

LITERAGINGA: NA CADÊNCIA DA ESCRITA PERFORMÁTICA

Katiane Martins¹

Michele Freire Schiffler²

Resumo: *Literaginga* é epistêmica, ao situar a literatura e a ginga como produtora de potência crítica e subjetiva, trazendo questionamentos à produção literária e constituindo uma metodologia, a partir da criação do dispositivo de leitura como análise de literaturas a serem observadas. A noção de *literaginga* age como instância de movimento, estética e escrita, pois dá vazão à mudança de perspectiva sobre a ideia aqui apresentada. Esse artigo consiste na apresentação de um recurso sinestésico aproximando elementos fortes da memória cultural negro-brasileira, como a capoeira, por seu teor simbólico, para o trato com ferramentas usadas na literatura. Para isso, foi utilizado o aporte teórico dos estudos fomentados pelos aspectos característicos da literatura, que recorreu a Antônio Cândido (2006), a fim de pensar a relação entre literatura e sociedade. Para friccionar os certames relacionados a criação de palavras usou a noção exposta por Guilbert (1975). Para fomentar os estudos da *performance* aproximando com a literatura, recorreu-se a Graciela Ravetti (2002). Além disso, invocou os saberes dos mestres de capoeira para refletir sobre a sua importância cultural e social. O objetivo apontou à verificação da aplicabilidade do conceito *literaginga* a

fim de construir uma dialética entre capoeira e literatura, compreendendo o desenvolvimento e o aprofundamento de novas metodologias dos saberes. A metodologia está pautada em estudo bibliográfico, com base em material já elaborado e constituído principalmente de livros e artigos científicos. Os resultados apontam a uma nova categoria de análise que se aproxima das produções literárias contemporâneas negro-brasileiras.

Palavras-chave: Literatura; Capoeira; *Performance*; *Literaginga*.

1 Mestranda do curso de Letras, Literatura: Alteridade e Sociedade da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Pós-graduada em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (2022) e especialista em Linguagens, Suas Tecnologias e o Mundo do Trabalho (2022). Graduada em Letras: Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Estadual da Bahia (UNEB, 2022). Professora da rede particular do Ensino Fundamental II. Ativista de educação na Rede Emancipa (2021-2022). Organizadora e curadora do Sarau Não Cale a Arte desde 2017. Organizadora e curadora do concurso literário Escrevendo Meu Futuro. Atualmente se dedica à construção da categoria de análise *Literaginga*. Área de pesquisa: Literatura, literatura negro-brasileira, *performance* e capoeira.

2 Doutora em Letras: Estudos Literários, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, 2014). Mestre em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar, 2006). Licenciada em Letras pela UFSCar (2002). Atuou como bolsista de pós-doutorado Capes/Fapes no Programa de Pós-graduação em Linguística (PPGel/UFES). Atualmente é coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas Africanidades e Brasilidades (Nafricab) e pesquisadora do Grupo de Estudos Bakhtinianos (Gebakh) e do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), da UFES. Coordena o projeto de pesquisa “Vozes Femininas na América Latina: literatura, decolonialidade e resistência” e atua como professora efetiva da UFES, no Departamento de Línguas e Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL/UFES).

Introdução

A capoeira, assim como toda arte, busca, dentre outras coisas, alcançar o belo, o deleite, o prazer e a reflexão e encontra em seus movimentos uma interessante forma de expressão, que se baseia nos conhecimentos ancestrais e na tradição das danças africanas. Como dizia Mestre Pastinha (2017, *on-line*), “A capoeira é tudo o que a boca come”. Partindo dessa metáfora, reafirma-se a necessidade de comer a literatura, como forma de resistência e existência de outras formas de saberes, aproximando aqui a constância da base da capoeira: a ginga da literatura, construindo a partir daí o dispositivo de leitura “literaginga”.

No primeiro momento, apresenta-se a ideia de criação do neologismo, pensado para ligar aspectos da escrita literária com a capoeira. Desse modo, busca-se relacionar a atmosfera da capoeira e toda sua mandinga, aproximando-a do estudo da literatura. No segundo momento, será feita a conceituação desse neologismo que se constrói como dispositivo de leitura, a fim de determiná-lo como categoria de análise, organizando a metodologia estabelecida para apontar a estética da *literaginga*. O *corpus* busca evidenciar, através da análise literária, um padrão performático de escrita dos seus autores, ao apontar forte relação no fazer literário de textos selecionados. Os estudos de *performances* sustentados pelos teóricos Diana Taylor, Graciela Ravetti, Leda Maria Martins, Paul Zumthor, Richard Schechner, dentre outros, contribuem para a análise crítica da *performance* em suas mais diversas instâncias.

A capoeira é amorfa, em outros termos, não tem forma, trata-se de uma prática que permite qualquer corpo, pois cada um tem a sua história, e ginga de forma única que completa o todo. Ou seja, a roda de capoeira se mostra aberta, sem perder a ancestralidade. O autor Gregory Battcock, em *The Art of Performance* (1984), nos apresenta a perspectiva de que no momento em que o homem torna-se consciente da arte ele toma consciência de si. Com isso, pode-se aproximar ao que Battcock disse com as duas manifestações que dialogam nesse trabalho, já que o corpo capoeirista tinha consciência antes mesmo de ser entendido como arte, bem como a literatura. Dessa forma, a capoeira torna-se uma expressão cultural que remonta o seu próprio estado de ser, assim como a literatura que é entendida de diversas maneiras por seus leitores. Desse modo, aproximar características da essência da capoeira, como a ginga, ao tecer literário possibilita outras perspectivas de aproximação, ampliando o campo de análise para as literaturas.

Pode-se pontuar que a literatura é a arte da palavra, pois através dela o ser humano consegue transcender. Paul Zumthor (2012, p. 142), no livro *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*, disse que: “Do texto a voz em *performance* extrai a obra”, ou seja, transformando o livro em um palco das palavras. O que também nos remete, quando em seu livro *Performance, recepção e escrita*, o autor provocou: “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (2012, p. 18). O que nos faz pensar em sua função e as instâncias que ela, a literatura, articula, ou seja, o modo como pode existir nas esferas artísticas, bem como o suporte material,

por exemplo, o livro ou o espetáculo. Dialogando com Leda Maria Martins, no livro *A cena em Sombras*, ela fez uma reflexão sobre o teatro como “o funcionamento íntimo de uma engrenagem profunda, intensa, às vezes estranha e muito mais ímpar do que a aparência possa sugerir” (MARTINS, 2003, p. 18). Ao pensar acerca dessas reflexões expostas, é possível ajuizar essa engrenagem profunda para a *performance* da capoeira, já que ela vai além dos golpes e dos movimentos vistos nas rodas de capoeira, pelo contrário, a essência dela também está na palavra, através das músicas e/ou nos ensinamentos de mestres e mestras, e, com isso, surgiu a necessidade de criar uma palavra que fosse capaz de unir o diálogo literário em suas *performances*. Percebe-se que, ao passo que distanciamos essas duas manifestações artísticas, de certa forma as aproximamos. Paradoxal, no entanto, esse movimento de ir e vir é o que sustenta a mobilidade do que está aqui sendo construído.

Para a construção dessa nova palavra, foi preciso pensar nos mecanismos de sua criação, ou seja, o neologismo, processo que consistiu na junção do que seria o radical da palavra literatura, permanecendo apenas “litera” mais a palavra “ginga”, que representa o movimento da capoeira. Entende-se que as unidades lexicais de uma língua constituem um inventário ilimitado, com isso, as línguas são dotadas de mecanismos que possibilitam aos falantes a criação de novas unidades lexicais, conforme Louis Guilbert (1975). Essa possibilidade permitiu a criação do neologismo já mencionado. A partir do neologismo, cria-se um dispositivo de análise, visando elencar características entre as literaturas, que comporte a cadência literária.

1 Literaginga: literatura, capoeira e performance

As performances revelam o que os textos escondem.

(Joseph Roach)

Sobre a criação de neologismo, Louis Guilbert (1975) apresentou três mecanismos de criação de uma nova palavra. O primeiro é a neologia estilística, que tem como mecanismo a criação na linguagem literária, vocábulos que não são incorporados aos dicionários, pois são elaborados em determinada época ou obra com o intuito de expressar ou enfatizar algo, como o autor Guimarães Rosa soube usar muito bem em seus livros. Na literatura, os neologismos têm um papel e exercem uma função importante. Eles causam surpresa e estranhamento no leitor e resultam em expressividade. Essa expressividade só é alcançada pela nova unidade lexical quando combinada com outras palavras no nível da frase. O contexto é que determinará se o neologismo tem ou não valor para aquela obra. Esse contexto pode ser a frase, o capítulo ou o texto na sua totalidade. Os neologismos literários

são elaborados/construídos em uma época para suprir uma necessidade, podendo nunca romper as folhas do livro.

O segundo é o mecanismo denominativo, muito usado na informática para nomear novos objetos que entram como anglicismos, por exemplo, o uso da palavra *mouse*, que originalmente é uma palavra da língua inglesa usada para denominar um animal, na informática passou a nomear um objeto. O terceiro mecanismo está relacionado aos vocábulos que já foram usados, porém ao serem retomados são apresentados como se fossem novidade, um exemplo são os greco-latinos.

Com base nessas classificações, pode-se considerar que o neologismo mencionado neste trabalho se adequa ao primeiro mecanismo. Pois, ao compreender que *literaginga* ultrapassa a linha da palavra substantiva, tendo como objetivo expressar a relação das duas manifestações aqui estudadas, é adequado determinar que se trata de um processo de neologia estilística. Essa classificação é importante ao levar em consideração aspectos culturais e políticos. Portanto, o neologismo estilístico torna-se mais significativo neste estudo, pois se baseia na expressividade da própria palavra e em seus significantes (GUILBERT, 1975).

Para este trabalho, o termo *literaginga* funciona como a representação da imagem acústica daquilo que representa a ideia de literatura e da ginga. No entanto, faz-se necessário esclarecer que esse artigo não pretende trabalhar a palavra de maneira estruturalista recorrendo aos estudos de Saussure, pelo contrário, entende-se que o termo se aproxima das teorias de Bakhtin. A partir de Bakhtin é possível compreender que a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica e isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações. “A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua” (BAKHTIN, 1997, p. 123). Dessa forma, a linguagem é de natureza socioideológica, e tudo “que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo” (BAKHTIN, 1997, p. 31). A linguagem reúne de modo positivo as diferenças, que são os valores. Esses valores só existem baseados na consciência de sujeitos falantes, ou seja, só há consciência dos apegos a partir da percepção dos valores. Em resumo, “a língua vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, não no sistema linguístico abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes” (BAKHTIN, 1997, p. 124). Nesse sentido, aplicando as premissas expostas pelo autor citado, o termo *literaginga*, além de apresentar significado, só se torna possível depois da compreensão de seus valores sociolinguísticos.

É possível também salientar as manifestações afro-brasileiras na concepção desse termo não como algo descolado, sim como manifestação que se movimenta lado a lado com a literatura de modo geral, como se jogassem um jogo único desde sempre. Leda Maria Martins discorre que “África e Europa encostam-se friccionam-se uma na outra” (2003, p. 31). Desse modo, a *literaginga* busca, por meio da literatura e o atravessamento com a capoeira, “equiparar o pensamento abstrato

à materialidade das experiências, passadas e presentes, simbólicas e manancial de conhecimento” (ROSA, 2013, p. 124) em ambas as manifestações.

É interessante pensar, de maneira geral, na palavra enquanto organismo vivo, manipulável e, portanto, performática. É aliciente refletir na tecnologia da palavra, que, ao unir diálogo e *performance* em um mesmo jogo, apresenta algo que esquiva em movimentos rasteiros, estabelecendo relação entre palavra, corpo, sentido e ancestralidade. Tem-se, portanto, a palavra enquanto jogo, ou seja, como prática da língua, e as suas criações, como ferramenta de improviso performático. Sobre a *performance* da escrita, pode-se evocar o que propõe Graciela Ravetti:

Essa performance escrita, conforme minha hipótese, funciona como um limite às elaborações ficcionais, como resposta aos mandatos identitários oficiais e é escutada/lida como convite a ir além do estipulado. Que acontece quando os principais mandatos sociais são devolvidos à circulação – deformados, parodiados, desconstruídos, sofridos – e ficam convidativos para que os leitores realizem suas próprias performances? (RAVETTI, 2002, p. 46).

Pensar na palavra enquanto *performance* possibilita inúmeras maneiras de analisar uma obra, ao inserir outra *performance*, nesse caso, a capoeira, fruimos para o que a autora chama de “traços literários” que evidenciam o cotidiano, aspectos de vivências periféricas ficcionalizadas, aspectos sociais que possibilitam reflexões sobre o ser no mundo (RAVETTI, 2011, p. 45), tais traços, ao serem organizados em categorias e baseados em aspectos de algumas produções literárias, temos o que chamo de *literaginga*.

Ao equilibrar literatura e capoeira, pode-se sinalizar a austereza de uma como força para a austereza da outra, isto é, a capoeira se baseia na transmissão do conhecimento oral, passado de geração a geração por meio de suas cantigas. Dito isso, é interessante pensar na movimentação da palavra e na solidificação da literatura. Sobre isso, a professora e também pesquisadora Michele Schiffler (2014), em sua tese de doutorado, afirmou que:

A literatura e a oralidade, no entanto, por mais que pareçam termos divergentes, em geral, fazem parte de um processo de composição estética e subjetiva que se origina nas bases das fabulações literárias que são alvo de estudos críticos acerca da história da literatura. [...] A importância da cultura de tradição oral aponta para diversas comunidades e produções performáticas contemporâneas, como alguns povos africanos e parcelas da sociedade brasileira. A oralidade, que muitas vezes tem sua relevância negligenciada diante dos críticos da cultura, no entanto, forma a base da produção literária a que hoje se reconhece como canônica (SCHIFFLER, 2014, p. 25).

Tal afirmativa se assemelha aos métodos utilizados pelos mestres e mestras de capoeira, cuja prática de propagação de saberes, base da capoeira, é a narração

que através de suas cantigas, partilham seus conhecimentos fazendo com que o legado da capoeira resistisse e resista. Ainda é importante salientar que as tecnologias de contar e escrever histórias não seguiram um caminho linear. Podemos ainda recorrer ao que Leda Maria Martins sinaliza:

Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação da pele, uma sonoridade de cores (MARTINS, 2021, p. 36).

Ou seja, ao passo que a sociedade se organizava no processo de escrita, os povos africanos também se organizavam em perpetuar suas manifestações oralmente e na escrita. Com isso, a capoeira, criada por africanas/os, evidencia as cosmovisões africanas no Brasil, que de diferentes maneiras construíram diálogos com a cultura hegemônica europeia. Tecendo uma metáfora sobre esse diálogo de diferentes povos, é preciso pensar na capoeira como o fio de aço do berimbau, e a escrita como a madeira que precisou ser envergada para funcionar. Ao acrescentar o avanço da literatura, sendo representada pela cabaça, material que amplifica o som, temos o som marcante capaz de ecoar vozes diversas, tal qual a capoeira e a literatura. Para compreender essa analogia, é preciso entender que o berimbau é a alma da melodia nas rodas de capoeira, é a partir dele que se inicia o jogo, e é com ele que é determinado o fim da roda. O berimbau funciona, assim, como ponte que liga diferentes culturas, espaços, começo, meio e fim. Para Leda Maria Martins:

As canções, o ritmo dos instrumentos de percussão, a dança, os gestos, todos os movimentos do corpo, os mitemas culturais conjugados em cena capturam o próprio pulsar rítmico da experiência negra ancestral, engendrando uma percepção harmoniosa do corpo e do espírito. Essa orquestração de palavras, sons, imagens, luzes e sombras, máscaras e totens, cores, ritmos e cheiros cria uma linguagem teatral sinestésica, envolvendo palco e plateia numa atmosfera de receptividade e engajamento coletivo (2003, p. 100-111).

Nessa citação, a autora tratou de forma específica sobre o teatro negro, no entanto, a reflexão se encaixa muito bem com a ritualidade da capoeira através da música, dança e da palavra. Ali o berimbau, que mais uma vez é pensado como a tríade literatura-capoeira-ginga, é o instrumento de orquestração e harmonização que cadencia a construção dos saberes, e ao mesmo tempo promove o encontro. Mestre Pastinha escreveu uma cantiga que descrevia o berimbau e sua força para o capoeirista. A cantiga evoca:

Eu vou lê o B-A-BA
O B-A-BA do berimbau
A cabaça e o caxixi
E um pedaço de pau
A moeda e o arame, colega velho
Está aí um berimbau
Berimbau é um instrumento
Tocado de uma corda só
Pra tocá São Bento Grande
Toca angola em tom maior
Agora acabei de crê,
colega velho Berimbau é o maior, camará
(Mestre Pastinha, *on-line*)

Através da letra de Mestre Pastinha, pode-se observar a relação íntima do capoeirista com o berimbau, usado como um marcador da cadência da roda e também como instrumento de força para defesa, sabendo que historicamente a capoeira e seus praticantes foram marginalizados. Mestre Pastinha foi um defensor da capoeira e de sua cultura ancestral, através de suas cantigas e ensinamentos ele construiu um grande legado que nos permite entender a essência do universo da capoeiragem.

Para compreender melhor essas três forças que movimentam a criação da *literatinga*, foi necessário debruçar sobre diferentes ideias acerca da literatura, capoeira e *performance*. Inicialmente, são apresentadas, adiante, algumas citações sem a necessidade de comentários elaborados sobre elas, isso porque a ideia aqui é construir um jogo cadenciado entre os conceitos acerca das três manifestações, para que apenas ao final da exposição dos julgamentos sejam apresentadas ponderações, de forma que a cadência das ideias/jogo seja estabelecida.

Roland Barthes (1978), depois de tentar diversas formas de conceituar a literatura, concluiu que não seria possível obter uma única definição. Ele tentou explicá-la comparando-a com uma trapaça:

O ser humano parte sempre, e todas as suas ações o dirigem para tal caminho, em busca da liberdade. Então, quando se considera que a liberdade é uma desvinculação total do poder a que se é submetido, dentro do universo linguístico não há maneiras de ser livre. Só resta, pois, ao homem, a fuga da linguagem por meio de uma trapaça linguística utilizando-se da própria língua: Essa trapaça, salutar, essa esquiva [...], eu a chamo, quanto a mim: literatura (BARTHES, 1978, p. 16).

Outra concepção para literatura é apresentada por Antoine Compagnon (2001), em *O Demônio da Teoria*, que fundamentou a não aceitação de qualquer tentativa de considerar criações discursivas (culturais, ideológicas) como se fossem naturais, no entanto, ele provocou de forma rasteira ao dizer que:

Segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão da literatura (COMPAGNON, 2001, p. 114).

Cândido, por sua vez, apresentou uma nova forma de jogar com os conceitos: diferentes possibilidades para explicar a literatura e sua função. Em uma delas, afirmou que:

A literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combina um elemento de vinculação à realidade natural ou social, é um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade (CÂNDIDO, 2011, p. 53).

Zumthor movimentava ainda mais a discussão sobre literatura ao refletir sobre o romance:

De certa maneira, é verdade, a literalização de uma obra começa com sua colocação por escrito. Mas isso é apenas aparência. No “romance”, e ainda mais fortemente em outros gêneros poéticos, o que subsiste, no coração do texto, de uma presença vocal basta para frear, ou bloquear, a mutação (ZUMTHOR, 1993, p. 282).

Também entra nessa roda literária Marisa Lajolo, que afirmou a linguagem possuidora de um papel determinante na classificação de uma obra como literária. Assim:

É a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção da leitura que instaura a natureza literária de um texto [...]. A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana (LAJOLO, 1981, p. 38).

A primeira citação apresentada de Barthes (1978) chama a atenção, pois trata de uma busca pela liberdade. Tal fato deixa a capoeira e a literatura lado a lado, já que alguns historiadores, como Waldeloir Rego (2015), afirmam sobre a possibilidade de a capoeira ter sido criada como forma de defesa pessoal pelas(os) africanas(os) escravizadas(os). Outra semelhança pode ser feita através da escolha lexical de Barthes, quando ele diz que a literatura é a esquiva da linguagem, como um movimento de desviar em busca da liberdade. Ou seja, para Barthes, a literatura é a ferramenta para a liberdade do ser, assim como a capoeira também foi instrumento para os povos escravizados. Na segunda citação, é apresentada

a ideia de Compagnon (2001), que traz uma forma mais específica e objetiva de compreensão da literatura: para ele, a literatura é uma ilusão que tem como função falar de si mesma. Tal julgamento dialoga com o conceito de Cândido (2011), que apresenta a literatura como a representação de aspectos inerentes da sociedade, que se apropria da linguagem para recriar aspectos sociais, ou seja, uma forma ilusória, assim como a capoeira se apropriou de diferentes elementos para se manter viva. Paul Zumthor nos faz pensar sobre aquilo que antecede o escrito, ele traz ao jogo aspectos oralizados da literatura, diz que é apenas aparência, chamando a atenção a aspectos vocais, aproximando mais uma vez com características da capoeira, por exemplo, as cantigas que narram o jogo. Por fim, Lajolo (1981) apresenta novos elementos importantes para compreender a literatura. A autora fala sobre a subjetividade e também sobre o(a) leitor(a) trazendo outro sujeito que se relaciona diretamente com a literatura.

Ainda, pode-se abeirar ao que Lajolo (1981) disse sobre literatura ao pensamento de Paul Zumthor (1997), aproximando o *corpus* sobre a ótica da *performance*. Com isso, permite ajuizar a respeito da literatura sobre a perspectiva performática em que necessita do(a) leitor(a), representando a audiência, para se fazer viva. Além disso, a forma como esse(a) leitor(a) encara o texto pode ser também considerado como o improviso do produto, a literatura em si.

A reflexão que pode ser feita sobre isso é de que a literatura dialoga diretamente com o(a) leitor(a), ambos dependem um do outro na relação entre literatura e sociedade, aspecto que mais uma vez se aproxima da capoeira, já que, para um jogo acontecer, são necessários dois corpos dialogando entre si: quando um golpeia, a(o) outra(o) lê o movimento para responder com um novo golpe, e essa ação se repete durante todo o jogo, assim como a relação de interpretações que a literatura apresenta através de diferentes leitoras(es). Pode-se aproximar à dialética de Bakhtin, em que ele também apresenta o diálogo como espaço de embates, lutas, assimetrias que refletem os próprios aspectos da interação social. O diálogo não seria uma instância apenas de negociação e de mediação de conflitos, mas um espaço no qual esses embates poderiam ser acolhidos e repensados, de modo a contribuir com a compreensão de uma realidade macro, a realidade social (BAKHTIN, 2012).

Para Bakhtin:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (2012, p. 117).

Observa-se que pensar em literatura é justamente pensar nos diferentes aspectos possíveis em que ela se manifesta, podemos sinalizar os aspectos orais e

corporais. As definições apresentadas demonstraram que não há uma única forma ou um único modo para explicar ou compreender a literatura: diferente disso, ela caminha e atravessa diferentes concepções, estabelecendo, assim, características e semelhanças com o jogo de capoeira, que apresenta também diferentes formas de ser jogado. Não se pode pensar em conceito fechado para a literatura, pois, assim como a capoeira, ela está em movimento constante, e isso faz com que diferentes definições apareçam, enriquecendo ainda mais o debate acerca da literatura. Sobre os aspectos relacionados entre o corpo e o texto e, principalmente, no que se refere ao corpo daquele que lê, Paul Zumthor afirma:

O que entender aqui pela palavra corpo? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal [...]. No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. [...] é ele que eu vivo, possumo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico (2000, p. 23).

Com isso, pode-se pensar que tanto Zumthor como Bakhtin, cada um em seu campo de análise, discorrem sobre a transcendência da palavra escrita, ou do discurso. A noção de dialógica ou de dialogicidade aparece sob diversas formas para Bakhtin. Uma primeira forma é a do dialogismo em que é possível compreender que, no discurso, o objeto está mergulhado de valores e definições, fazendo com que o falante se depare com múltiplos caminhos e vozes ao redor desse objeto (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2010). Uma segunda forma é a dialogicidade dos enunciados, que equivale a dizer que, mesmo antes da concretização de um determinado enunciado – e também posteriormente –, há outros enunciados que vêm dos outros, aos quais o próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação. Zumthor inicia a citação evidenciando o corpo como materialização do que é próprio, portanto, a leitura corporal antecede a leitura do texto ou amplia o entendimento. Dito isso, o jogo como tabuleiro e a linguagem como arena discursiva, é como a leitura de jogo de um capoeirista que se vê dentro do jogo, mas ao mesmo tempo precisa se distanciar para ler o jogo e escrever o próximo movimento.

Assim como houve a carência em debruçar-se sobre os diferentes julgamentos de literatura, compreende-se igual necessidade em arquear-se acerca das ideias da ginga. Para isso, foi preciso fazer um processo semelhante ao de entender a concepção de literatura, ou seja, buscar diferentes noções e suas historicidades. Para isso, será necessário abrir o jogo de conceitos para os mestres e mestras de capoeira. É importante ressaltar que, devido à própria marginalização que a capoeira sofreu durante tanto tempo, os materiais existentes são ínfimos, porém, suficientes para que o jogo dos mestres aconteça, com a intenção de entender as

diferentes formas da ideia presentes na palavra “ginga”, bem como perceber as conexões entre as suas definições.

Segundo Martins (1995), a palavra “ginga” tem origem entrelaçada com a rainha guerreira Nzinga Mbandi Ngola (1581-1663). Conhecida como “Rainha Ginga”, soberana de Matamba e Angola, essa mulher foi uma das maiores guerreiras e líderes da história mundial. Com agilidade política e com armas, comandou uma resistência contra os portugueses pela liberdade, lutando durante 40 anos contra a ocupação colonial e o comércio de escravos no seu reino. Contemporânea a Zumbi, sua resistência influenciou as guerras dos quilombos no Brasil (MARTINS, 1995).

Segundo Martins:

Para construirmos a relação entre a ginga e a rainha angolana precisamos pensar a história contada pelos gestos, pensar que a corporeidade do negro guarda e revela suas memórias. A expressão rítmica, as danças e os movimentos corporais remetem às lembranças ancestrais e são capazes de deslocar energias e produzir sentidos (1995, p. 15).

É válido refletir acerca do que Diana Taylor (2012) discorre sobre arquivo e repertório, ela apresenta a ideia de que arquivo vem do fetiche de escrever, fichar, guardar o conhecimento para uma possível consulta posterior. Já o repertório está nas *performances* do corpo, do não registro, da efemeridade do dito e performado. Com isso, pode-se dizer que, para entender o campo da capoeira sobre a perspectiva de Diana Taylor, é interessante pensar que as cantigas entram como arquivo, ou seja, a palavra reiterada. Já o jogo/dança que o corpo produz entende-se aqui como repertório que demanda movimentos reiterados, porém, efêmeros.

Nessa vadiagem de conceitos, é importante que se apresente a ginga pelas perspectivas dos grandes mestres. Para iniciar o jogo, Mestre Pastinha (1964) definiu o movimento ginga:

A palavra “ginga”, em Capoeira, significa uma perfeita coordenação de movimentos de corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes. Os movimentos da ginga são suaves e de grande flexibilidade – confundem, facilmente, a quem não esteja familiarizado com a capoeira, tornando-o presa fácil de um agressor que conheça esta modalidade de luta. Na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira além de ser sua característica fundamental. A ginga da Capoeira tem, ainda, o grande mérito de desenvolver o equilíbrio do corpo, emprestando-lhe suavidade e graça próprias de um bailarino (PASTINHA, 1964, p. 16).

Comprando o jogo de Mestre Pastinha, o Mestre Lua Rasta (2017) apresenta uma concepção ainda mais específica, disse que:

A ginga é um jeito que o corpo dá. A ginga é tudo, é a própria capoeira. É dança, é a movimentação do capoeira, que vai prum lado, vai pro outro

pra não se deixar atingir. A ginga é enganação, serve para confundir, para enganar o adversário. Um cara que ginga não é acertado, ele se movimentando e o golpe não pega nele. Vai pra cima, pra baixo, o golpe não entra. Sem a ginga não tem capoeira. O bom capoeirista vai arrumar um jeito de fugir do golpe usando a ginga, a malícia, por isso que é um jeito que o corpo dá (Mestre Lua Rasta, 2017, *on-line*).

Mestre Bola Sete ratifica o conceito apresentado por Mestre Rasta, entra na roda ao afirmar que:

A ginga é a própria capoeira, se não houver ginga não tem a capoeira. O que identifica o capoeirista é a ginga, se não tem ginga, não tem capoeira. O que determina ser ou não ser capoeira é a ginga. A ginga é um diferencial, ser bom ou ser ruim, o bom capoeirista é aquele que sabe gingar. Como dizia meu amigo, mestre Decânio, a ginga é uma mentira: ‘faz que vai e não vai, quando ele pensa que você não vai, você foi’, como também dizia meu mestre Pastinha. A ginga é encantar o camarada (Mestre Bola Sete, 2015, *on-line*).

Ao reconhecer os mestres antigos como fonte dos saberes tradicionais da capoeira angola, tencionou-se apresentar as suas teorias acerca da ginga. Refletindo sobre o que Martins (1995) disse sobre a ginga, ele afirma que é um movimento ancestral que se relaciona às danças, pela forma de movimentar atrelada ao ritmo do povo negro. Para Mestre Pastinha (1964), a “ginga” também apresenta a característica de dança, porém, essa dança, para o Mestre, tem a função de enganar o outro através do movimento. Além disso, o Mestre apresentou de forma muito mais específica o que é a ginga dentro do contexto do jogo de capoeira e sua real importância. Na citação de Mestre Lua Rasta (2017), fica evidenciada a conexão entre todas as definições como se todos estivessem jogando o mesmo jogo, cada um com suas particularidades, mas que dialogam ao definir a ginga. Em outra afirmativa interessante, Mestre Lua Rasta diz: “ginga é tudo”, que se assemelha ao que o Mestre Bola Sete (2015) diz. Demonstrando que diferencia a capoeira de outras lutas justamente a ginga, essa dança que engana o adversário, ou seja, a ginga é a base que a(o) capoeirista usa para desenvolver todo seu jogo.

A movimentação corporal contida na ginga revela a astúcia, a capacidade de iludir e enganar o oponente. O que é possível associar com a citação de Cândido, quando ele disse que a literatura é a transposição do irreal ao ilusório, ou de Compagnon, que também usou o termo “ilusão” para caracterizar a literatura. Outra característica presente nas duas manifestações é o fato de elas serem autossuficientes. Compagnon disse que a literatura não fala de outra coisa, Mestre Lua Rasta diz que a ginga é tudo. Com isso, entende-se a literatura e a ginga como um campo de conhecimento inserido no contexto das epistemologias afro-brasileiras, que vêm se movimentando/gingando em seu caráter anticolonialista, antirracista e, mais recentemente, em seu caráter antissexista. Ao pensar na força dessas duas

manifestações e colocá-las lado a lado, compreendendo as essências que cada uma expressa, o dispositivo de leitura torna-se o produto do resultado desse jogo de conceitos, da literatura e da gíngua, de modo que se complementam, mesmo em suas oposições e formam a *literagíngua*.

Ainda pensando na elaboração do dispositivo de análise aqui exposto, é significativo ajuizar-se a respeito das teorias de *performance*, compreendendo que ambas as manifestações aqui estudadas são entendidas por mim enquanto atos performáticos. Adiante, algumas citações dançam conforme o balancê que movimentava essa pesquisa. O ritmo será o mesmo, as citações dialogarão entre si, e apenas ao final serão expostas algumas reflexões.

Para iniciar esse diálogo, é inevitável não pensar no que Diana Taylor discute em seu livro, *Performance* (2012). Logo no início, ensaia de alguma forma conceituar a *performance*:

Pero performance, una palabra abarcadora e indefinida, *significa muchas cosas aparentemente contradictorias*. Para algunos artistas, performance (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere al PERFORMANCE ART, a arte acción, como se concibe en las artes visuales. Otros artistas juegan con el término. Jesusa Rodriguez, la artista de cabaret/performance más atrevida y poderosa de México, se autodenomina PERFORMENSA, y muchos de sus espectadores estarían de acuerdo en que hay que estar loco/a para hacer lo que ella hace: enfrentarse al Estado mexicano, a la Iglesia católica y a las grandes empresas (TAYLOR, 2012, p. 9 – grifos nossos).

O teórico Paul Zumthor em seu livro *Performance, recepção e leitura* (2007), apresenta um conceito singular para a *performance*, conciliando com a poesia; isso fez com que suas definições se aproximassem das linguagens artísticas. Ele assim organizou sua concepção de *performance*:

Por isso, tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões orais da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena. Neste ponto remeto ao belo livro de I. Fonagy, *La vive voix*. Um certo número de realidades e de valores, assim revelados, aparecem identicamente envolvidos na prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de “performance” (ZUMTHOR, 2007, p. 27).

Já Richard Schechner apresenta sua ideia de maneira um pouco mais precisa, o autor é contundente quando explica didaticamente sobre a *performance*:

Pero, sin atender a qué “es” una performance, todo y cualquier cosa puede ser estudiado como performance. Ésta no es una afirmación única

o especial de una disciplina particular. Todo puede ser estudiado “como” física, química, derecho, medicina o cualquier otra disciplina. Porque lo que se afirmar con el “como” es que el objeto de estudio será considerado “desde la perspectiva de o en términos de una disciplina específica. [...] El campo de los estudios de la performance surgió en los setenta como respuesta a las ideas que se expandían respecto à la performance y a lo performativo, y frente a la necesidad de una disciplina que organizara el paradigma de “cómo performance” (SCHECHNER, 2000, p. 14)

Na busca de um entendimento do que é *performance*, percebe-se através das citações que é um campo vasto, mas que ao mesmo tempo apresenta algumas recorrências que permitem identificar o ato performático. Na primeira citação, Taylor sinaliza que *performance* significa muitas coisas; já na citação apresentada por Schechner, ele nos mostra que toda e qualquer forma pode ser entendida como *performance*; Zumthor (2007, p. 27) fala algo sobre a “emanação do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena”. Ao organizar todas essas ideias, observa-se que a *performance* atravessa o corpo e se projeta à interpretação da(o) outra(o). É interessante ressaltar, ainda, que tanto nas descrições da capoeira como da literatura, há a presença da palavra “tudo”, que também se repete nas descrições sobre *performance*, ou seja, nas três manifestações, o diálogo entre quem faz e quem recebe completando esse todo é fundamental³.

Ao aproximar a *performance* diretamente ao fazer literário em seu processo narrativo, a estudiosa Graciela Ravetti faz diferentes problematizações acerca da narrativa, apresentando algumas características que dialogam muito com este trabalho:

A performance na América Latina, ademais do campo especificamente artístico, aparece nas práticas sociais como uma linguagem consolidada, com uma história apelativa que transita entre o cômico e o patético, o heroico e o trágico, o que a coloca como representativa da comunidade que se projeta como utopia ou programa a ser desenvolvido. Pode ser vista como um ato de presença como significação a *futuro* e como uma recuperação seletiva do passado ritualizado ou encenado (RAVETTI, 2002, p. 49).

Uma das características de narrativas performáticas, segundo Ravetti, é que essas escritas têm “sempre o caráter de certa inscrição de oralidade(s) com o qual revelam parentesco com o texto antropológico que trabalha com performances e com processos de tradução de manifestações culturais” (RAVETTI, 2002, p. 38). A pesquisadora Karina Lima Sales, em sua tese de doutoramento, afirma: “É das experiências e vivências dos autores que se constitui essa literatura performance, entremesclando-se o vivido e o criado” (SALES, 2019, p. 68). Ambas as pesquisadoras trazem a perspectiva que este artigo pretende discorrer, qual seja: observar o

3 O que nos leva ao conceito “*multiplex code*” pensado por Schechner: ele apresenta possibilidades que podem ser equivalentes às provocações incidentes e resultantes nas reações cognitivo-sensoriais causadas em quem recebe a informação. Ou seja, o efeito de sensação que se implica à audiência constrói relações sobre as tarefas *multiplex* e seus efeitos na relação atuante-público.

fazer literário somado às vivências. Agrego os movimentos e saberes da capoeira, como uma ideia que move o corpo que escreve.

Sobre isso Ravetti afirma:

A escrita performática, então, tem algo do trabalho do arquivista, do colecionador, do antologista e do tradutor, já que os textos e imagens valem como testemunhas de um tempo e de uma maneira de aprender esse tempo e, então, dar testemunho dos sinais percebidos que acabam funcionando como mapas cognitivos, sentimentais, estéticos, sobretudo, expressivos, tanto no que diz respeito a uma possível tarefa artística como a modos de vida (RAVETTI, 2002, p. 53).

Ao nos debruçarmos sobre os conceitos de *performance*, alguns julgamentos chamaram a atenção, sobretudo ao corporificar as ideias, inclusive no processo narrativo. Com isso, entende-se a construção da forma como resultado de uma ideia, ou seja, pensar em *performance* vai além do encaixar qualquer coisa em categorias: ela, antes de mais nada, é uma ideia que se constrói a partir do corpo em movimento, mesmo que imóvel, pois o corpo-sujeito se movimenta a partir dessa ideia pensada lá atrás, com a modificação do conhecimento a datar do atravessamento. A literatura também apresenta tal cinesia, se movimentando de maneira a provocar o(a) leitor(a) com sua narrativa, ora estabelecendo crítica social, ora reproduzindo aspectos da sociedade, flexionando-se no gingar literário. Essas características aproximam o texto ao ato performático, pois pensa a escrita enquanto manifestação do corpo *performer*. E, ao usar uma comunicação poética, elabora perspectivas daquilo que nos representa, enquanto sujeitos, inclusive pensando na interdisciplinaridade que as coisas operam. Flexionar tais ações como um dispositivo de análise, que engloba os saberes da capoeiragem e as experiências literárias, como se fosse um fio que dá ritmo à leitura do mundo, determina que a *literaringa* funciona como cadência que categoriza esse fluxo, como uma rasteira encaixada de um bom angoleiro.

2 Chamada: literaringa como dispositivo de análise

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. (Leda Maria Martins)

Qual a diferença do livro para a roda? É com essa provocação que começo a discorrer sobre a importância social da roda de capoeira na construção do conhecimento, com seus saberes e ensinamentos ancestrais. E é partindo dessa chamada começo o meu jogo. Na roda de capoeira, é possível perceber que há uma interação do corpo com o espaço em vários níveis. O primeiro nível, linguístico-verbal, dá-se pelas cantigas; o segundo nível é baseado na entonação, no ritmo e no dialeto

que determina a cadência do jogo, atribuindo aí características performáticas à capoeira, o que remete novamente a Diana Taylor (2012), lembrando, mais uma vez, sobre arquivo e repertório, ao indagar sobre a diferença do livro para a roda de capoeira, é inegável a aproximação com o que a teórica nos apresenta. O livro é a representação do arquivo em que se conseguem guardar e eternizar os seus escritos, já a roda de capoeira é contemplada pelo repertório, que, apesar de sua reiteração, durante toda sua história é fundamentalmente construída no improviso e, portanto, no novo. A capoeira se refaz a cada jogo. Por fim, é interessante descrever como a roda se estrutura; o jogo dos capoeiristas no centro, a formação da bateria, marcando o círculo, enfim, tudo interfere na interação. É cinético, tem a ver com a linguagem corporal e verbal, todos os movimentos comunicam-se. Ao falar de capoeira e literatura, estamos também falando de arquivo e repertório.

A partir dessa imagem simbólica de todos os traços que envolvem a *performance* da capoeira, propõe-se a *literaginga* como uma categoria de análise que engloba os saberes da capoeiragem, as experiências literárias e as percepções corporais. Ou seja, *literaginga*, sinaliza os movimentos oralizados, corporificados e estéticos presentes na literatura negro-brasileira, de modo a nomear algumas análises que já estão sendo realizadas, a partir dessa mesma perspectiva. Observam-se semelhanças em leituras de literaturas canônicas e/ou contemporâneas que usam a ginga para sua elaboração, por exemplo, as análises feitas por Eduardo de Assis Duarte (2008), em seu artigo “Capoeira literária de Machado de Assis”⁴, em que o autor caracteriza o estilo machadiano como “capoeira verbal”. Além de Duarte, pode-se pensar também em Luiz Costa Lima, que, ao se referir a Machado de Assis, usou a expressão “capoeirista da palavra”⁵ para sintetizar os movimentos que o célebre escritor fazia em sua escrita.

Com isso, faz-se necessário o dispositivo de leitura *literaginga* como uma nomenclatura de categoria de análise que contemple determinadas movimentações na literatura. Não estou aqui dizendo que a análise que Duarte fez em seu artigo foi pautada na análise *literaginga*, pelo contrário, estou afirmando que a categoria de análise aqui apresentada se aproxima em particular com o que o autor defende em seu artigo, ou seja, há uma percepção em comum. Para isso, foi organizada uma sequência lógica de fatores, que podem ou não aparecer todos no objeto a ser analisado. São eles:

1. Configuração semântica em oralidade.
2. Verossimilhança na narrativa.

4 DUARTE, Eduardo de Assis. A capoeira literária de Machado de Assis. [2022]. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/28-critica-de-autores-masculinos/1019-a-capoeira-literaria-de-machado-de-assis-eduardo-de-assis-duarte>. Acesso em: 25 ago. 2022.

5 A expressão é vista no artigo de Eduardo Assis Duarte, no entanto, em entrevista ao programa Literatura afro-brasileira, Duarte atribui a expressão a Luiz Costa Lima (LITERATURA afro brasileira - Conexão Futura - Canal Futura. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (25 min). Publicado pelo canal Conexão Futura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oc-GF_n9Vvk. Acesso em: 25 ago. 2022).

3. Cotidiano.
4. Movimentos oralizados, corporificados e estéticos presentes na literatura (negro-brasileira).
5. Diálogo entre: autor, leitor e personagem.
6. Problematização de maneira não direta.
7. Mandinga: “alienação” x crítica.
8. Movimento/ritmo verbal.
9. Dispositivo de recepção como ferramenta de produção.

Entende-se a necessidade metódica em se pensarem categorias objetivas de análise para guiar o embasamento do dispositivo de leitura. A metodologia foi criada especialmente para sintetizar e compreender o conteúdo de maneira sistemática, a fim de criar um processo lógico de análise.

Pretende-se aqui apontar um método para tratar as relações da literatura ou um conjunto de técnicas literárias, explicando cada uma das nove sequências apresentadas. Para isso, serão usados três autores como exemplos de escritas literárias que performatizam a *literaginga*; será pontuado também o recorte que Eduardo Assis Duarte fez, em seu artigo, para dialogar e aproximar os estudos. Compreende-se que, na roda de capoeira, se vive o mito do eterno retorno, em que a repetição ao mesmo tempo acontece com o improvisado e, portanto, a atualidade. Observa-se a relevância em colocar na mesma roda de análise, Machado de Assis, representando uma literatura anterior a que se faz na atualidade, em contrapartida às produções de Cidinha da Silva (2019), Allan da Rosa (2016) e Conceição Evaristo (2018).

Configuração semântica em oralidade: observar no texto a configuração de sentido das palavras utilizadas, de modo que a palavra escrita consiga transmitir o mesmo poder na oralidade, que sua semântica, seja preenchida de todo significado sonoro que carrega consigo. Ao aplicar a primeira categoria, destaca-se aqui o trecho do livro *Um Exu em Nova York* (2019), quando a personagem diz: “Cê não acredita, não né? Mas batida de tambor mineiro tem de quatro jeitos. Ele geme a dor, o lamento, a agonia. Tem batida de festa, de louvação, de alegria. Tem a batida de fé. E tem o aviso do perigo” (SILVA, 2019, p. 69).

Sobre oralidade, retomemos ao que, em sua tese, Schiffler (2014, p. 47) diz:

A oralidade em contextos culturais africanos diversos é de extrema relevância para a história e a cultura das sociedades em que se estruturam. Nos diversos povos permeados pelas culturas de matriz africana, o poder da voz assume um estado de sacralidade e mistério. Nessas culturas, a palavra tem poder de construir e edificar histórias, tradições e identidades.

Levando em consideração o que Schiffler (2014) diz, e ao observarmos no trecho analisado, percebe-se a representação de uma estrutura de período diferenciada do padrão normativo da língua portuguesa, a fim de resgatar a oralidade

de povos ancestrais na escrita. A autora do conto ainda aproxima esse mecanismo com as batidas dos tambores, trazendo ritmo ao trecho, inclusive, a construção apresenta rima entre as palavras *agonia* e *alegria*, criando um ritmo e permitindo uma aproximação com o sentido de oralidade presente no trecho. Em conformidade com Zumthor, ao referir-se à enunciação performática, trata-se de uma oralidade mista, mas ainda que não seja a primeira, é legítima na forma de difusão e edificação da literatura.

Verossimilhança na narrativa; e cotidiano: tais sequências são importantes ao pensar a totalidade da categoria de análise. É através da verossimilhança, da aproximação da realidade, que o cotidiano no texto se fará real. Para exemplificar essa sequência, podemos pensar no conto “Pode ligar o chuveiro?” de Allan da Rosa (2016), no livro *Reza de Mãe* (2016): “O padrão de poste exigido pela prefeitura agora tem que ter 1 m e 60. Caixa de frente pra rua, com 15 centímetros de teto. Se tiver 10, não lê tua luz. Multa e corta” (2016, p. 7). No conto, o narrador começa o texto explicando uma regra da companhia de energia vivida pelos personagens e também reconhecida pelas(os) leitoras(es) que precisam obedecer a tal determinação. Essa aproximação: enredo, personagens e leitoras(es) é mais um mecanismo de construção literária que envolve quem lê, ao se reconhecer em uma situação do cotidiano na narrativa.

Movimentos oralizados, corporificados e estéticos presentes na literatura (negro-brasileira): a terceira sequência pensa uma composição de fatores que alcançam uma totalidade de imagem através de sons, do corpo em movimento, no enredo e a própria estética do texto, criando uma imagem textual da cena:

Saíram de AÚ Angoleiro, se mantinha próximo à mãe-terra, devagar e ligeiro no seu movimento, a guarda constante da cabeça. Floreava e escapava do rabo de arraia, já lançou um chapa como pergunta e se esquivando da ponteira que vinha como resposta. [...] O corpo, o pensar: um só eixo de concentração. [...] Era ele e sua mandinga (ROSA, 2011, p. 83).

Visualizamos como o autor brincou com a *performance* do jogo de capoeira, construindo uma atmosfera cadenciada em seu conto que seduz o(a) leitor(a) com uma estética que lembra o jogo e com isso convida a entrar na roda angoleira que ele criou.

Diálogo entre: autor, leitor e personagem: a quarta sequência de análise apresenta uma característica que se pode observar e atravessar as outras sequências, no entanto é importante sinalizar de maneira objetiva. Esse diálogo entre autor, leitoras(es) e personagens pode se dar de diferentes formas, direta ou indiretamente. O diálogo ocorre para movimentar a escrita, chamar atenção do(a) leitor(a), bem como aproximar a(o) escritor(a). Para exemplificar, pode-se usar o conto “Olhos d’água” de Conceição Evaristo, em que a narradora durante todo o conto dialoga com a(o) leitor(a), através de uma pergunta que inicialmente parte dela, mas que recorre ao(a) leitor(a) em busca de uma resposta que não chega: “de que cor eram

os olhos de minha mãe?” (EVARISTO, 2017, p. 171). Com isso, a participação do(a) leitor(a) como audiência no momento da enunciação através da pergunta, contribui para a manutenção do sentido e da percepção da dimensão que a *performance* da autora assume, ela reitera sua pergunta de maneira a provocar o(a) leitor(a) a se perguntar também. Esse caráter reiterado como ferramenta que estabelece comunicação com a audiência, neste caso, leitor(a), contribui para a manutenção do diálogo entre autor(a), leitor(a) e personagem. No entanto, por se tratar de um texto impresso e, portanto, arquivado, há em si um distanciamento, que pode afastar essa audiência, sobre isso é importante pensar na flexibilidade narrativa, da *performance* como prática de leitura literária, e que a leitura em si já é um posicionamento performático em que leitor(a) aceita ou não.

Problematização de maneira não direta: essa problematização de maneira não direta foi feita genuinamente por Machado de Assis, em que ele conseguiu criticar os senhores “donos de escravos” sem ser tachado como um escritor panfletário. Machado gingava com o sistema de sua época para produzir literatura. No artigo mencionado aqui, Duarte resgata o que Luiz Costa Lima pontuava:

O crítico refere-se à luta brasileira como “princípio de individuação” da linguagem do cronista, que despreza a “lógica proposicional” implícita no cientificismo hegemônico à época e a substitui por um “encadeamento em forma de constelação”, em que os assuntos se revezam na superfície da crônica, exigindo atenção redobrada do leitor. Costa Lima conclui afirmando que “Machado ginga e dribla, faz da capoeira um estilema” (LIMA, 1997, p. 37-43).

Ou seja, é possível apontar, desde a obra de Machado de Assis, essa movimentação no fazer literário, que apresenta essa estética quase circular, que ginga na literatura, sem ser percebida. Ao sintetizar isso em uma palavra, temos a *literaginga*.

Mandinga: “Alienação” 6 x crítica: a sétima sequência é vista em muitas literaturas, sobretudo a literatura negro-brasileira, que a partir de situações simples, sem panfletagem ou discursos elaborados antirracistas ou de empoderamento, se cria uma camada de “falsa alienação” que consiste verdadeiramente em críticas latentes ao sistema. Há sim, nessas literaturas, todas essas questões mencionadas, mas o fazer literário é de tal manejo que para ao(à) leitor(a) mais desavisado(a), como já sinalizava Machado de Assis, tais questões podem passar despercebidas. Esse manejo eu chamo de mandinga, ou o gingar para iludir.

Movimento/ritmo verbal: em outras palavras, o ritmo ou uma cadência que algumas(alguns) autoras(es) constroem em seus textos, proposta em sua dimensão rítmica, que possibilita, de forma singular, a produção e a circulação de significantes nas verbalizações, aproximando um movimento do que se escreve ao que se lê. Tal

6 Entende-se por alienação aquela literatura fundada na imaginação que passa a ser identificada como fuga, descompromisso, ou seja, alienação (VELLOSO, 1988).

característica pode-se observar nos textos de Allan da Rosa (2016), já mencionado, autor angoleiro que faz de suas obras um grande jogo de capoeira, com movimento e ritmo na sua escrita de forma a envolver o(a) leitor(a). Para exemplificar, pode-se pensar no conto *Pode ligar o chuveiro*, em que o autor discorre, em primeiro plano, sobre a rotina do banho dos familiares que precisam dividir o mesmo banheiro; ao longo do texto, descobrimos diferentes camadas, e conhecemos a história, sonhos, subjetividade e ancestralidade das personagens que compõem aquela família. A cada novo banho, uma nova perspectiva da narrativa é apresentada, desse modo o autor envolve o leitor com sua cadência de um bom angoleiro. Ainda sobre esse ritmo que Allan da Rosa constrói em seus textos, ele escreve no conto: “Se afaga, afoga, se afoga. Chuááá, sabonete de canela, safadelícia” (ROSA, 2016, p. 9). O autor brinca com as palavras, dá movimento e ritmo ao mesmo tempo, verbaliza sons, tudo isso em uma única linha de seu conto.

Dispositivo de recepção como ferramenta de produção: por fim, a sequência de dispositivo de recepção talvez seja determinante, tendo em vista seu alcance para com o receptor, ou seja, leitor(a). Levando em consideração que o texto escrito e leitor(a) estão atravessados em contextos históricos distintos, toda e qualquer ferramenta de produção pode ser ponto de partida para que essa recepção aconteça. Isso faz com que essa sequência seja ampla e, portanto, complexa. Esse dispositivo de produção literária deve alcançar quem está lendo enquanto ferramenta, não como resultado. Ou seja, o(a) leitor(a) é peça ativa dessa produção, pois aquilo que absorverá do texto é mais uma parte do texto, que pode variar levando em consideração seus atravessamentos históricos. Com isso, as ferramentas que o autor utiliza para construção do seu texto literário dialoga com um jogar/gingar em que aproxima o texto do(a) leitor(a), estabelecendo a comunicação mútua entre ambos. Para exemplificar essa sequência tão complexa, Cidinha da Silva (2019) nos faz pensar a partir de provocações no final do seu conto que nomeia o livro *Um Exu em Nova York*:

Considerando meus dreads, um casaco fora de moda, sapatos de outono usados no inverno em diálogos com o Harlem roots de onde ela vinha, talvez os sapatos fossem um código ou senha para uso ou tráfico de coisas que poderiam me interessar. Não. Ainda não era a resposta.

Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje! (SILVA, 2019, p. 15-16 – grifo nosso).

A recepção desse provérbio se dá a partir de um conhecimento prévio do(a) leitor(a). Com isso, aqui há um dispositivo de recepção como ferramenta de produção em que a autora estabelece conexão com seu(sua) leitor(a) e, ao mesmo tempo, permite que suas interpretações sejam diversas, ou seja, ao final do texto quem lê torna-se parte dele ao fazer sua própria compreensão do provérbio, ou ainda não o fazer.

Ao organizar essa categoria de análise contendo inicialmente nove aspectos determinantes, é importante ressaltar a necessidade de pensar a partir de uma nova epistemologia, que permite criar alicerces sobre perspectivas que atravessam conhecimentos já existentes e, assim, compreender a criação da palavra, de tal forma que a ideia semântica seja conceituada. Sobre novas perspectivas de ruptura do conhecimento já existente, Mignolo, citado por Dantas (2018), disse que “é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento” (MIGNOLO *apud* DANTAS, 2018, p. 28).

Considerações finais

A proposta feita neste artigo sobre a literatura e a capoeira começou com um interesse pessoal pelas duas manifestações. Portanto, combinam-se essas duas formas de expressão artística que vêm questionando, refletindo, as questões sociais. Sabendo que a literatura é uma forma de expressão social para escritoras(es) e leitoras(es), entendeu-se esta como uma prática influente cujos valores são defendidos pela classe que domina a sociedade e aceitos pela classe que muitas vezes é dominada. Durante toda a escrita, foi necessário estabelecer um diálogo entre a literatura e o jogo de capoeira, injetando nela a ginga. Para isso, houve a dedicação na criação de um conceito que pudesse transitar entre elas, de forma que as discussões se relacionassem com maior aproximação.

Com isso, destacou-se que o conceito tomou maiores proporções, estabelecendo dialética entre essas duas expressões culturais, evidenciou o movimento do corpo da capoeirista-pesquisadora que se debruçou nas pesquisas por essas aproximações teóricas, sem perder de vista o saber popular. Logo, o gingar é poético, político e científico, assim como a literatura pode ser. *Literaginga* se vale dos saberes populares e corporais para se apropriar da literatura, estabelecendo conexões com a ideia de arquivo e repertório, em que o livro transmite através da palavra escrita o repertório de culturas que atravessam o arquivo para se aproximar da audiência.

Além disso, a partir da convergência desses dois campos, um vasto campo de análise é revelado, levando em consideração a sequência metodológica aqui apontada. Com isso, *literaginga* é motivada não apenas pela Sociolinguística, mas, também, por uma metodologia de pesquisa empírica, que compreende a relevância de outras formas do saber, bem como o uso das teorias de *performance* que evidenciaram, durante todo o trabalho, a possibilidade de se pensar em uma escrita performática, que contribua para outras formas de compreensão do texto. O texto se vale de movimentos que, através das *performances* construídas pelos autores(as), ganham diferentes sentidos e ritmos. A categoria de análise *literaginga* é talvez a cantiga que leva as discussões tratadas aqui em um mesmo tom. *Literaginga* é poesia, resistência e ancestralidade. É verbo.

LITERAGINGA: IN THE RHYTHM OF THE PERFORMATIVE WRITING

Abstract: Literaginga is epistemic, by placing literature and ginga as a producer of critical and subjective power, bringing questions to literary production and constituting a methodology, from the creation of the reading device as an analysis of literatures to be observed. The notion of literaginga acts as an instance of movement, aesthetics and writing, as it gives vent to the change of perspective on the idea presented here. This article consists of the presentation of a synesthetic resource approaching strong elements of the black-Brazilian cultural memory, such as capoeira, due to its symbolic content, to deal with tools used in literature. For this, the theoretical contribution of studies fostered by the characteristic aspects of literature was used, which resorted to Antônio Cândido (2006), in order to think about the relationship between literature and society. To rub the contests related to the creation of words, he used the notion exposed by Guilbert (1975). To promote performance studies approaching literature, Graciela Ravetti (2002) was used. In addition, he invoked the knowledge of capoeira masters to reflect on their cultural and social importance. The objective pointed to the cultural verification of the literaginga concept in order to build a dialectic between capoeira and literature, understanding the development and deepening of new methodologies of knowledge. The methodology is based on a bibliographic study, based on material already prepared and consisting mainly of books and scientific articles. The results point to a new category of analysis that approaches black-Brazilian contemporary literary productions.

Keywords: Literature; Capoeira; Performance; Literaginga.

Referências

- ADORNO, Camille. *A arte da capoeira*. 6. ed. Goiânia: Kelps, 1999.
- ALMEIDA, Gladis Maria de Barcellos. Neologismos sob um olhar discursivo. In: MARTINS, Evandro Silva; CANO, Waldenice Moreira; MORAES FILHO, Waldenor Barros (org.) *Léxico e morfofonologia: perspectivas e análises*. Uberlândia: EDUFU, 2006. p. 105-112. v. 4.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5. ed. Tradução: P. Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- CAMPOS, Hélio. *Capoeira regional: a escola de Mestre Bimba*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 169-191.
- CRUZ, José Luiz Oliveira. *A capoeira angola na Bahia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

- CUTI, Luiz Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.
- DANTAS, Luís Thiago Freire. *Filosofia de África: perspectivas descoloniais*. 2018. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.
- DEMO, Pedro. *Pesquisa e construção do conhecimento: metodologia científica no caminho de Habermas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Pallas Editora, 2016.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana*. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- GUILBERT, L. *La créativité lexicale*. Paris: Larousse, 1975.
- HISTÓRIA da capoeira; Mestre Pastinha e outros mestres. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (83). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FPzGrKHZ2xQ&t=86s>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- RAVETTI, Graciela. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002.
- ROSA, Allan Santos da. *Reza de mãe*. São Paulo: Nós, 2016.
- SALES, Karina Lima. *Traços da periferia [manuscrito]: política e performance em produções literárias marginais-periféricas contemporâneas*. Do autor, 2019.
- SCHCHNER, Richard. *Performance theory, revised and expanded edition*. New York and London: Routledge, 1994.
- SCHIFFLER, Michele Freire. *Literatura oral e performance: a identidade e a ancestralidade no Ticumbi de Conceição da Barra, ES*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.
- SILVA, Cidinha. *Um exu em Nova York*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- SILVA, Gladson de Oliveira. *Capoeira do engenho à universidade*. 2. ed. São Paulo: do autor, 1995.
- TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Recepção, performance, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

Recebido em 12 de agosto de 2022

Aceito em 26 de setembro de 2022