

PRÁTICAS LATINO-AMERICANAS DE TRANSLINGUISTO: DE XUL SOLAR ÀS POÉTICAS DO PORTUÑOL-PORTUNHOL

*LATIN AMERICAN PRACTICES OF TRANSLINGUALISM: FROM
XUL SOLAR TO THE POETICS OF PORTUÑOL-PORTUNHOL*

Rita Lenira de Freitas Bittencourt

ORCID 0000-0002-5087-1387

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo

Este ensaio se ocupa da produção do artista múltiplo Oscar Agustín Alejandro Shultz Solari (1897-1963) – mais conhecido como Xul Solar – entendendo sua preocupação em construir uma identidade latino-americana, na primeira metade do século XX, conjugada à opção por um fazer que mescla a linguagem verbal e a pictórica a partir de correspondências e estranhamentos entre as línguas e as artes. Desde o início, portanto, assinala um lugar de conflitos, e toma a não acomodação das diferenças como marca de um discurso singular dentro da ordem estética que, por convenção, este trabalho denomina de modernista. Como extensão e deriva, a proposta é retomada, na cena contemporânea, em algumas produções em portuñol-portunhol, exemplificadas na obra do escritor Wilson Bueno (1949-2010).

Palavras-chave: translanguismo; poéticas; portuñol-portunhol; Xul Solar; Wilson Bueno.

Abstract

This essay deals with the multifaceted production of the artist Oscar Agustín Alejandro Shultz Solari (1897-1963) – better known as Xul Solar – by recognizing his concern for building a Latin American identity, in the first half of the 20th century, and his intentional development of an artistic practice that mixes verbal and pictorial languages around the correlation and contradictions between languages and arts. From the start, therefore, this study signals a place of conflict, and takes the non-accommodation of differences as the mark of a singular discourse within the aesthetic order, which, by convention,

Resumen

Este ensayo se acerca a la producción del artista múltiple Oscar Agustín Alejandro Shultz Solari (1897-1963) – más conocido como Xul Solar – analizando su inquietud por construir una identidad latinoamericana en la primera mitad del siglo XX asociada a la opción por un hacer estético que mezcla el lenguaje verbal y pictórico a partir de correspondencias y extrañamientos entre las lenguas y las artes. Desde el principio, señalo un lugar de conflicto y tomo la no acomodación de las diferencias como marca de un discurso singular dentro del orden estético que, por convención, denomino modernista. Como extensión y deriva, la propuesta se



I call modernist. As an extension, this proposal drifts into the contemporary scene, to examine some productions in Portuñol-Portunhol, exemplified by the work of the writer Wilson Bueno (1949-2010).

Keywords: translanguaging; poetics; portuñol-portunhol; Xul Solar; Wilson Bueno.

expande, en el escenario contemporáneo, hasta algunas producciones en portuñol-portunhol, ejemplificadas en la obra del escritor Wilson Bueno (1949-2010).

Palabras clave: translingüismo; poética; portuñol-portunhol; Xul Solar; Wilson Bueno.

—¿Más tristeza?
—No. Gracias.

Luis León Bareiro, 1998.

Algumas questões levantadas, neste ensaio, bem como os objetos de investigação escolhidos, participam de um presente construído pelas marcas de seu passado – os anos iniciais do século XX –, e se vinculam às abordagens das fronteiras, em suas variantes teórico-imagéticas. Circulam entre as línguas oficiais e as não oficiais das nações do sul e também entre a poesia e a prosa e entre a literatura e as outras artes. Os caminhos textuais aqui propostos partem do “modernismo” do Rio da Prata, com Xul Solar e Borges, e vão até as teorizações contemporâneas do “portuñol-portunhol”, com o escritor paranaense Wilson Bueno e outros pesquisadores e poetas. Cada um, à sua maneira, levou adiante as reflexões sobre as literaturas em trânsito que aqui me interessam retomar e desenvolver.

Remonto ao título e à proposta do artigo “Acerca del errar por el portuñol” (2000), de María Teresa Celada, como referência de abertura, pois delimita os possíveis rumos das reflexões a serem desenvolvidas, a partir de um desvio crucial, da linguística para a teoria da literatura, tomando a mescla de línguas com relação ao pensamento e às poéticas latino-americanas ao longo do século XX. Mantenho, com Celada, a duplicidade semântica do vocábulo “errar” – entre o erro e a errância –, e tento localizar uma margem de manobra, garantir um espaço para trânsitos que se consolidam num “para além” dos limites genéricos, linguísticos e espaciais, reforçando a condição pós-nacional e, de algum modo, experimental das escolhas poético-políticas aqui abordadas. Em outras palavras, diante do caráter de mescla das poéticas do presente, acredito que cabe à teoria propor uma análise de sua própria mestiçagem, tendo na literatura um rico filão para explorar as possibilidades “mix” da linguagem, que desde o modernismo fazem parte, explicitamente, da

produção poética e narrativa, sendo o “portuñol-portunhol”, em sua acepção literária contemporânea, uma de suas variantes translinguísticas.

Um outro nome para uma estética de mescla pode ser “hibridismo”. Um outro nome para um estilo de mescla pode ser “neobarroco”, ou, pensando, também, numa leitura perlonghiana, “neobarroso”¹. E um outro lugar da América Latina pode ser o Brasil, mais concretamente o Paraná, a partir das produções transnacionais de Wilson Bueno. Num dos artigos acrescentados à edição argentina do seu *Mar Paraguayo* (2005), o teórico chileno Andrés Ajens refere-se a “fronteiras fluídas”, ao tanto de Paraná que é rio, que une e separa, em constante movimento, Paraguai e Brasil, Paraguai e Argentina.

Do modernismo brasileiro, na esteira dessa linhagem, poderia citar, como exemplos, alguns trechos da escritura de Oswald de Andrade, *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade e também *Cobra Norato* (1928) de Raul Bopp. Mais adiante, na mescla regionalista, destaco, ainda, Ascenso Ferreira, na poesia, e Guimarães Rosa, na prosa. Por fim, as criações ítalo-portuguesas de Juó Bananére, que vão explorar um falar urbano, movente em sua sintaxe e sonoridade, típico dos trabalhadores fabris, descendentes de imigrantes.

Por outro lado, rastreando desde a Argentina uma escritura “neociolla”, de Xul Solar, que mescla o espanhol, o português, o inglês, o alemão e o guarani, pode-se desenhar uma linha expressiva que chega até a contemporaneidade, postulando a existência de uma dicção “sem terra” moderna, que não se adaptou às formulações de sentido da estética modernista e sobrevive, hoje, nas margens transnacionais e translinguísticas, adquirindo uma importante dimensão teórico-crítica, em contexto reflexivo de vizinhança e intercâmbios.

Ao postular esta condição da literatura moderna, nos termos de uma dicção “sem terra”², a proposta é elaborar um mecanismo de leitura de poéticas que geralmente não participam do circuito convencional de sentidos, deslocando o eixo de São Paulo ou Rio de Janeiro e privilegiando outros caminhos, mais ao sul, para incluir os países limítrofes, ou entendendo a literatura em plano amplo, que Xul Solar denominava de panamericano, na busca de um funcionamento alternativo de poesia e ficção.

A seguir, optei por explorar uma temporalidade inversa para ler e ver em mosaico, desde uma cena em que as trocas linguístico-culturais são mais

¹ Noção elaborada no final da década de 1980 por Néstor Perlongher, o *neobarroso* refere-se a uma releitura das produções cubanas e caribenhas adaptadas à realidade histórico-social rioplatense, na contramão das derivas culturais europeias. Funciona igualmente como contradiscurso, resistindo à militarização no cone sul. Desenvolvida inicialmente em artigo: “Neobarroso transplatino”, *Jornal Folha de São Paulo*, em 1988, no Caderno Folhetim, foi posteriormente melhor desenvolvida no livro *Caribe Transplatino. Poesia Neobarroca Cubana e Rioplatense* (1991), do qual assina organização, prólogo e notas.

² Este foi o eixo argumentativo do meu livro, intitulado *Guerra e Poesia. Dispositivos Bélico-Poéticos do Modernismo* (BITTENCOURT, 2014), que se ocupou da leitura modernista da Guerra do Paraguai.

evidentes, ainda que sutis, como é o caso do poema em epígrafe³, do paraguaio Luis León Bareiro, passando por Néstor Perlongher e Wilson Bueno, até os textos e as imagens do artista múltiplo argentino Xul Solar, que, de certo modo, definiu as coordenadas de um devir linguagem, mescla de encontros e de conflitos, que se torna ainda mais agudo hoje.

Wilson Bueno e Perlongher

Os limites zoofílicos de Wilson Bueno, na pequena obra *Manual de Zoofilia*, de 1991, são marcas de ultrapassagem: além de anacrônicos e desesperados lobisomens, tocados pelo destempero passional, seu manual inclui os dragões, as lagartas, os dinossauros, os camaleões, os anjos e as crianças. Todos participam de zoo em mutação permanente, à beira do vir-a-ser, que anuncia, em cada forma, uma outra, ou outras, e assinala um recomeço em uma identidade alternativa, ou, quem sabe, um fim inexorável. Possuidores da chave dramática do tempo, suas figuras participam da transitoriedade intrínseca das BORBOLETAS:

Nada aprendemos com elas que não seja o vôo
Fugaz da flor tocada pelo vento, pluma, se a borbo-
leta é azul e fere a manhã incendiada de sonetos.
Nenhuma rima contudo, mesmo a mais rara, capaz
de captar, num dia ateu, o terror do êxtase.

Tem sido assim o jeito que vamos, marcados
para morrer no esplendor do sinistro, essa vida
alheada, essa vida breve cuja duração posso medir,
acho que posso, só com olhar o mostrador do meu
relógio, e antever a tua cara rindo, a loucura feroz
do tempo em nós andando.

Uma borboleta só não basta para atear cor ao
vasto céu das tardes melancólicas da floresta.

(BUENO, 1991, p. 11)

O espaço entre o fim da lagarta e o começo da borboleta tem a potência de parar o tempo à beira da eternidade, num instante em suspensão que

³ O poema de Bareiro, um dístico estruturado em pergunta-resposta, à primeira vista seria banal, não fosse a condição dúbia de “gracias”, do verso 2, ao mesmo tempo um agradecimento, em espanhol, e um contraponto à “tristeza”, do primeiro verso, aproximando-se de “graças” – algo que acena engraçado, que se carrega como adorno e mesmo um estado de beatitude, em português. Com o movimento, o poema expande-se e pode ser lido em plano sociopolítico, por exemplo, tomado em sua relação com a América Latina, à literatura e às artes.

tem algo de sublime, naquela acepção apontada por Longino⁴, para sempre inalcançável no presente moderno. Na sua radical fragilidade, o que esses seres frágeis e espectrais, como as borboletas e os lobisomens, nos ensinam, para além do tédio e da melancolia que os tornam visíveis, é a noção dos limites que os constituem e os sentidos do fim que se desvendam a partir de suas curtas vidas. Nesses bestiários, que elencam séries de corpos monstruosos, alguns entre o humano e o animal, são estabelecidas conexões, desde o heterogêneo, aos outros deslocamentos com os quais o escritor opera, na linguagem, e que fazem passar, como na novela *Mar Paraguayo* (1992), sob a porosidade da língua oral, os traços de outra língua, o guarani, instituindo uma espécie de translinguismo, que produz um efeito de atração irresistível e parece emanar de uma fonte secreta, mesmo quando explicitada, nos seus textos, em “elucidários”, glossários finais, limiares.

Na trama linguística, figuram as correspondências e os desacertos entre os vocábulos em português e espanhol – que elaboram o “portuñol-portunhol” – e emerge este outro idioma, o guarani, pouco estudado hoje em dia e quase desconhecido em textos ficcionais. Para Néstor Perlongher, que prefaciou a primeira edição e também a de 2005, na Argentina

Wilson Bueno tem algo de Manuel Puig (porque a sua escritura se baseia na conversa, ela joga conversa fora), e também algo de cronista, pois recolhe um modo de falar bastante difundido: praticamente todos os hispano-americanos residentes no Brasil usam os inconstantes, precários, volúveis achados da mistura de línguas para se expressar. Esta mistura tão imbricada não se estrutura como um código predeterminado de significação; quase diríamos que ela não mantém fidelidade exceto a seu próprio capricho, desvio ou erro. (“Sopa Paraguaia”. In: BUENO, 1992, p.8).

A criação pelo erro, postulada por Celada (2000) e citada no início, tem ecos mais antigos e confunde as línguas, numa estética de contrabandista que se dá nas fronteiras. Torna-se produtiva pelas habilidades de semear a confusão e minar a ordem: “adianta lembrar, por exemplo, que em espanhol *sin*, em vez de “sim”, quer dizer “sem” – com o qual se retira à afirmação sua existência?” (*Idem*, p.10), pergunta Perlongher, propondo, em outro lugar, outras tantas perguntas, em forma de onda:

De que são feitas as ondas do tempestuoso, copioso, onduloso *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno? O que é que arrasta o arrepiar de seu ímpeto? Como no Tren Casi Fluvial, do poeta argentino Francisco Madariaga, uma saga

⁴ Cf. LONGINO. *Do sublime* (1996). Obviamente, o que está em jogo, aqui, é a basculação entre a concepção tradicional de sublime, que remonta aos clássicos, e os desdobramentos de um dessublime contemporâneo que reside e resiste nas poéticas de mescla. Ver também BITTENCOURT, 2014.

mesopotâmica que canta o “beduíno-gaúcho-afro-hispano-guarani”, a escritura se faz líquida, uma água escritural, um repuxo de puros fluxos ondulando no rubro (às vezes nácar) da folha. Mas a proliferação de vários fluxos raciais (lembramos a enumeração: gaúcho-beduíno-afro-hispano-guarani) não se limita – como nas navegações do surrealista das correntes – à evocação, no reflexo do espelho d’água no laquê penteado da língua: antes, a despenteia, por dentro, por baixo, mesclando os fluxos em sua intimidade essencial de língua: brás-hispano-guarani..., hispano-guarani aportuguesado, espaguês missioneiro... E aí surge a questão: Qual é (se é que há uma) a língua de base? Ou: a partir de que língua se lê? (“Ondas do Mar Paraguayo”. In: *Jornal de Cultura Nicolau*, 1989, p.10).

Enquanto, no espaço narrativo da novela, se desenrola, provavelmente, um ato extremo de castração, na linguagem, o que se discute é como levar ao suicídio as línguas-mães bem estabelecidas. Neste sentido, o guarani, trazido do fundo dos tempos, contribui para minar, por dentro, as certezas linguísticas. Funciona como o retorno do recalcado, algo que só quando é pinçado para fora, só quando trazido à tona é que deixa ver que sempre esteve ali. Realiza, em outro plano, o que faz o sexo da complexa personagem principal de *Mar paraguayo*, no enredo: mesmo amputado, nunca para de coçar, mesmo sem estar mais ali, ainda é desejo. Em uma espécie de monólogo, a voz de quem se autodenomina “la marafona de Guaratuba” circula entre o pessoal e o coletivo, o pessoal e o político:

Nasci al fondo del fondo del fondo de mi país – esta hacienda guarani, guaranía e soledad. La primera vez que me acerqué del mar, o que havia era solo el mirar em el ver – carregado de olas y de azules. Además, trazia dentro en mim toda una outra canción – trancada em el ascensor, desespero, suicidados desesperos y la agrura./ (...) Nadie vive sin humildad. Ñemomiríhá. Ñemomirí. En mi idioma nativo las cosas san más cortas y se agregan con surda ferocidad. Ñemomirí. Ñemomiríhá, / (...) Ahora es el drama. Añaretá. Añaretámegué./ (...) Tengo miedo, tengo mucho miedo do que se puede, más adelante, ô daqui há pouco, acontecer. Puede que sea el milagro, puede que sea el abismo. Paraípieté es el abismo todo en el mar. (BUENO, 1992, p.16,18 e 19).

Comparada aos sons silenciosos das formigas, a entrelíngua, desdobrada e variável, trabalha subterraneamente como os demais animaizinhos que ou são noturnos ou vivem às escondidas, povoando a escritura: aranhas, cobras, escorpiões, moscas, besouros, mariposas, morcegos e vermes. É também, em grande medida, responsável pelo lirismo exacerbado, com ecos míticos, que explode nos momentos de maior dramaticidade, quando a personagem mergulha, em suas buscas desesperadas, na vertigem da linguagem, num

zoo de signos. Nestes momentos, as formas se sobrepõem-se ao conteúdo e o antecedem, anunciando-o.

Produzindo efeitos sutis, a escritura demanda outros sentidos ou sujeitos que, ao perturbarem a ordem do simbólico, abrem um espaço de tensão que potencializa a capacidade microscópica do jogo criador, e, segundo Adrián Cangi, pode figurar como elo de uma série, do dialeto italiano-paulista de Bananére à poética perlonghiana de restos sobrepostos, passando pelas *Galáxias*, de Haroldo de Campos, pelo *Catatau*, de Paulo Leminski, até alcançar o *Mar Paraguayo*. Na edição de 2005, Cangi comenta:

De Juó Bananére a Wilson Bueno, del “dialeto macarrónico” de los años ‘20 al “portuñol atravesado de guaraní” de los años ‘90, recorreremos la historia de una mutación de la lengua desde el interior del Estado expansivo que recibe las migraciones de masa a las más complejas y extrañas zonas de frontera. (...) Estos desplazamientos biográficos, los avatares de la memoria y la vertiginosa huida de la lengua materna, se inscribe en la literatura como salud, porque consisten como proponía Deleuze: en inventar un pueblo que falta. Juó Bananére, Wilson Bueno, Paulo Leminski, Haroldo de Campos y el propio Perlongher hicieron de sus fábulas poéticas, de sus voluntades de ficción, de sus crónicas, una zona de encuentros, donde las marcas de la biografía y la migración atraviesan la geometría de las lenguas nacionales, con la pasión de un trabajo minucioso, que inventa pueblos, especies, cuerpos y galaxias que faltaban (“Imprevistos de la vida, torsiones del lenguaje”. In: BUENO, 2005, p. 97).

A produção desta linhagem de experimentação linguística dá a ver, também no zoológico de Bueno e em suas novelas de mescla, as marcas do fim das narrativas do Estado, pois neles flutua, também, uma paródia política às tentativas nacionais de definir uma língua única, identitária. Os escritos de Borges, por exemplo, seus primeiros artigos, o livro sobre Evaristo Carriego, as biografias infames, e mesmo as primeiras *Ficciones*, também reforçam esta dicção “sem terra”, que se estabeleceu e ainda se estabelece às margens das literaturas oficiais.

Utilizando a figura do Minotauro, no artigo “La zoología imaginaria como deslectura de las radiografías y los retratos de la nación en crisis⁵”, Raul Antelo (2000) lança uma suspeita sobre as produções de sentido dominantes, que pretendem, pela adoção de estratégias autoritárias de incorporação da diferença, construir relatos ficcionais de nação que sejam capazes de absorver o popular, e arma, dentro da produção borgiana, uma série que explora a imagem

5 Os trabalhos incluídos neste volume, publicado em 2000, foram apresentados na “Borges Centenary Conference”, organizada pelo King’s College of London e Universidade de Exeter, em Londres, em setembro de 1999. A ilustração da capa é a cópia de um trabalho de Xul Solar, “Reptil que sube”, de 1920.

da dissidência e que culmina no representante mais óbvio, o seu *Manual de zoologia fantástica* (1966), assinado em parceria com Margarita Guerrero.

Na série acefálica do Minotauro, segundo o crítico e professor da UFSC, é por onde circula o valor mundo, conectado a outras séries, a da vida soberana (zoé) e a da vida disciplinada (bíos), e ela produz um tipo de sujeito específico: o dissidente. A conexão desta série com os exemplos europeus da revista *Minotaure*, da tríade francesa Georges Bataille, Michel Leiris e Roger Caillois, conectada, por sua vez, às teorias de Lacan e ao método paranoico-crítico de Salvador Dalí, vão definir, além do tropo da dissidência, o esgotamento do empírico e a postulação do lugar da experiência num para além dos registros imediatos da vivência e da linguagem utilitária. Em suma, o que tanto os representantes do Colégio de Sociologia, quanto a variante latino-americana de Borges colocam em discussão é o regime de verdade dos relatos que tomam como base a vida. Por outro lado, enfatizam uma potência de autonomia do monstro, aquela personagem que, mais que transgredir, desconhecer ou violar a lei, consegue deixá-la inoperante, em seu duplo circular pelo lícito e ilícito, existente e ficcional.

Em outro artigo, intitulado “Uma literatura centáurica”, de 1998, Antelo recorre ao Centauro para avançar a reflexão, considerando os efeitos políticos das postulações identitárias na instância do indivíduo, em contexto pós-nacional:

Uma das consequências para o recuo das identidades, na modernidade tardia, consiste em dissolver os traços característicos do “nacional” em comportamentos específicos, individuais, descrentes da comunicação intersubjetiva ou de processos culturais supranacionais, suscetíveis ambos de elaborarem suas diferenças sobre um fundamento identitário compartilhado (ANTELO, 1998, p.113).

Tanto os textos ficcionais quanto suas derivas críticas produzem e assinalam os limites do estado moderno, a partir do empenho teórico de resgatar uma dicção heterogênea e acefálica, que se pode rastrear no próprio modernismo, mas que tem permanecido interdita, suplantada pela euforia das identidades e por sua preocupação política, salvacionista e datada, de construir as nações. Mais recentemente, pela aposta em projetos de cunho populista, que retornam à imagem anacrônica da nação homogênea, na tentativa de minimizar os efeitos dos naufrágios provocados pela globalização. Em certo sentido, na esfera da equação proposta por Homi Bhabha (1998), entre o local e o global, as produções de limiar aqui investigadas, desde o neocriollo de Xul Solar até os escritos em portuñol-portunhol de Wilson Bueno, recompõem um localismo dramatizado, mutável e de dupla face.

Xul Solar e o Neocriollo

Oscar Agustín Alejandro Shultz Solari (1897-1963) – mais conhecido como Xul Solar – define-se em um campo imenso de exterioridades e de (im) possibilidades, inserido em uma semiclandestinidade, inclusive linguística, na qual se manteve até o fim da vida. Na década de 1950, ele declara em entrevista:

Sou campeão mundial de um jogo que ninguém conhece: o *pouxadrez*. Sou mestre de uma escrita que ninguém lê. Sou criador de uma técnica, de uma grafia musical que permitirá que o estudo do piano, por exemplo, seja feito em três vezes menos tempo do que leva hoje. Sou diretor de um teatro que ainda não funciona. Sou criador de uma língua universal, a *panlíngua*. Sou criador de doze técnicas pictóricas, algumas de índole surrealista e outras que levam à tela o mundo sensorial e aos ouvidos soam como música. Sou, e isto é o que mais me interessa neste momento – além da exposição de pintura que estou preparando – o criador de uma língua que reclama insistentemente o mundo latino-americano (SOLAR, 1951, s/p⁶).

Por um lado, sob o signo da mutabilidade, a vasta e variada obra de Xul Solar escapa da prática militante e não se enquadra nos padrões mais racionalistas, pois se envolve com o misticismo e com o estudo das religiões. Por outro, adota uma língua inventada exclusivamente para as Américas – o neocriollo -, uma curiosa combinação entre o espanhol, o português, o guarani, o inglês e o alemão, com gramática e fonética próprias, utilizando-a em textos poéticos escritos e em conversas informais, de forma oralizada.

No texto citado, da entrevista, a referência final é justamente ao neocriollo, língua forjada para ser a “futur lenguo del Contenente”, conforme a frase-proposta que encerra o poema “Vision sobrel trilíneo”, construído por camadas sobrepostas de parágrafos e publicado, em 1936, na revista *Destiempo*, editada por Adolfo Bioy Casares. Cito o parágrafo de encerramento, para dar uma ideia da tessitura linguística do trabalho:

pero esa tum bolha mui atráigeme desdese mundo, i zás yi fulmicáigöme, ra' ensártinmen los varios mis cuerpos asta kes yus' *este* mundo, re.

XUL SOLAR

(41,5378)

(ésto está en criol, o neocriollo, futur lenguo del Contenente)⁷

(SOLAR, 1936, p.4).

⁶ Entrevista para *Mundo Argentino*. Buenos Aires, 01 de agosto de 1951, compilada e traduzida em ALCALÁ e SCHWARTZ (1992, p.232).

⁷ Os textos constam no original em neocriollo e na íntegra em BITTENCOURT, 2014, p. 147-149, 152-154, 56-157. Mais recentemente, “Apuntes em Neocriollo” e “Visión sobre el trilíneo” foram traduzidos

Foram publicados, em revista, apenas três textos em neocriollo. Além do já citado “Visión sobre el trilíneo”, há o “Poema”, de 1931, que aparece na Revista *Imán*, cujo único número foi editado em Paris por Elvira de Alvear, e “Apuntes en neocriollo”, datado “11 Diciembre 1925, 12 112h” mas publicado apenas em 1931, que figura numa pequena revista, *Azul*, da cidade de mesmo nome, na província de Buenos Aires. Neste trabalho, Xul Solar desenvolve ainda mais profundamente a perspectiva de hibridação de línguas articulada à arquitetura textual-visual.

Além de exacerbar, em sua obra, os projetos mais amplos, que se estendem às discussões nacionalistas e/ou às postulações a respeito do pan-americanismo, Xul Solar promoveu uma redefinição de parâmetros artísticos. Utilizando-se de suportes visuais de gêneros e técnicas desprezados pela academia, como aquarelas e colagens, também faz incursões pelo discurso verbal, na busca de uma interação entre as linguagens: insere palavras, frases e números em suas produções, dando partida às pesquisas do que ele chamou de “pintura escritural”, e realiza uma série de experiências linguísticas às quais os elementos construtivos da plástica são incorporados, denominadas por ele de “escritas pictóricas”. Na década de 1950, ele desenvolve essas ideias em fórmulas visuais que denomina de *pensiformas* e *grafias plastiúteis*.

Essas experiências ainda não são nomeadas nos anos de 1920, quando o artista trabalha em parceria com Jorge Luis Borges. Os artigos de Borges em *El tamaño de mi esperanza*, publicados em Buenos Aires, em 1926, foram acompanhados por cinco vinhetas criadas por Xul Solar. Dois anos mais tarde, quando Borges publica o conjunto de ensaios de *El idioma de los argentinos* (1928), seu amigo também contribui com mais seis gravuras⁸.

As afinidades entre os dois artistas, nos primeiros tempos da vanguarda argentina eram evidentes. Em uma espécie de avesso dos aparatos técnicos da produção modernista, que também unem os dois, o interesse pelas mitologias e religiões antigas faz com que as pesquisas esotéricas marquem tanto as fábulas e labirintos metafísicos de Borges quanto os projetos de arquitetura e a produção de imagens de divindades latino-americanas de Xul Solar. Ambos também dedicaram boa parte dos primeiros anos de suas produções às problematizações linguísticas, e o *neocriollo* de Xul Solar foi utilizado como base em um dos mais famosos contos borgianos – “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius” –, estruturando a explicação sobre a gramática do planeta Tlön.

ao espanhol e publicados, em 2017, no livro-catálogo da exposição “Xul Solar Panactivista” (Museo de Bellas Artes, AR), sob a curadoria de Cecilia Rabossi.

⁸ Uma versão em preto e branco dessas vinhetas, como foram publicadas na primeira edição dos livros de Borges, consta na tese *Poéticas do Presente: Limiares* (BITTENCOURT, 2005, p. 44-48). Nas edições que se seguiram, as vinhetas foram excluídas. Já na exposição de 2017, cujo catálogo foi organizado por Rabossi (2017), elas foram expostas em aquarelas coloridas.

Nessas passagens linguístico-poéticas ou poético-linguísticas, desenvolvem-se algumas considerações sobre o lugar de origem da língua do hemisfério austral, em Tlön, e o criador do neocriollo surge como interlocutor:

Não há substantivos na conjectural *Ursprache* de Tlön, da qual procedem os idiomas “atuais” e os dialetos: há verbos impessoais, qualificados por sufixos (ou prefixos) monossilábicos de valor adverbial. Por exemplo: não há palavra que corresponda à palavra *lua*, mas há um verbo que seria em espanhol *lunecer* ou *lunar*. *Surgiu a lua sobre o rio diz-se hlör u fang axaxaxas mlö*, ou seja, em sua ordem: para cima (*upward*) atrás atrás duradouro-fluir luneceu. (Xul Solar traduz sinteticamente: *upa tras perfluyue lunó...*) (BORGES, 1998, p. 480. Parêntese inserido pelo autor.).

E mais adiante, ao tratar sobre a língua do outro hemisfério do planeta, o narrador comenta:

A célula primordial não é o verbo, mas o adjetivo monossilábico. O substantivo se forma por acumulação de adjetivos. Não se diz *lua*: diz-se *aéreo-claro sobre escuro-redondo* ou *alaranjado-tênue-do-céu...*(...) Há objetos compostos e dois termos, um de caráter visual e outro auditivo: a cor do nascente e o remoto grito de um pássaro. Há alguns de múltiplos: o sol e a água contra o peito do nadador, o vago rosa trêmulo que se vê com os olhos fechados, a sensação de quem se deixa levar por um rio e também pelo sonho. (...) Os idiomas do hemisfério boreal de Tlön possuem todos os nomes das línguas indoeuropeias – e muitos outros mais. (*idem*, p. 480-481).

Borges vê na palavra uma “edificadora de realidades”⁹, material para seus mundos complexos, e tem o especulativo e erudito Xul Solar como um leitor e interlocutor muito próximo, com quem às vezes conversava em neocriollo. Nos ensaios de seu segundo livro, o autor de *Ficciones* chega a experimentar algumas mudanças na escrita do espanhol, mas estas foram, posteriormente, renegadas. Entretanto, como amostra dos intercâmbios orais com Xul, ele continua a citá-lo, amiúde, em seus textos, e a manifestar, em artigos, contos e entrevistas, o indisfarçável prazer que experimenta com essas invenções.

Entretanto, a medida em que a literatura borgeana se consolida, torna-se cada vez mais evidente o excesso – de excessivo e de exceção – explorado, em grande parte na contramão, por Xul Solar. Seus jogos consistem em criar línguas que ninguém fala, embora tenham como suporte os idiomas já existentes, combinando ressonâncias etimológicas, variantes fonéticas e fragmentos de palavras que acaba por destruir o aspecto comunitário dos idiomas e por criar

⁹ A expressão consta no ensaio “Palabrería para versos” incluído em BORGES (1926, p.43-49), no qual o escritor argentino explora justamente as relações entre o idioma e as formas do mundo material.

a projeção futura de novas comunidades linguísticas fundadas pela mescla, a partir de uma sobreposição de formas nas quais os limites desaparecem ou são intercambiáveis. O portuñol-portunhol das fronteiras, hoje, conserva este caráter ambivalente, figurando nas bordas dos estados nacionais em espaços de inclusão excludente, conforme a noção já bastante conhecida de Giorgio Agamben (2002), o que novamente, a meu ver, antecipa algumas postulações contemporâneas da proposta político-poética do translinguismo.

Portuñol-Portunhol

Na primeira metade do século XX, Xul Solar dedicou-se a traduzir alguns mitos e lendas indígenas, experiência paralela à das suas invenções idiomáticas, numa tentativa de aproximação e de compreensão de um dos universos que sustenta as suas mesclas linguísticas, o guarani. Eis uma das lendas traduzidas:

LA CADENA DE FLECHAS

(cuento de los guarayús, guaraníes del este boliviano)

Abaangui, el abuelo de los guarayús, tenía dos hijos. Un día, cada uno de ellos tiró una flecha hasta la bóveda del cielo, donde quedó fija. Después, cada uno tiró otra flecha que entró en la primera, y así siguieron hasta que se formaron dos cadenas de flechas desde el cielo hasta la tierra. Por estas cadenas treparon los dos hijos de Abaangui hasta el cielo y allí quedaron, transformados en sol y Luna. (SCHULZ¹⁰, 1933, p.4, *apud* BITTENCOURT, 2014, p.200-201)

Uma interpretação possível dessa tentativa de tradução dos mitos indígenas insere-se em um plano mais amplo, vinculado à busca modernista de ouvir e falar a linguagem da coletividade panamericana, uma “nação” sem fronteiras rígidas, de feição ampliada, obrigatoriamente híbrida e multifacetada, materializada em uma língua composta no avesso das marcas de limites dos estados colonizadores. Assemelha-se, em alguma medida à proposta marioandradiana da rapsódia *Macunaíma* (1928), talvez a obra mais icônica do modernismo brasileiro.

Consciente das limitações da expressão e da rigidez gramatical das línguas oficiais da América Latina, Xul Solar cria uma pequena máquina narrativa, que encerra uma lógica de produzir enunciados, traçando, na possibilidade do exercício ou do jogo com regras mínimas – que ele denomina de *criodril* – e nas tessituras da plástica – a escrita pictórica, a pintura verbal, as pensiformas e as grafias plastiúteis já mencionadas – linhas de fuga para

¹⁰ A referência evidencia um período de indecisão em que as assinaturas de Oscar Agustín Alejandro Shultz Solari variaram entre “Schulz”, “Schultz” e “Xul” ou apenas “X.”. Permaneceu, em grafia ou imagem – de um sol –, o registro de Xul Solar.

os projetos da modernidade, em busca da língua comum, utópica e futura. Nesse caso, mesmo diante das evidências de um pensamento do político, há igualmente uma intervenção imaginária, guiada pela não acomodação aos parâmetros que a própria corrente estética, em sua face mais visível e reconhecível, apregoava. As produções posteriores de Xul Solar irão aprofundar estes estranhamentos, pois além do neocriollo o artista, imerso já no plano da utopia, vai criar a *panlengua* – a *panlingua* –, que seria um idioma monossilábico, sem gramática, cuja escrita é como se pronuncia, ao alcance de todas as pessoas do planeta. Uma espécie de esperanto, porque, segundo Xul, seria de grande musicalidade, fácil de aprender, bonita de ouvir e destinada à comunicação imediata e universal.

Já em Wilson Bueno, a novela *Mar Paraguayo* institui um tipo de narrativa translinguística que produz efeitos de curiosidade e atração. Na trama textual, em que figuram as correspondências e os desacertos entre os vocábulos em português e espanhol – que elaboram uma estética em portuñol-portunhol – e também a língua de fundo, a grande Outra, o guarani, que une tudo, há um movimento que amplia as possibilidades comunicacionais e amplia o leque de opções semânticas e morfossintáticas. Por isso, o poeta Douglas Diegues utiliza registros duplos para denominar a entrelíngua criada em Ponta Porã, fronteira com o Paraguai: “portunhol selvagem” ou “portuñol salbaje”. Varia a grafia ao sabor das trocas possíveis e inventadas, sem fixar-se em nenhuma delas.

Na mesma direção, publicada em tempo póstumo, e dando continuidade à saga de “novelas marafas” – na qual *Mar Paraguayo* é a mais conhecida –, a novela *Mascate* acrescenta mais uma língua ao portunhol-portuñol selvagem-salbaje praticado pelo escritor paranaense: o árabe.

Mascate foi publicada pela editora cartonera Yiyi Jambo, com sede em Ponta Porã/Campo Grande, em Mato Grosso do Sul, tendo os direitos de publicação cedidos a Douglas Diegues – poeta, editor e “compadre brasiguayo” de Bueno¹¹ – por Luiz Carlos Pinto Bueno. Segundo o editor, um novo livro, intitulado *Novelas Marafas*, ainda inédito, que o poeta considerava a sua sagarana em portunhol selvagem, incluirá possivelmente *Mar Paraguayo* (1992), *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000) e *Mascate* (2014), pois as três novelas têm várias características comuns, sendo a mais importante delas o fato de que, embora sejam escritas, seguem a forma do registro oral, que inclui repetições, idas e vindas no tempo e no espaço narrativos por ativação da memória, além

11 A novela *Meu tio Roseno, a cavalo* (2000) traz a seguinte dedicatória: “A Douglas Diegues, meu compadre brasiguayo”. No interior da narrativa, ele surge novamente: “Desnecessário pressa – só daqui a cinquenta léguas e meia é Ribeirão do Pinhal. Não longe o Aquidaban-Nigui, ouro-barro, memorioso, que passa na beira do túmulo de López, proximidades do rancho de um compadre Diegue, tapera ornada de flor, no país do Paraguay”. (BUENO, 2000, p.14)

da exploração sistemática das relações entre as línguas e a história das zonas de conflito de terras.

A expressão “canção-canción marafa” já está presente na novela mais antiga, aplicada a personagens que montam, em sua dicção, um espaço geográfico imaginado. No caso de *Mascate*, o narrador-narradora, em seu delírio ou encantamento amoroso, desde um *puteiro*¹² de beira de estrada, narra os fatos e feitos *a posteriori*, tornando tudo intercambiável no texto: lugares, identidades, corpos, culturas.

O foco da narração é o sofrimento de La Corta pela ausência de um mascate, o sírio libanês Faissal Mohamed el-Rachid, seu amante ocasional. A personagem mascate desloca-se, carrega uma mala repleta de bugigangas e faz surgir na narrativa, além dos espelhos, tecidos, maquiagem, lenços de seda e disfarces, acenando sempre a outros lugares em objetos que comercializa, marcadamente heterotópicos (FOUCAULT, 2001), uma espacialidade imaginária, vinculada a certo oriente, ao deserto, a narrativas de outro mundo. Cito um trecho da novela:

Traía em su portentosa mala de mascate, (...) las delicias y las colchêas, los broches de ágata, anillos descomunales y pendientes de caracoles, las pulseras de oro y argêntea plata argentina, los lenços bordados y los pañuelos con pinturas de otros mundos (BUENO, 2016, p.6).

Assim, em *Mascate*, os navios e suas rotas, a Arábia lendária, a batalha de Alcácer-Quibir, e, figura suplementar, a metáfora da viagem, colocam a tradição da literatura e os descobrimentos marítimos na zona de limiar, seca e inóspita, da região de fronteira entre o Brasil e o Paraguai¹³. No canto da marafona, esses movimentos tornam-se evidentes em um trecho da parte final, quando o(a) narrador(a) conta uma possível viagem de retorno do mascate à sua terra, referindo-se a uma “geografia malaprendida”:

Claro está que vá a retornar a su pátria amada, salve, salve. (...) Claro está que lo passaporte carimbado ya todo de pronto se encuentra y que va a buscar

12 O termo “marafa” vem do banto e significa a oferenda, a “cachaça” destinada às entidades. Passou a designar qualquer tipo de cachaça e na variante “marafona” significa “meretriz” ou “cafetina”. Embora não fique explícito, é possível supor que o(a) narrador(a) de *Mascate* seria uma travesti, proprietária (ou trabalhadora) de um bordel em Eldorado do Paraná, na fronteira com o Paraguai. Como ele(ela) refere-se a si mesmo(a) ora em flexão masculina ora em feminina, é importante mencionar esta grafia dupla.

13 É num cenário semelhante que se move a personagem narrada (pelo sobrinho) de *Meu tio Roseno, a cavalo*, durante seis dias e sete noites, do norte do Paraná até a região de Itaipu, zona de disputas. Em paralelo, sua cavalgada desenha um esforço malgrado de fundar uma comunidade híbrida, inter-racial: o tio e a bugra Doroi, de olhos azuis. E a filha de ambos, Andradazil. Nesta e nas outras novelas mencionadas, os ecos da grande guerra do Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai, nos anos finais do século XIX, são perceptíveis, seja nas falas, na orfandade ou na condição nebulosa das personagens-narradoras.

el paquete que sale del puerto de Paranaguá a la vigésima-quinta hora. El paquete (...) que vá dar en el desierto de Neguev, si me lembra la geografia malaprendida entre los marineros, el paquete que ya apita con uno desussado dolor, y se me corta lâmina alêrta, el corazón (BUENO, 2016, p.38).

Depois das experiências anteriores de Bueno, que, segundo Néstor Perlongher, como citei no início, refere-se ao *Mar Paraguayo* como uma ficção “hispano-afro-guarani”, e depois de um breve diálogo com as criações linguísticas de Guimarães Rosa, em *Meu tio Roseno, a cavalo*, a hipótese é a de que, ao incluir mais uma dicção étnica em sua malha vernacular, o escritor tenta recuperar os movimentos de comércio bem conhecidos e localizáveis no interior de um Brasil pretérito – o dos mascates – potencializando-o, tornando-o visível e integrando-o no pano de fundo comum de uma cultura compartilhada aos pedaços, por experiências traumáticas de pertencimento.

Claro está que o espaço deste ensaio é insuficiente, tanto para abordar a escritura multifacetada de Xul Solar quanto as elaborações linguístico-culturais de Wilson Bueno, que possuem camadas muito mais complexas de sentidos do que as que foram expostas aqui. Ainda que contenham escritos em guarani, por exemplo, não falei das personagens indígenas, que povoam as margens das novelas. Tampouco das imagens de deuses ameríndios, das pinturas de Xul Solar. Busquei uma escritura-*charla*, entendendo-as como cara e coroa de uma mesma moeda, faces de uma abordagem a pensamentos amplos e complexos que dão a ver uma perturbadora coerência em sua diversidade, de um fazer literatura que também é uma saúde, a palavra quebrada, tensa, *malaprendida* de um povo que falta (DELEUZE, 1997). Os gestos, as vozes, as grafias e os sons manipulados por aqueles que assumem a tarefa da arte como um para além do estável – em marcas translinguísticas e em traços de pervivência nos interstícios do dizer e do viver, nas margens, nas bordas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- ALCALÁ, May Lorenzo; SCHWATZ, Jorge (Orgs.). *Vanguardas Argentinas anos 20*. Trad. Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- ANTELO, Raul. “La zoología imaginaria como deslectura de las radiografias y los retratos de la nación em crisis”. In. ROWE, William et al (comp.). *Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 113-118.

- ANTELO, Raul. “Uma literatura centáurica”. *Revista Iberoamericana* – O Brasil, a América Hispânica e o Caribe: abordagens comparativas. Vol. LXIV, números 182-183, jan-jun, 1998, p. 81-94.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Guerra e Poesia: Dispositivos Bélico-Poéticos do Modernismo*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2014.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Poéticas do Presente: Limiares*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC]. Florianópolis, 2005.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. “O espaço negociado: *Mascate*, de Wilson Bueno”. Disponível em: https://www.academia.edu/35350231/O_Espa%C3%A7o_negociado_Mascate_de_Wilson_Bueno.
- BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926.
- BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1961.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Vários Tradutores. São Paulo: Globo, 1998.
- BUENO, Wilson. *Manual de zoofilia*. Florianópolis: Noa Noa, 1991.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires: Tsé-Tsé, 2005.
- BUENO, Wilson. *Meu tio Roseno, a cavalo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BUENO, Wilson. *Mascate*. Ponta Porá: Yiyi Jambo, 2014 (edição póstuma).
- CELADA, María Teresa. “Acerca de errar por el portunhol”. *Revista Tsé-Tsé*, Número 7-8. Buenos Aires: 2000, p.262-264.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-16.
- LONGINO, Dionísio. *Do Sublime*. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PERLONGHER, Néstor (Org). *Caribe Transplatino. Poesia Neobarroca Cubana e Rioplatense*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- PERLONGHER, Néstor. “Ondas do Mar Paraguaió”. In. *Nicolau*. Jornal de Cultura. Curitiba: Governo do Estado do Paraná/ SEC, Ano 3, Número 26, 1989, p.10.

PERLONGHER, Néstor. “Neobarroso transplatino”. *Folha de São Paulo*, “Folhetim”. São Paulo, 11/03/1988, p. B10/B11.

RABOSSI, Cecilia. *Xul Solar Panactivista*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.

Rita Lenira de Freitas Bittencourt é Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), professora associada de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras. Atua na linha de pesquisa “Teoria, Crítica e Comparatismo”, investigando teorias modernas e contemporâneas, poesia e outras linguagens, literaturas latino-americanas e literatura e outras artes. É pesquisadora PQ-2 do CNPq.

E-mail: rita.lenira@ufrgs.br

Recebido em: 22/01/2021

Aceito em: 23/03/2021