduzir o *Ayvu Rapyta* do guarani dos Mbyá para o português – para o suplemente literário em que era editor, o *Palavra boa*, publicado em Campo Grande, MS, em 2000 –, que anteriormente havia sido apenas publicado em anais e revistas acadêmicas em espanhol.

Chama, orvalho ou neblina, são palavras bastante representativas para os Mbyá Guaranis. *Karai* é chama, fogo solar, calor, renascimento uniforme do divino como natureza; *jakaira* é a neblina, companheira da chama, ou a fonte do orvalho, que segundo os guaranis permite escutar-falar com os deuses (SEQUERA; DIEGUES, 2006, p. 89-90). Imagens que frequentemente aparecem na obra de Diegues, pois, como bom antropófago, aproxima-se e apropria-se de imagens da mitopoética indígena, trazendo-as para sua poesia, misturando-as com temas urbanos e contemporâneos, descodificando (ou traduzindo) toda a força Mbyá Guarani. A metáfora da palavra incendiária aparece desde o primeiro soneto selvagem de *Dá Gusto andar desnudo por estas selvas*: “burguesa patusca light ciudad morena / el fuego de la palabra vá a incendiar tua frieza” (DIEGUES, 2002, p. 8).

Ao entrar em contato, corre-se o risco da contaminação cultural, que pode ser tão irreversível quanto enriquecedora. Híbrido é traduzir, já afirmou Néstor Garcia Canclini em seu *Culturas Híbridas*. O autor argentino considera atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo e fusão para “[...] continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio a suas diferenças”. (CANCLINI, 2015, p. XXXIX).

Um adendo importante: antes de estreitar na poesia, Diegues trabalhou cerca de uma década com jornalismo cultural e literário na fronteira brasileira-paraguaia. Nessas publicações, já se observava atenção e estudo importantes para com as traduções, haja vista muitos dos textos publicados serem traduzidos por ele, já que pouquíssimo material literário de países vizinhos, como Paraguai, Uruguai, Argentina, Bolívia, havia sido traduzido para o português. O que deixa transparecer que ele apostava na importância da aproximação, via tradução, para difundir nomes relevantes para a discussão da cultura latino-americana, ou seja, tradução para garantir o diálogo entre países que, no mínimo, podem se considerar primos – apesar de mal se conhecerem.

Nessa época (1992-2002), ele se dedicou a verter para o português nomes importantes, como os uruguaios Felisberto Hernández (que naquela época não existia em português) e Marosa di Giorgio (uma das mais representativas daquele país, ainda sem tradução para o português), o paraguaio Bartolomeu Meliá e também textos inéditos dos cubanos Virgilio Piñera e Reynaldo Arenas, entre outros.

As estreias de importantes autores para o português eram comemoradas por Diegues, como mostra o trecho abaixo:

O Paraguai também é a dignidade de rocio das literaturas indígenas e da literatura de um Augusto Roa Bastos, o maior escritor paraguaio vivo, muito bajulado e respeitado no Brasil, mas pouco lido por aqui. Até pouco tempo, apenas seu romance *Yo El Supremo* havia sido traduzido ao português, em versão, diga-se de passagem, suspeita desde o título, *Eu, O Supremo*, com uma vírgula entre o ‘Eu’ e o ‘O’, inexistente no original. Mas, felizmente, as coisas estão mudando. A Ediouro acaba de publicar o romance *Contravida*, de 1994, em tradução da poeta paraense Josely Vianna Batista (uma das melhores tradutoras em atividade no país) [...] (DIEGUES, 2001).

Suas observações em enfatizar um Paraguai desconhecido visam alargar a visão sobre esse país e também valorizar a chegada de uma boa tradução à língua portuguesa, provando seu comprometimento e interesse no diálogo e compartilhamento de literaturas e pontos de vista pouco difundidos no Brasil. Uma aposta em encontros que podem germinar um futuro diferente, mais empático e plural, mesmo sendo uma aposta que vá na contramão do consumo massivo, fácil ou popular.

Nesse sentido, o empenho de Diegues segue na mesma direção que defende Néstor García Canclini, quando fala da comunicação como mediação cultural: “Sabemos que a luta através das mediações culturais não dá resultados imediatos e espetaculares, mas é a única garantia de que passemos do simulacro da hegemonia ao simulacro da democracia”. (*apud* MARTIN-BARBERO, 2004, p. 212). Essa sempre foi a tônica das narrativas de Diegues, um movimento em direção ao “simulacro da democracia” via difusão de literaturas que traduzissem realidades latino-americanas ou temáticas que dialogassem entre si para fomentar ideias que possibilitassem um futuro mais receptivo à diversidade.

É nesse ponto que sua poesia em portunhol selvagem, a tradução e a crítica cultural se justapõem: são lugares de encontro de temáticas descolonizadas, da horizontalidade das línguas e das poéticas que coabitam a América Latina, região de cultura marcada pela mestiçagem. Por isso, Diegues prefere desaprender a lógica hegemônica:

Quanto mais desaprendu – melhor
Percebo la diferença entre amor y amor y bolor

Los ayoreos⁵ usam sandálias quadradas –
Non dá para saber se suas pegadas estão indo ou voltando por la
estrada (DIEGUES, 2007, p. 17).

Ou:

de nada me serve o conforto da lógica aristotélica – penso lo que
digo – corro el riesgo
quando estou em paz comigo duermo legal até em colchon de
vidrio. (DIEGUES, 2002, p. 33).

O poeta quer desaprender a lógica da cultura ocidental-europeia para criar, enxergar a vida sob novos ângulos, para se libertar: só assim poderá entender o significado de um lugar que se desenvolve sob uma outra lógica, que possui outra história.

É nessa nova lógica que se propõe repensar a tradução. Segundo John Milton, tradutor de poesia brasileira para o inglês, existe uma outra possibilidade de tradução que o tradutor mais resistente explora: o terreno intermediário ou híbrido entre as línguas de origem e destino (MILTON, 2002), algo muito próximo ao que é feito noportunhol como língua literária. Milton traz como ilustração um estudo de tradução híbrida que mostra como um povo autóctone das Filipinas faz uso do castelhano dos colonizadores, explorando em uma série de traduções erradas “[...] que jocosamente complicam e reestruturam a comunicação [...]” entre os autóctones e os espanhóis (RAFAEL *apud* MILTON, 2002, p. 155), um artifício que tem

[...] seus equivalentes em todas as culturas dominadas do mundo, povos que não tem escolha a não ser aceitar certos elementos do poder colonial, mas que lhes dão sentido à sua maneira, conservando, assim, elementos importantes de independência. (MILTON, 2002, p. 155).

Com esse exemplo, Milton mostra como a tradução pode refletir a complexidade dos intercâmbios culturais e linguísticos do reencontro colonial e que, embora, do ponto de vista do colonizador, a tradução pudesse ser errônea, esse fato permite refletir sobre a teoria e a prática da tradução “[...] que, para chegar à descolonização, deve-se precisamente romper com as regras de tradução do colonizador” (ROBINSON *apud* MILTON, 2002, p. 156).

Resistência, reestruturação da comunicação e ruptura de regras são palavras-chave quando se fala deportunhol selvagem, ou seja, são pontos de contato

⁵ Grupo étnico que vive no Chaco paraguaio.

com a tradução híbrida apresentada por Milton. Com uma diferença: o portunhol selvagem não é falado, em sua maioria, pelos autóctones do continente americano – como no exemplo citado acima –, mas, sim, pelos povos contemporâneos do continente, pela gente mestiça que circula pelas fronteiras desses países, selvagens ou bárbaros perante os olhos civilizados das grandes potências mundiais. Não por acaso Diegues batizou seu portunhol, polissemicamente, de selvagem.

Cada vez que mergulhava sua erudição e paixão pelas vanguardas literárias no caldo mestiço das vozes originais da América Latina, a poesia de Douglas Diegues ganhava robustez e contornos bem definidos, um percurso que se assemelha com o que Haroldo de Campos (2013) trabalha no texto “Tradução, Transcrição, Transculturação, o ponto de vista do ex-cêntrico”. Nele, Campos traz a importância do diálogo da diferença para a literatura brasileira, assim como para a mundial, encerrando sua reflexão citando Goethe: “Toda literatura, fechada em si mesma, acaba por definhar no tédio, se não se deixa, renovadamente, vivificar por meio da contribuição estrangeira”.

O “vivificar” (aliás, essa é uma palavra recorrente na poesia e nos textos jornalísticos de Diegues) é explicado por Haroldo de Campos como prática diferencial articulada a um código universal que, segundo ele, é um exercício, por definição, da prática tradutória: “Tradução como apropriação transgressiva e hibridismos (ou mestiçagem) como prática dialógica e capacidade de dizer o outro e dizer a si próprio através do outro, sob a espécie da diferença” (CAMPOS, 2013, p. 200).

“Apropriação transgressiva e hibridismos” é o que Diegues faz em sua poesia. A começar pela forma: uma apropriação do portunhol selvagem que vagava anônimo pelas ruas das fronteiras sul-americanas; depois o aproxima do soneto e, ao garantir familiaridade junto a ele, o surpreende, arrastando-o para dentro da subversão das fronteiras esquecidas do sertão dos países à margem. No conteúdo, ao executar a prática dialógica – que é, de fato, trilógica, quadrilógica, pois remastiga, devorando criticamente não apenas a cultura europeia, mas também trazendo para esse banquete selvagem as diversas culturas ex-cêntricas –, ele se torna a tradução desse rico caldo cultural.

2 Yiyi Jambo, uma editora desobediente

Seu segundo livro, *Uma flor na solapa da miséria* (2005), foi lançado por uma editora cartonera argentina, *Eloísa Cartonera*. Editora que, assim como a língua literária de Diegues, ressignifica matéria-prima de sua poesia. Se Diegues trabalha com uma língua feita de restos e sobras de outros idiomas, ressignificando-os, as editoras cartoneras fazem algo similar: pegam papelão que sobra de resíduo da produção industrial e o transformam em livros, em arte. Ambas criações, não por acaso, são originalmente latino-americanas.

Cartonera vem da palavra “cartón”, que em espanhol significa papelão. A primeira editora cartonera, considerada a mãe de todas as que se seguiram, é a portenha *Eloísa Cartonera*. Editora cujo mote era produzir livros mais baratos, com papelão comprado de catadores de rua, e publicar, de maneira independente, autores latino-americanos marginalizados pelo mercado nos centros de poder, propondo-se não apenas a incluir literatura a preços bem mais acessíveis, mas também a imprimir e fazer circular vozes e histórias que não interessavam ao *mainstream* editorial e cultural.

Todo o (ex)forço que está constantemente emergindo, tanto na poesia de Douglas como na da editora cartonera, deseja chegar o mais próximo possível da vida acontecida e narrada na fronteira do Brasil com Paraguai, tornando visíveis lugares, línguas e gentes relegadas, historicamente, ao isolamento socioeconômico, cultural e linguístico. Por outro lado, a linguagem de Diegues, em face dos temas veiculados, como erotismo, consumo, violência, mistério e beleza, deixa essa fronteira geográfica, dialogando com o mundo, tornando-se parte desse mundo.

As afinidades conceituais e estéticas que ligam a poética de Douglas Diegues às editoras cartoneras são tantas que, em 2007, Diegues funda sua própria cartonera, a *Yiyi Jambo*. Editora *sui generis*: é a primeira dedicada a publicar, exclusivamente, livros em uma língua que oficialmente não existe, o portunhol selvagem. Dessa forma, Diegues parece querer compor e propor todo um arcabouço retórico e subjetivo para criar possibilidades e narrativas que representem uma nova perspectiva, um novo caminho, “uma outra via na qual seja possível passar”⁶, uma reelaboração simbólica que exige a construção de seu próprio futuro.

Douglas Diegues já editou mais de uma dezena de livros pela *Yiyi Jambo*, entre eles *Mascate*, de Wilson Bueno, e o poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire. A cada lançamento o poeta parece se perguntar: ressignificação ou delírio, tradução ou

⁶ Frase do Manifesto Cartonero escrito por Washington Cucurto.

ficção? Oscilação e vertigem são marcas que vão se configurando cada vez mais fortes no percurso poético de Diegues. Em seus dois primeiros livros, ele traz o soneto para sua insubordinada literatura, como prova de sua falsa obediência, e constrói os sonetos selvagens, anômalos que abandonam a métrica rigorosa, configurando-se pela medida das estrofes, que convergem no dístico, e pautando-se pelas rimas (ÁVILA, 2012).

Se, em *Dá gosto...* e em *Uma flor na solapa da miséria*, o poeta questiona a “realidade” imposta, em uma tentativa de narrar e traduzir a fronteira, a partir de seu terceiro livro, *El astronauta paraguayo*, ele inaugura um segundo momento e o radicaliza bem ao seu modo: ao invés de narrar, ele prefere traduzir, ao seu modo, obras canônicas para o portunhol selvagem, ou melhor, transdelirar, em diálogo com conceito de transcrição de Haroldo de Campos.

A *Yiyi Jambo* é o espaço de liberdade onde Diegues traduz-transdelira para o portunhol selvagem textos de poetas canônicos, arrastando-os para o espaço geossimbólico, selvagem e mestiço da fronteira, aproximando-os, superpondo-os, transculturando-os para as questões locais, criando um efeito original-cômico-surpreendente, fortalecendo seu teor de crítica cultural, como veremos a seguir.

3 Transdeliração/tradução

Haroldo de Campos, relendo Walter Benjamin, trabalha com a expressão “tradução criativa” ou “transgressiva”, ou ainda “transcrição”. Tais conceitos se aproximam da ideia de transposição ou transculturação, ou “[...] melhor ainda transvaloração: uma visão crítica da História como ‘função negativa’ (no sentido de Nietzsche), todo passado que nos é outro merece ser negado” (CAMPOS, 2013, p. 200). Dessa forma, ele aproxima a ideia de tradução ao conceito de crítica. E este é o principal teor da transdeliração de Diegues: traduzir para uma língua que não existe, essencialmente desobediente, obras canônicas e, dessa forma, provocar, produzir uma poética marcada pela crítica cultural.

A importância do delírio na poesia foi um ensinamento de Manoel de Barros, que dizia: “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos – O verbo tem que pegar delírio [...]” (BARROS, 2010, p. 301), ou que, em matéria de poesia, o delírio tem que ser verdadeiro, e o inverossímil não serve se não for verossímil (DIEGUES, 2014).

Somando os ensinamentos de Barros a sua prática de tradução, Diegues cria a transdeliração: ele traduz narrativas, aproximando-as, transculturando-as para os falares e para as paisagens desse sertão brasileiro de imensas fronteiras – sobretudo as culturais –, criando um curioso acervo literário-histórico do portunhol selvagem, algo que poderia ser chamado de tradução selvagem, seguindo uma orientação do próprio Haroldo de Campos: “o tradutor deve ‘estranhar’ sua língua, alargá-la, deixá-la ser violentamente sacudida pelo original, em lugar de preservá-la do choque, deve helenizar o alemão ao invés de germanizar o grego, por exemplo” (CAMPOS, 2013, p. 103).

É um exercício poético-tradutório que, nos últimos anos, tem se transformado em uma de suas principais formas de fazer poesia: a transdeliração, transbaudelairezação (Baudelaire para o portunhol), transfernandopessoainvenção (Fernando Pessoa para o portunhol) etc. Diegues transdelira o poeta português e seus heterônimos para o portunhol fronteiro, como fez com o famoso “Poema em linha reta”, do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, que, na língua de Douglas, torna-se em “Poema em línea re(c)ta”:

Nunca conoci quem houbiesse llevado patada.
 Todos mios conocidos han sido the champions en tutti kuantu
 Y eu, tantas vezes tonto, tantas vezes pig, tantas vezes vil,
 Yo tantas vezes irresponsavelmente parasito,
 Indesculpavelmente sucio,
 Yo, que tantas vezes non he tenido paciência para bañarme,
 Yo, que tantas vezes he sido ridículo, absurdo,
 Que he tropezado com mios pies publicamente en los tapetes de la
 etiquetas
 [...]

Óóó príncipes, mios hermanos,
 Arre, estou hartu de semi dioses!
 Donde hay gente neste mundo?
 Entonces apenas yo soy vil y equivocado nesta tierra?
 (DIEGUES, 2015, p. 16).

Diegues contrabandeia para o portunhol selvagem o inglês e até o italiano, já mesclado/devorado na língua inventada – kuantu, quando o oficial seria “quanti”. Ao trazer o poema para o idioma de uma fronteira desconhecida, relativiza o próprio questionamento de fracasso de Pessoa/Campos, que ganha o sotaque dos bárbaros indígenas, mestiços, gente da fronteira que nada tem a ver com a ideia de perfeição ou vitória vendida na televisão, nas redes sociais, no cinema. Gente marcada, principalmente, pelas lutas muitas vezes perdidas, mas não vencidas.

Em sua transdeliração, não se limita a obras de línguas estrangeiras, nem à poesia. Faz uma seleção criteriosa de assuntos e temáticas pertinentes à fronteira. Traduz, por exemplo, músicas, como a *White Wedding*, do britânico Billy Idol, em que injeta delírio e surrealidade desde o título que inventa para a nova versão: “*Billy Idol cruza la fronteira cantando en portunhol selvagem para los poucos frequentadores del pub mil millones de estrelas*” (DIEGUES, 2015, p. 45). Pura transdeliração: propõe a sobreposição de mundos com palavras que provocam imagens ligadas tanto do *locus* original da música, a Inglaterra *punk* do fim dos anos 1970, como ao *locus* fronteiro.

Ao trazer Billy Idol, figura de cabelo loiro-platinado que representa o movimento *punk-rock* inglês, dono de um timbre macabro bem ao estilo anos 1980, que continua contemporâneo com guitarras e sintetizadores eletrônicos, para as ruas noturnas, vazias de pessoas e cheias de estrelas de Ponta Porã, propõe atitude que beira ao surrealismo e, ao mesmo tempo, de irresistível ironia. Atualiza a margem, autenticando-lhe vida, desejoso de transpor a icônica rebeldia do *punk* inglês para uma insubordinação *punk*-fronteiroa. Apesar das diferenças históricas e estéticas, ambas compartilham a não aceitação ao sistema.

Novamente, Diegues devora selvagememente e sem pudores o estrangeiro, arrastando-o para a fronteira, construindo uma imagem original. Sua transdeliração é um mergulho surreal e hilário, é delirante do início ao fim, com toda a liberdade defendida por Haroldo de Campos. Leiamos os versos de Idol:

Hey little sister, what have you done?
 Hey little sister, who's the only one?
 Hey little sister, who's your superman?
 Hey little sister, who's the one you want?
 Hey little sister, shotgun!

There is nothing fair in this world
 There is nothing safe in this world
 And there's nothing sure in this world
 And there's nothing pure in this world
 Look for something left in this world. (IDOL, 1982).

Eis como fica a transdeliração:

Hey, little sister, que bocê tem feito ultimamente?
 Hey little sister, gostou de me ver de repente?
 Hey little sister, boce ainda leva fé em blábláblá conbincente?
 Hey little sister, que te parece lo igual un tanto diferente?
 Hey little sister, shotgun!

Está en la hora de você voltar pro futuro
Nada hay de justo neste mundo impuro
Non hay nada certo neste mundo errado
Nada es mais seguro neste mundo civilizado
Nada es muito legal neste mundo sujo
Miro para la esquerda
Vejo coisas
Señales calientes
(DIEGUES, 2015, p. 45).

O poeta faz o sugerido por Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor*: ele não traduz a comunicação; ele traduz o não-comunicável, o mágico, o misterioso, o poético. Aproxima, ou melhor, “transcultura” para Ponta Porã, para a fronteira selvagem, compreendendo “[...] toda a vida natural a partir dessa vida mais vasta que é a história” (BENJAMIN, 2008, p. 69). Apesar do peso da história e do tom crítico, apesar de irônico, Douglas Diegues faz o transplante híbrido para o portunhol selvagem sem perder o gracejo rústico dessa língua de chegada. Ao transdelirar, ele acaba transmutando, uma ação que envolve, essencialmente, as ideias de transformação, renovação e “perviver”. Nas palavras de Haroldo de Campos (2013, p. 103), “A operação tradutora deve ser ‘estranhante’, ao invés de acomodatória, naturalizadora, neutra. Tradução quer dizer transmutação”.

Conclusão

Nos últimos anos, a prática tradutória e a poesia têm dividido o mesmo espaço na obra de Diegues, haja vista que em seu último livro publicado no Brasil, *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe* (2015), a transdeliração e a poesia estão posicionadas lado a lado, misturadas, ambas as práticas ocupando o mesmo *status*, o mesmo número de páginas. Tentativa de ressignificação, de reinterpretação descolonizada da fronteira. Arte e cultura no campo instável, conflitivo, da “tradução” e da “traição”, que conseguem ser, ao mesmo tempo, linguagem e vertigem (CANCLINI, 2015).

Um delírio aos olhos da tradição, seja literária, seja da tradução, mas que, ao traduzir escritores modernos para o portunhol selvagem, acaba por fazer, nada mais nada menos, do que a transcrição, a aproximação, a crítica histórica para uma língua

“que reclama insistentemente o mundo latino-americano”⁷. Uma metáfora para dizer que a América Latina, como entre-lugar, possivelmente ainda não exista, ou ainda esteja na iminência de aflorar.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, M. *Ciranda da poesia*, Douglas Diegues por Myriam Ávila. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2012.

BARROS, M. de. O Livro das Ignoranças. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CAMPOS, H. Tradição, transcrição, transculturação: o ponto de vista do ex-cêntrico. In: _____. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 197-205.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2015.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org. e seleção). *Poéticas do visível, ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários Faculdade de Letras UFMG, 2006. p. 107-166.

DIEGUES, D. *A criação e a utopia em Contravida*. Uma leitura do romance-poema de Augusto Roa Bastos. *Jornal Folha do Povo*, Campo Grande, 5 ago. 2001. Suplemento Palavra-boa.

_____. *Dá gosto de andar desnudo por esta selvas – sonetos selvajes*. Rio de Janeiro: Travessa dos Editores, 2002.

_____. *Uma Flor na Solapa da Miséria*. Ponta Porã: Yiyi Jambo, 2005.

_____. *El astronauta paraguayo*. Ponta Porã: Yiyi Jambo, 2012.

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

_____. *Tudo lo que você non sabe es mucho más que todo lo que você sabe*. Santa Maria: Vento Norte Cartonero, 2015.

MARTÍN-BARBERO, J. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas de comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

⁷ Frase do artista da vanguarda argentina, Xul Solar, que no início do século XX havia criado uma nova língua, o “neocriollo”, uma espécie de pré-portunhol, uma mescla de castellano, guarani e português, que afirmava ser a língua do futuro do sul do continente americano.

MILTON, J. *O Clube do Livro e a tradução*. Bauru: Edusc, 2002.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SEQUERA, G.; DIEGUES, D. (Org.). *Kosmofonia Mbya Guarani*. São Paulo: Mendonça & Provazi Editores, 2006.

Data de submissão: 23/06/2017

Data de aprovação: 31/07/2017