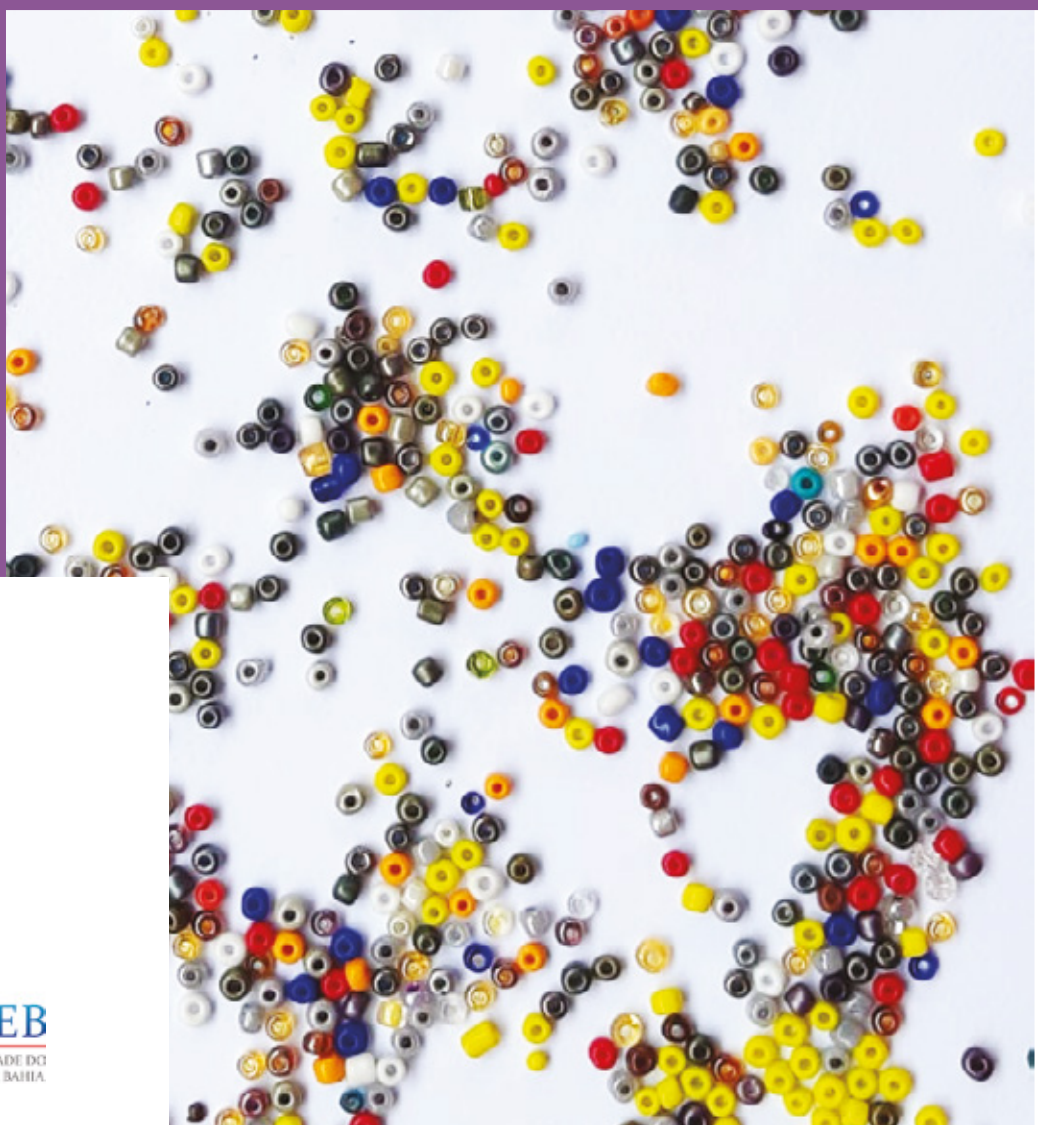


# MISSANGAS

ESTUDOS EM LITERATURA E LINGUÍSTICA



ANO 3  
NÚMERO 6  
JUL - DEZ  
2022



**PPGL**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDIÇÃO  
COM TEMA LIVRE

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB**

Reitora: Adriana Marmorì

Vice-Reitora: Dayse Lago

**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO - CAMPUS X**

Diretor: Ariosvaldo Alves Gomes

**Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras: Literatura e Linguística.**

Coordenadora: Crysna Bomjardim da Silva Carmo

**Editor-Chefe**

Prof. Dr. Celso Kallarrari de Souza Silva (UNEB, Campus X)

**Editores**

Prof.ª Dr.ª Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB, Campus X)

Prof.ª Dr.ª Karina Lima Sales (UNEB, Campus X)

Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel (UFMG)

**Conselho Editorial Nacional**

Prof.ª Dr.ª Adriana Santos Batista (UFBA)

Prof. Dr. André Rezende Benatti (UEMS)

Prof.ª Dr.ª Bruna Fontes Ferraz (CEFET-MG)

Prof. Dr. Bruno Oliveira Maroneze (UFGD)

Prof. Dr. Carlos Ribeiro (UFRB)

Prof.ª Dr.ª Crysna Bomjardim da Silva Carmo (UNEB/Campus X)

Prof. Dr. Décio Bessa (UNEB/Campus X)

Prof.ª Dr.ª Fabiana Carneiro da Silva (UFPB)

Prof. Dr. José Alonso Torres Freire (UFMS)

Prof. Dr. José Mario Botelho (FFP-UERJ, Brasil)

Prof.ª Dr.ª Lílian Lima Gonçalves dos Prazeres (UNEB/Campus X)

Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP)

Prof. Dr. Marcos Bagno (UNB)

Prof.ª. Dr.ª Maria Aparecida Resende Ottoni (UFU)

Prof.ª Dr.ª Maria Isaura Rodrigues Pinto (UEMS)

Prof. Dr. Pedro Mota Perini-Santos (UFVJM)

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Abreu (UFS)

Prof.ª. Dr.ª. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)

Prof. Dr. Urbano Cavalcante Filho (IFBA/UESC)

Prof. Dr. Valdir Heitor Barzotto (USP)

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos (UFMS)

**Conselho Editorial Internacional**

Prof. Dr. Alberto Bejarano (Instituto Caro y Cuervo), Bogotá, Colômbia.

Prof.ª Dr.ª Carla Maria Ataíde Maciel (UPM), Moçambique

Prof. Dr. Fabio Esposito (Universidad Nacional de La Plata), Argentina

Prof.ª Dr.ª Fabiola Cecere (Ca'Foscari – University of Venice), Itália

Prof. Dr. João Muteteca Naeuge (Universidade Lueji A'Nkonde), Dundo, Angola

Prof. Dr. Márcio Undolo (Universidade Lueji A'Nkonde), Angola

Prof. Dr. Marco Thomas Bosshard, Europa-Universität Flensburg, Alemanha

Prof.ª Dr.ª Maria Alexandra A. Guedes Pinto (Universidade do Porto), Portugal

Prof. Dr. Rolf Kailuweit (Heinrich Heine Universität Düsseldorf), Alemanha

Prof.ª Dr.ª Rosa Pérez Zancas (Universitat de Barcelona), Espanha

Prof.ª Dr.ª Vanessa Castagna (Ca'Foscari – University of Venice), Itália

**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS - PPGL - UNEB - Campus X**

Setor de Publicações

Missangas: Estudos em Literatura e Linguística

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/missangas>

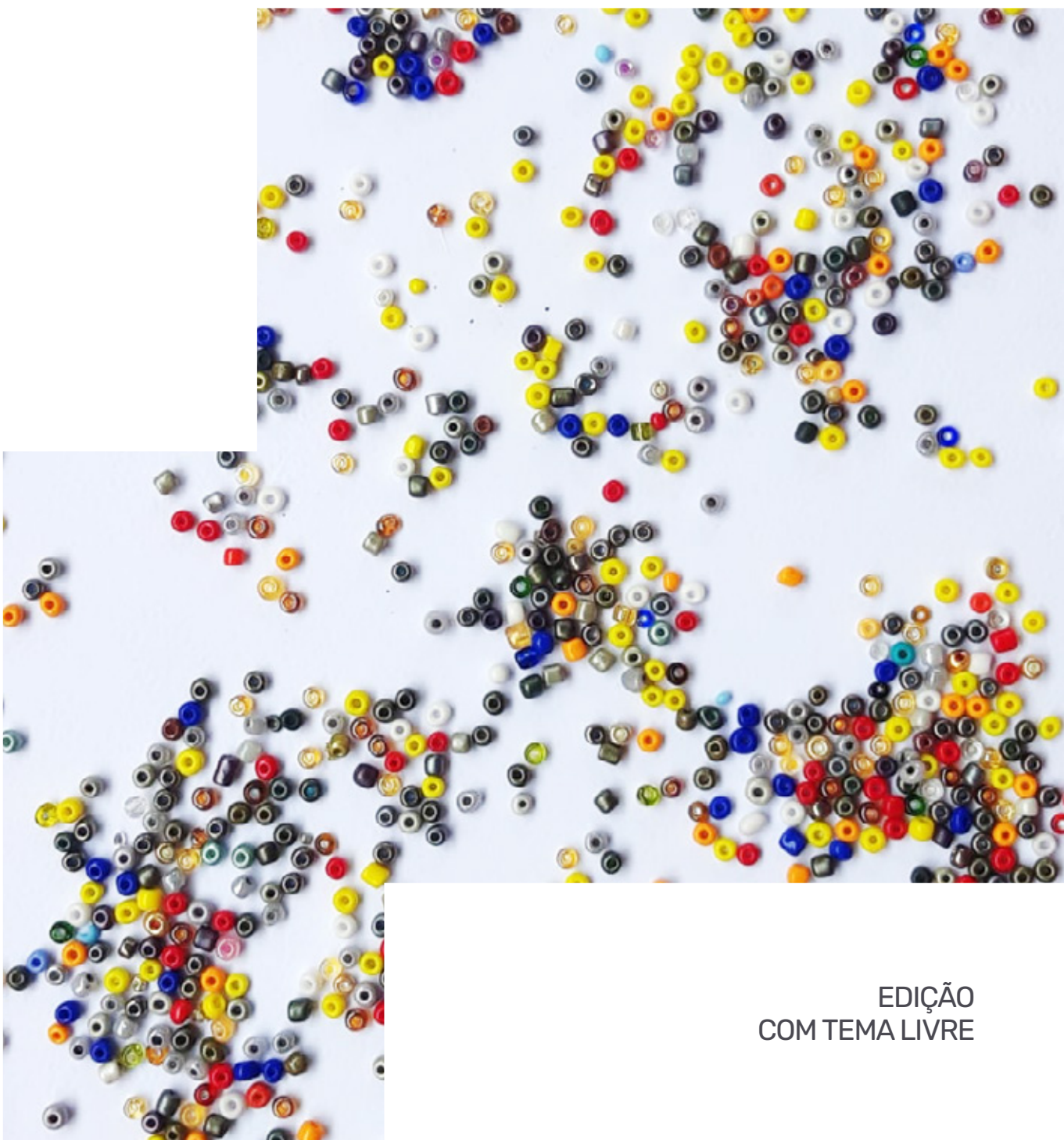
Av. Kaikan, s/n, Bairro Kaikan Sul – Teixeira de Freitas, Bahia

CEP 45.992-255 - BRASIL

Tel. (73) 3263-8054/8055

# MISSANGAS

ESTUDOS EM LITERATURA E LINGUÍSTICA



EDIÇÃO  
COM TEMA LIVRE

Copyright ©

Todos os direitos reservados aos autores dos artigos. Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

<b>Editores</b>	Prof. Dr. Celso Kallarrari de Souza Silva (UNEB, Campus X) Prof.ª Dr.ª Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB, Campus X) Prof.ª Dr.ª Karina Lima Sales (UNEB, Campus X) Prof. Dr. Volker Jaeckel (UFMG)
<b>Revisão e Normalização</b>	Rafael Cota Teixeira
<b>Projeto Gráfico e Diagramação</b>	Fernanda Oliveira

FICHA CATALOGRÁFICA BIBLIOTECAS UNEB

Missangas: estudos em literatura e linguística [Recurso eletrônico] / Literatura baiana e outras artes. Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação. Campus X – v. 3, n. 6 (jul./dez., 2022) – Teixeira de Freitas: UNEB, 2022-

ISSN 2763-5279 (eletrônico)

1. Literatura. 2. Linguística 3. Tema livre  
I. Universidade do Estado da Bahia. II. PPGL III. Título.

Maura Icléa Cardoso de Castro CRB-5/708

CDD 800  
CDU 82 + 81

Indexadores e base de banco de dados:



**PROGRAMA DE MESTRADO EM LETRAS - PPGL - UNEB - Campus X**  
Setor de Publicações  
Missangas: Estudos em Literatura e Linguística  
<https://www.revistas.uneb.br/index.php/missangas>  
Av. Kaikan, s/n, Kaikan Sul - Teixeira de Freitas, Bahia  
CEP 45.992-255 - BRASIL  
Tel. (73) 3263-8054/8055

# SUMÁRIO

8

## **Apresentação**

*Celso Kallarrari de Souza Silva  
Ivana Teixeira Figueiredo Gund  
Karina Lima Sales  
Volker Karl Lothar Jaeckel*

## **ARTIGOS**

12

### **A apropriação indevida da escrita em teses e dissertações: procedimento ou circunstância?**

*Arlene Moreno de Castro*

26

### **A função do realismo fantástico na literatura latino-americana a exemplo dos autores Gabriel García Márquez e Jorge Amado**

*Maria Aparecida Gonçalves de Oliveira Rocha  
Volker Karl Lothar Jaeckel*

41

### ***Becos da memória*, de Conceição Evaristo: um diálogo com narrativas orais de marisqueiras da Ilha de Maré, Salvador (BA)**

*Paula Torres Fernandes  
Karina de Jesus Araújo  
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida*





**57** Literaginga: na cadência da escrita performática  
*Katiane Martins*  
*Michele Freire Schiffler*

**81** Novas roupagens para uma querela antiga:  
a relação entre realidade e ficção em *Nove noites*,  
de Bernardo Carvalho  
*Daiane de Moura Rodrigues*  
*César de Oliveira Santos*  
*Leandro Soares da Silva*

**99** O belo, o sublime e o realismo grotesco  
nos romances de Dicke  
*Shirlene Rohr de Souza*

**122** Oralidad y literatura menor en Arguedas y Bolaño  
*Alberto Bejarano*

**135** Os escritos públicos fronteiriços: um estudo da paisagem  
da fronteira Oiapoque-Saint-Georges à luz da ecolinguística  
*Jamille Luiza de Souza Nascimento*  
*Kelly Cristina Nascimento Day*

**160** Uma análise discursiva do estatuto  
das línguas nacionais de Angola  
*Natália Penitente Andrade*



## ENSAIO

174

**Iconografia da judia polaca na Amazônia**

*Angélica da Silva Pinheiro*

*Alessandra Fabrícia Conde da Silva*

## RESENHA

193

**Sacrilégios contemporâneos**

*Nicollas Cayann*



# APRESENTAÇÃO

A Revista **Missangas: estudos em literatura e linguística**, vinculada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade do Estado da Bahia – UNEB (DEDC-X), ao divulgar produções de autores nacionais e internacionais sobre temas e problemas literários e linguísticos, tem como propósito acolher a pluralidade de diversos olhares sobre as múltiplas dimensões das ciências humanas em tempos e espaços variados, contribuindo para o debate científico neste momento de intensificação das relações internacionais no campo da produção acadêmica brasileira.

A Revista **Missangas** torna-se, portanto, um instrumento capaz de possibilitar — num mosaico de multiculturalidades — a construção de “nossos colares de contas amigadas”, aproximando e ligando mundos distintos pela via da publicação acadêmica, a fim de dar maior evidência às diferentes filiações teóricas e metodológicas de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que vêm desenvolvendo conhecimento nas linhas de investigação relacionadas à literatura e linguística presentes no Programa de Mestrado em Letras do Campus X da Universidade do Estado da Bahia – UNEB e em outros Programas de Pós-graduação *Stricto Sensu* no país.

Findamos, pois, o terceiro ano com a sexta Edição da Revista **Missangas: estudos em literatura e linguística**. Esta edição é composta por trabalhos dos mais diversos pesquisadores de universidades do país: Universidade de São Paulo (USP), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Estadual Mato Grosso (UNEMAT), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Federal de Sergipe (UFS), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Universidade Estadual do Amapá (UEAP) e do Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colômbia.



Neste número 06 da Missangas, abrimos a revista com o artigo *A apropriação indevida da escrita em teses e dissertações: procedimento ou circunstância?*, de Arlene Moreno de Castro (USP). Trata-se de um recorte de uma pesquisa de doutorado no qual a autora busca evidenciar como a imagem do professor das séries iniciais e a sua atuação na formação de leitores estão sendo apresentadas em textos acadêmicos, a partir da análise de 01 dos 12 trabalhos (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD). Nesse intuito, os conceitos de plágio circunstancial e plágio procedimental são definidos, a fim de compreender o porquê e como determinada produção textual fora realizada.

*A função do realismo fantástico na literatura latino-americana a exemplo dos autores Gabriel García Márquez e Jorge Amado* é o artigo de Maria Aparecida Gonçalves de Oliveira Rocha (UNEB) e Volker Karl Lothar Jaeckel (UFMG). Na tentativa de valorização e fortalecimento da literatura latino-americana com temática voltada para mitos, lendas, esoterismo e necromancia), neste artigo, os autores buscam analisar a relação entre literatura fantástica e as possíveis razões para a adoção desse gênero por escritores latino-americanos, especificamente, nas obras *A revoada (o enterro do diabo)*, de Gabriel García Márquez, e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado.

No artigo *Becos da memória, de Conceição Evaristo: um diálogo com narrativas orais de marisqueiras da Ilha de Maré, Salvador-BA*, dos autores Paula Torres Fernandes (UNEMAT), Karina de Jesus Araújo (UNEMAT) e Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP), apresenta uma análise dos relatos de faveladas no livro “Becos da memória”, de Conceição Evaristo (2013), bem como as narrativas orais das marisqueiras da Ilha de Maré, em Salvador, Bahia. Os autores buscam estabelecer um diálogo entre essas narrativas, a partir do campo teórico da Literatura Comparada e amparados pela pesquisa bibliográfica com enfoque na Sociolinguística, analisando personagens (favelados, crianças de rua, mendigos, desempregados, bebedores, prostitutas e vagabundos) com base nas narrativas das marisqueiras que defendem suas tradições culturais, assegurando um futuro próspero sem, todavia, desenraizar suas vidas plantadas na atividade secular.

Katiane Martins (UFES) e Michele Freire Schiffler (UFES) são as autoras do artigo *Literaginga: na cadência da escrita performática*, que 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. Dessa forma, a noção de *literaginga* age como instância de movimento, estética e escrita. O objetivo deste artigo é apontar à verificação da aplicabilidade do conceito *literaginga*, a fim de construir uma dialética entre capoeira e literatura, a partir da relação sociedade e literatura, compreendendo o desenvolvimento e o aprofundamento de novas metodologias dos saberes.

*Novas roupagens para uma querela antiga: a relação entre realidade e ficção em nove noites*, de Bernardo Carvalho é o artigo de Daiane de Moura Rodrigues (UFS), César de Oliveira Santos (UFS) e Leandro Soares da Silva (UNEB). Neste artigo, os autores analisam a relação real/ficcional do romance contemporâneo tomando

como ponto de partida **Nove noites** (2006), do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, e os mecanismos da autoficção na literatura. Para tanto, discutem-se questões narrativas relacionadas à memória e seu registro, bem como o uso de documentos, como a fotografia e as tendências contemporâneas do romance, como sua abertura à incorporação de outras formas discursivas.

Em *O belo, o sublime e o realismo grotesco nos romances de Dicke*, a autora, Shirlene Rohr de Souza (UNEMAT) percorre as obras **Madona dos Páramos, Deus de Caim, Cerimônias do Esquecimento, Os Semelhantes e Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre**, apresenta o realismo grotesco nos romances de Ricardo Guilherme Dicke. em detrimento da estética do sublime e do belo. Nestes romances, aparecem o realismo grotesco, a evidência do corpo, as formas híbridas e os eventos sobrenaturais.

Alberto Bejarano (Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colômbia) contribui nesta edição com o artigo *Oralidad y literatura menor en arguedas y bolaño*. Nele, estabelece-se o diálogo entre literatura comparada e oralidade do escritor peruano José María Arguedas e o escritor chileno Roberto Bolaño ao estudar sobre a questão da poesia enquanto invocação do ritmo e a mudez como forma de decomposição das palavras. Para tanto, o autor sugere a interação como subtexto com a obra de César Vallejo. A questão principal busca encontrar respostas à pergunta: Como Arguedas entraria nesse diálogo e, por sua vez, como poderíamos gerar uma leitura bifurcada para Bolaño?

Jamille Luiza de Souza Nascimento (UEAP) e Kelly Cristina Nascimento Day (UEAP) são as autoras do artigo *Os escritos públicos fronteiriços: um estudo da paisagem da fronteira oiapoque-saint-georges à luz da ecolinguística*. Segundo a autora, o artigo tem a intenção de “apresentar o mapeamento dos escritos públicos presentes no panorama franco-brasileiro como resultado da investigação de como e se a paisagem linguística da fronteira expõe as estratégias político-linguísticas que são adotadas pelos falantes de Português e Francês em contato na região e como estas estratégias operam na modelagem da ecologia linguística.” Trata-se de uma pesquisa quanti-qualitativa e descritiva, com base na coleta imagética dos usos da língua francesa no lócus da pesquisa. De modo geral, percebeu-se que a paisagem linguística é por si só uma das estratégias de interação comunicativa, ilustrando os usos cotidianos das línguas no ecossistema, marcado por uma paisagem plurilinguística, refletindo o bilinguismo endêmico da região.

O próximo artigo *Uma análise discursiva do estatuto das línguas nacionais de angola*, de autoria de Natalia Penitente Andrade (USP), tem como objetivo geral analisar os discursos presentes no Estatuto das Línguas Nacionais sobre a Língua Portuguesa em Angola, de modo específico, i) investigar as imagens de línguas em Angola que se depreendem da análise do *corpus*, a partir do estudo das escolhas lexicais usadas para caracterizar a língua; e ii) analisar as estratégias textuais e discursivas que contribuem para a construção e disseminação de imagens de língua. Com base nos pressupostos da Análise do Discurso no que diz respeito às marcas linguísticas discursivas e perspectivas ideológicas, foi possível constatar

que a Língua Portuguesa falada em Angola estabelece uma hegemonia e, conseqüentemente, desigualdades, bem como a polarização entre língua(s) nacional(is) e língua portuguesa, a sua unificação da língua e sua imposição.

Angélica da Silva Pinheiro (UFPA) e Alessandra Fabrícia Conde da Silva (UFPA) são autoras do ensaio *Iconografia da judia polaca na Amazônia*. As autoras estudam o perfil da judia polaca em alguns textos escolhidos presentes na literatura da Amazônia. Na literatura brasileira produzida por escritores judeus, o tema é recorrente, assim como na pintura de Lasar Segall. Naquela, o epíteto “polaca” ultrapassa a compreensão pátria, aditando o sentido sexual, o que se evidencia também nas obras **O ciclo das águas** (1997), de Moacyr Scliar, **Jovens Polacas** (1993), de Esther Largman, **Cabelos de fogo** (2010), de Marcos Serruya, **A filha dos rios** (2015), de Ilko Minev e em “**Eretz Amazônia**” (2018), de Márcio Souza. Segundo as autoras, “a presença dessas mulheres na história de um povo singular nos faz questionar sobre quem foram essas judias chamadas polacas. Qual a sua iconografia?”. É o que este artigo busca responder.

Na resenha *Sacrilégios contemporâneos*, Nicollas Cayann (UFSM) apresenta o livro **Nude**, de Olivia Scarpari. Trata-se de uma coletânea de cinco contos. Nele, se veem a mente e o corpo (em detalhes) de personagens contemporâneas. Segundo o autor, Scarpari presenteia seus leitores com um livro de putaria, ou seja, um delicado livro erótico que, ademais de ser bem escrito, é bem curado, e bem peneirado.

Agradecemos a todo(a)s o(a)s pesquisadore(a)s que contribuíram com este sexto número da Revista **Missangas**, aos pareceristas e revisores desta edição que, gentilmente, sempre têm colaborado conosco, aos nossos colegas e ao apoio constante da coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL (UNEB, Campus X), à direção acadêmica do DEDC-X, aos professores das universidades parceiras, por nos ajudar a fazer da **Missangas** um importante instrumento científico para a divulgação dos estudos literários e linguísticos.

### **Editores**

Prof. Dr. Celso Kallarrari de Souza Silva (UNEB, Campus X)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivana Teixeira Figueiredo Gund (UNEB, Campus X)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karina Lima Sales (UNEB, Campus X)  
Prof. Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel (UFMG)

# A APROPRIAÇÃO INDEVIDA DA ESCRITA EM TESES E DISSERTAÇÕES: PROCEDIMENTO OU CIRCUNSTÂNCIA?

*Arlene Moreno de Castro*<sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de doutorado, em que pesquisamos como a imagem do professor das séries iniciais e sua atuação na formação de leitores estão sendo apresentadas em textos acadêmicos. Nessa perspectiva, este artigo tem como objetivo discutir o modo de inserção de apropriação da escrita acadêmica. Para isso, utilizamos como aparato teórico Andrade (2011), Krokosz (2014), Oliveira (2016), Aires (2017), Camargos, Paz e Silveira (2018). Para a composição do *corpus* deste artigo, realizamos busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD); encontramos 12 trabalhos e selecionamos 1 trabalho para análise, o qual despertou interesse em compreender o porquê e como aquela produção escrita havia sido realizada, direcionando-nos a definir sobre conceitos de plágio circunstancial e plágio procedimental, com o objetivo de responder o que pode ter conduzido o autor a lançar-se em um dos conceitos citados.

**Palavras-chave:** Professor; Leitura; Escrita; Plágio.

## Introdução

Este artigo faz parte de uma pesquisa de doutorado com o objetivo analisar teses e dissertações que têm como tema a formação do professor das séries iniciais, especificamente as produções que abordam a atuação desse profissional na formação de leitores.

Assim, a inquietação surgiu em razão das leituras sobre a produção acadêmica, ocasião em que encontramos afirmações negativas sobre a leitura e sobre os profissionais responsáveis por ensinar a ler nas primeiras séries da educação formal. Esses aspectos fizeram-nos pensar a pesquisa a partir do lugar em que o professor se insere nesse contexto e o que as pesquisas acadêmicas contribuem (ou não) sobre o assunto.

Com isso, consultamos teses e dissertações sobre a formação docente e sua prática com o objetivo de responder à pergunta de pesquisa e observamos que, no

---

1 Pedagoga, mestra em Políticas Sociais e doutoranda na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. E-mail: arlenemoreno@usp.br

decorrer da análise do primeiro trabalho, encontramos indícios de plágio direto, plágio mosaico ou paráfrase, de acordo com a classificação de Camargos (2018). Diante dessa circunstância, consideramos importante abordar a questão do plágio, após a leitura do primeiro trabalho selecionado, para composição do *corpus* da pesquisa de doutorado, no qual encontramos indícios de plágio, o que nos levou a refletir sobre o assunto e selecionar o referido trabalho para escrevermos este artigo.

A hipótese inicial para explicar a presença do plágio nesses trabalhos é a de que pode haver fragilidades na disciplina de Metodologia de Pesquisa. Para encontrar resposta, verificamos a ementa da disciplina de Metodologia em Pesquisa da graduação em Matemática da universidade em que o pesquisador se graduou, pois é uma disciplina obrigatória para a graduação, oferecida presencialmente e com a carga horária legal de 60 horas. Porém, de acordo com a ementa da disciplina, o principal objetivo é refletir sobre algumas características da investigação científica em geral e das investigações em educação. O programa da disciplina está pautado na crítica da investigação científica, na ideia de ciência, na justificação do conhecimento científico e na experimentação em Educação e outros estilos de investigação educacional.

A disciplina de metodologia em pesquisa, auxilia o aluno na construção de sua pesquisa, assessorando-o desde os passos iniciais da elaboração, desenvolvimento, até a finalização do trabalho, orientando-o quanto a estrutura e, sobretudo, apresentando as normas estabelecidas às quais a pesquisa acadêmica precisa estar submetida.

O graduando cursa as 60 horas obrigatórias da disciplina e segue sua vida acadêmica na pós-graduação, inclusive, com os ensinamentos que adquiriu, porém, a possível insuficiência desse conhecimento pode explicar, não justificar, o plágio em texto acadêmico, visto que a discussão sobre isso não está expressa na ementa da disciplina.

Os resultados encontrados corroboram com a hipótese inicial de que pode haver fragilidades na disciplina de Metodologia de Pesquisa e isso pode ter efeitos prejudiciais, como o que identificamos no trabalho que estamos analisando, trechos copiados, os quais apresentaremos a seguir. Além disso, essa dinâmica, de apropriação indevida, reverbera em uma fragilização da escrita acadêmica, pois não produz conhecimento, prejudicando, inclusive o ensino na Educação Básica, como observa o Barzotto (2016) quando procura entender a relação do pesquisador com a bibliografia e os dados de sua pesquisa:

Com isso, acredito ter localizado indicadores que, ao possibilitarem a compreensão dos procedimentos de leitura e de produção de textos acadêmicos, têm permitido, também, a indicação de caminhos para a construção de outras posturas perante a formação universitária e a produção de conhecimento. Acredito, ainda, que isso tem reverberações para o ensino da leitura e da escrita na escola básica (BARZOTTO, 2016, p. 67).

Barzotto (2016) alerta sobre a relação do pesquisador com a fundamentação bibliográfica e os dados de sua pesquisa; anuncia que é evidente considerar a escola como lugar de produção de conhecimento. Portanto, a universidade não poderia, ou ao menos, não deveria, ter outras responsabilidades que eclipsassem sua maior função, que é a produção do conhecimento.

## **1 Aspectos metodológicos**

Nesta seção, descrevemos os procedimentos metodológicos, desde o levantamento à seleção das análises dos textos. Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo, a busca foi por trabalhos relacionados com a proposta da pesquisa de doutorado, que tem como título: *A imagem do professor das séries iniciais na formação de leitores em dissertações e teses*.

Após a seleção dos trabalhos, escolhemos a pesquisa que identificamos como DEO-01, com interesse em compreender o porquê de aquela produção de escrita haver sido realizada daquela maneira.

Para finalizar, esclarecemos que a pesquisa escolhida foi defendida no ano de 2007, em uma universidade privada, localizada na Região Oeste da cidade de São Paulo. Neste artigo, analisamos especificamente o item 2.2, que trata sobre a leitura na escola, no capítulo de Revisão Bibliográfica da pesquisa. Dada a busca no levantamento dos textos para compor a revisão literária, lemos as pesquisas de Andrade (2011), Krokosz (2014), Oliveira (2016), Aires (2017), Camargos (2018), Paz (2018) e Silveira (2018). Esses autores problematizaram, em suas teses e dissertações, questões acerca da escrita autoral, plágio, apropriação intelectual, bem como condutas inadequadas na redação de trabalhos acadêmicos. Esses trabalhos compõem a base teórica deste artigo.

## **2 Aparato teórico**

As pesquisas de Andrade (2011), Krokosz (2014), Oliveira (2016), Aires (2017), Camargos (2018), Paz (2018) e Silveira (2018) contribuíram para a formação da fundamentação teórica deste trabalho. Assim, os autores discutiram a questão do plágio, mas não sob a ótica que estamos discutindo, ou seja, sobre duas probabilidades de se resultar plágio: o procedimental e o circunstancial.

Krokosz (2014, p. 13) aponta, dentre outros fatores, que o plágio pode acontecer por falha no processo de identificação das fontes utilizadas ou ter relação com a necessidade de produtividade acadêmica. Andrade (2011) também demonstrou que a produtividade acadêmica é um fator importante para se configurar plágio na escrita. Esses autores dialogam entre si, e estamos em consonância com suas pesquisas porque entendemos que a necessidade de produção acadêmica seja, em alguns casos, um elemento que possa influenciar o plágio.



Oliveira (2016, p. 94) pontua que a falta da prática de leitura e escrita leva o aluno ao comodismo intelectual, buscando maneiras mais fáceis e antiéticas de construção dos trabalhos acadêmicos. As pesquisas de Aires (2017) e Silveira (2018) se aproximam, e ambos pesquisaram a política e as ações para combater o plágio nos trabalhos acadêmicos; concluíram que as ações institucionais implementadas não eliminam os problemas consequentes de plágio e que é preciso estabelecer diretrizes, indicando ações preventivas e educativas. Essas pesquisas mostram que a apropriação indevida da escrita está pautada no que denominamos de plágio procedimental.

Paz (2018) buscou as percepções dos alunos de pós-graduação sobre plágio em trabalhos acadêmicos e concluiu que eles apresentavam noções superficiais sobre plágio, ao mesmo tempo que não souberam identificar situações que configuraram o plágio e que há uma carência de orientação metodológica por parte da universidade. A pesquisa de Paz (2018) apresentou o ponto de vista dos alunos nos direcionando a pensar que, nesse caso, o plágio configura-se de maneira circunstancial.

No que diz respeito ao plágio, em Camargos (2018), encontramos um quadro com as seguintes informações:

**Quadro 1:** Descrição de plágios

<b>Tipos de plágio</b>	<b>Descrição</b>	<b>Referência</b>
Plágio direto ou integral.	Cópia ou transcrição completa de uma fonte sem usar citações ou sem referenciar o autor.	Garschagen (2006); Kirkpatrick (2003).
Plágio parcial.	Cópia de algumas frases ou parágrafos de diversas fontes.	Garschagen (2006).
Referência vaga ou incorreta.	O autor não informa o início e o fim da referência retirada da fonte.	Kirkpatrick (2003).
Plágio conceitual.	Apropriação de um ou vários conceitos ou de teoria que o plagiador apresenta como fosse de sua autoria.	Kirkpatrick (2003).
Paráfrase.	Troca de palavras em uma frase ou em um parágrafo sem a devida menção à autoria original.	Imran (2010).
Plágio mosaico.	Misto de paráfrases com citações. A pessoa muda algumas palavras do autor e reformula os parágrafos sem, contudo, referenciar a fonte.	Kirkpatrick (2003).
Autoplágio.	Ocorre quando um autor copia de si próprio um trabalho ou ideias anteriores, utilizando-se de paráfrases de modo a tornar diferente o já feito.	Imran (2010).
Plágio consentido ou conluio.	Artigos, trabalhos feitos por outro ou comprados.	Garcia (2006).
Falsa autoria.	Inclusão de indivíduo que não contribuiu para o trabalho.	Imran (2010).
Referência falsa.	Como seu nome implica, é dado para colocar uma referência em um parágrafo ou frase que não corresponde à fonte original onde tais informações foram coletadas.	Imran (2010).

Fonte: Cremasco (2016 *apud* CAMARGOS, 2018, p. 26).

Além do quadro apresentado (Quadro 1), destacamos o exposto pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) a propósito dos aspectos que configuram o plágio:

O plágio, ou a utilização de ideias ou formulações verbais, orais ou escritas de outrem sem dar-lhe por elas, expressa e claramente, o devido crédito, de modo a gerar razoavelmente a percepção de que sejam ideias ou formulações de autoria própria (FAPESP, 2011, p. 25).

Levando em consideração os elementos apresentados, podemos afirmar que, de acordo com a análise realizada, o pesquisador incorreu em quase todos os tipos de plágio, com exceção do autoplágio, a falsa autoria e a referência falsa.

Aires (2017) constatou em sua pesquisa que as políticas implementadas nas Instituições de Ensino Superior (IES) pesquisadas não proporcionam a eliminação do plágio, uma vez que foram detectados inúmeros problemas de plágio inclusive em IES que formalizaram ações dessa natureza (AIRES, 2017, p. 134). E conclui que:

[...] se as instituições de ensino superior tivessem normativos internos bem estabelecidos, fossem mais rigorosas quanto à análise dos documentos e punição dos responsáveis, realizassem orientações periódicas à comunidade por meio de palestras, seminários temáticos e oficinas de capacitação, desenvolvessem políticas e intensificassem ações para o combate sistemático da desonestidade em pesquisa, além de contarem com o suporte de um software para análise do plágio nos documentos, o volume de problemas relativos ao plágio, provavelmente, seria menor do que os apresentados nos resultados desta pesquisa, o que beira uma tragédia científica. Destaca-se que, somente por meio de ações efetivas, o cenário da pesquisa na área de Ensino pode ser aperfeiçoado (AIRES, 2017, p. 138).

Embora a pesquisa de Aires (2017) tenha contribuído com o tema, sua pesquisa demonstrou plágios mesmo em IES que desenvolveram políticas para combatê-lo. A apropriação indevida da escrita pode estar ocorrendo em outras áreas além da área de Humanas, como mostra Andrade (2011) em sua tese intitulada *Má conduta na pesquisa em ciências contábeis*.

Concordamos com Krokosz (2014) quando enuncia que o plágio pode acontecer em todas as áreas. No entanto, nas áreas comerciais, artísticas, industriais, dentre outras, o recurso jurídico é acionado. Na área acadêmica, no ensino, dificilmente o plágio chega a dimensões judiciais, pois só pode acionar a justiça o autor da obra.

O pesquisador relata que é no âmbito do Ensino Superior que mais se têm produzido pesquisas sobre o plágio, e os resultados obtidos têm mostrado que um dos motivos mais alegados pelos estudantes para a prática do plágio é a falta de tempo (KROKOSZ, 2014, p. 33). Desse modo, o autor alerta que os estudantes ingressam no Ensino Superior normalmente em instituições particulares para

uma ascensão profissional, e as tarefas acadêmicas são meros requisitos para conseguirem o certificado, ou seja, não estão preocupados com a pesquisa porque não têm interesse científico.

Krokosczyk (2014, p. 136) conclui sua pesquisa sugerindo que a produção textual científica, sobre plágio, poderia explorar e aprofundar as reflexões e o debate para contribuir no desenvolvimento de uma conceituação nova e mais adequada sobre o assunto. Dialogamos com o autor e insistimos na ideia de que o ato de ensinar a realizar a pesquisa pode fazer diferença na elaboração de novos trabalhos, tanto de graduação quanto de pós-graduação.

Esses autores colaboraram para que fizéssemos o que chamamos de indicativos de análise do *corpus* selecionado.

### **3 Plágio procedimental ou circunstancial, o que é isso?**

Nesta seção, discutiremos sobre dois conceitos de plágio, a fim de pensar sobre o que conduz o autor ao plágio, ou seja, o objetivo é pensar como essa escrita foi construída e refletiremos sobre dois conceitos: o plágio procedimental e o plágio circunstancial. Como plágio procedimental, será compreendido aquele em que o autor sabe que está se apropriando da escrita do outro; plágio circunstancial, como aquele em que o autor faz sem saber o que está fazendo.

### **4 A confluência do discurso do outro**

Identificamos o *corpus* em análise deste trabalho como DEO-01, especificamente em todo item 2.2, ocupado por citações de uma única autora. Encontramos indícios de plágio direto, plágio mosaico ou paráfrase, conforme a classificação de Camargos (2018).

No texto analisado, nenhuma das frases está entre aspas, verificamos o texto original, a fim de observar como apareciam. Começamos fragmentando a comparação do item por parágrafos, porém, no decorrer da análise, constatamos que todo o item 2.2.2 da dissertação é uma reprodução de algumas páginas do livro que o autor utilizou como fonte.

Com o objetivo de dar fluência à leitura deste artigo, elaboramos quadros (total de quatro) com recortes dos cinco primeiros parágrafos<sup>2</sup> dos pontos plagiados encontrados. O primeiro parágrafo analisado é composto por 2 frases, ambas com o verbo conjugado no presente do indicativo: é, conforme pode ser observado a seguir:

---

2 Informamos que todos os trechos são cópias fiéis da fonte utilizada.

**Quadro 2:** Comparação – 1º parágrafo x Capítulo IV

Trabalho DEO-01	Livro fonte
Para Maria <sup>3</sup> (2002), ler é adentrar-se em outros mundos possíveis. É questionar a realidade para compreendê-la melhor, é distanciar-se do texto e assumir uma postura crítica frente ao que de fato se diz e ao que se quer dizer, é assumir a cidadania no mundo da cultura escrita.	Ler é entrar em outros mundos possíveis. É indagar a realidade para compreendê-la melhor, é se distanciar do texto e assumir uma postura crítica frente ao que se diz e ao que se quer dizer, é tirar carta de cidadania no mundo da cultura escrita.

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

O pesquisador utiliza sinônimos para reescrever o que a autora do livro fonte havia dito anteriormente, quando o autor utiliza “adentrar” em lugar de “entrar”, “questionar” em vez de “indagar”. Na última parte do texto (conforme mostra o Quadro 2), com o objetivo de tornar o parágrafo autoral, modifica o que a autora do livro fonte escreveu *frente ao que se diz e ao que se quer dizer, é tirar carta de cidadania no mundo da cultura escrita*, por *frente ao que de fato se diz e ao que se quer dizer, é assumir a cidadania no mundo da cultura escrita*.

Podemos perceber que o autor parafraseia a fonte utilizada, ou seja, transpõe para seu texto com outras palavras (sinônimos) o que a autora escreveu, uma cópia quase que *ipsis litteris* sem estabelecer um diálogo com os pressupostos teóricos em questão, tampouco mostra que a bibliografia utilizada reflete o ponto de partida de sua argumentação. Nesse sentido, observa-se que o referencial teórico retomado não corrobora para sua discussão, porque o autor não faz considerações contrárias ou semelhantes, apenas reproduz o que sua fonte escreveu.

Nessa linha de pensamento, destacamos a parte em que se diz: “ler é distanciar-se do texto e assumir uma postura crítica frente ao que de fato se diz e ao que se quer dizer”. Embora não esteja explícito, presume-se que, ao citar esta frase, o autor faz apropriação do texto lido, e essa é uma recomendação comum feita aos pesquisadores – sempre que procedemos à leitura de um texto acadêmico, devemos fazê-la de forma crítica e analítica, o que significa dizer que o autor do texto deve posicionar-se em relação ao material apresentado.

Acompanhando o 2º parágrafo do item 2.2.2 da referida dissertação, destacamos:

---

3 Nome fictício.

**Quadro 3:** Comparação – 2º parágrafo x Capítulo IV

Trabalho DEO-01	Livro fonte
<p>Maria<sup>4</sup> (2002) levanta a seguinte questão: é possível ler na escola? Mesmo considerando o estranhamento, a resposta aponta para as críticas às condições em que são desenvolvidas atividades de leitura na escola. Sua crítica diz respeito ao que denomina “desnaturalização” que ocorre com a leitura. Maria<sup>5</sup> chama a atenção para o deslocamento que se dá quando a obra passa a ser incorporada ao trabalho escolar, cuja consequência é a mudança de foco do papel da obra literária na aprendizagem do leitor. Citando dois exemplos de autores que percebem esse equívoco, pontua que Bernard Shaw se negava sistematicamente a aceitar que suas obras integrassem os programas escolares, ao passo que Gabriel García Márquez se divertia ao analisar as interpretações arbitrarias que os professores(as) faziam de suas obras, que são objeto de ensino em muitos países da América Latina.</p>	<p>É possível ler na escola? Esta pergunta pode parecer estranha: por que pôr em dúvida a viabilidade da leitura numa instituição cuja missão fundamental foi, e continua sendo, precisamente a de ensinar a ler e escrever?</p> <p>No entanto, a descaracterização que a leitura sofre na escola foi mostrada de forma irrefutável. Muito antes que isso se transformasse num lugar-comum da bibliografia didática, Bernard Shaw se negava sistematicamente a aceitar que suas obras fossem parte dos programas escolares.</p> <p>García Márquez se diverte analisando o que acontece com as suas, que são objeto de ensino em muitos países da América Latina.</p>

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

No excerto coletado, o pesquisador reescreve sua fonte com outras palavras, ele faz um jogo semântico com algumas palavras para não as repetir e em outros momentos naturalmente as repete. Assim, pensando sob a ótica do objetivo da pesquisa e trazendo aqui meu parecer enquanto professora, percebemos que o pesquisador se posiciona, delineando críticas ao ensino da leitura, no entanto, novamente é uma repetição de sua fonte, além da inexistência de dados da escola que menciona.

Além disso, ao utilizar as citações de sua fonte sem nenhuma problematização e discussão, indicando, assim, uma imagem docente que se distancia do comprometimento acerca do ensino de leitura na escola ao afirmar que na escola a leitura é “desnaturalizada” e que há mudança de foco do papel da obra literária na aprendizagem do leitor. Dessa maneira, o pesquisador pode induzir o leitor a conclusões improcedentes a respeito da prática docente, reforçando o paradoxo sobre a profissão professor.

Notamos, por exemplo, que a mudança de foco certificada no quadro (Quadro 3) quando os autores da pesquisa DEO-01 e do livro fonte comentam que Gabriel García Márquez utiliza o verbo “divertir” ao analisar o modo como os professores se apropriam de suas obras para o ensino da leitura, imprimindo tom zombeteiro e depreciativo ao trabalho que os professores realizam com seus alunos. Bernard

4 Nome fictício.

5 Nome fictício. Esse nome representa a fonte que o pesquisador utilizou.

Shaw e Gabriel García Márquez não concordam, nem discordam, não há contra-posição para deliberar um pensamento além de meras reproduções de palavras.

Dando continuidade à leitura do trabalho que estamos analisando, percebemos que, além de o pesquisador plagiar sua fonte, fazendo apropriação indevida de partes do livro que utiliza como sua revisão bibliográfica, o livro utilizado por ele foi autoplagiado de uma coletânea de textos produzido para o Ministério da Educação.

Acompanhando o 3º parágrafo do item 2.2.2 do referido trabalho, identificamos:

**Quadro 4:** Comparação – 3º parágrafo x Capítulo IV x coletânea de textos do MEC

Trabalho DEO-01	Livro fonte	Documento do MEC
<p>Maria<sup>6</sup> (2002) pondera que a ficção não se reduz a produção de <i>interpretações peregrinas</i> – no final das contas, a obra literária é aberta e aceita múltiplas interpretações. Todo o tratamento que a escola dá à leitura é fictício, começando pela imposição de uma única interpretação possível. Ironicamente, a pesquisadora pergunta: Será que a escola é também uma obra de ficção?</p>	<p>A ficção não se reduz à produção de <i>interpretações extravagantes</i> – afinal de contas, a obra literária é aberta e aceita múltiplas interpretações. Todo o tratamento que a escola faz da leitura é fictício, começando pela imposição de uma única interpretação possível. Será que a escola é uma obra de ficção?</p>	<p>A ficção não se reduz à produção de <i>interpretações peregrinas</i> – no final das contas, a obra literária é aberta e aceita múltiplas interpretações. Todo o tratamento que a escola dá à leitura é fictício, começando pela imposição de uma única interpretação possível. Será que a escola é, também, uma obra de ficção?</p>

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

Nesse quadro, notamos que o pesquisador, aparentemente, também parafraseia sua fonte, o que aconteceu foi que parafraseou o que a autora do texto fonte escreveu para um programa do Ministério da Educação no ano de 2001. Além disso, a própria autora (fonte utilizada pelo pesquisador) se autoplagia substituindo a palavra “peregrina”, do mesmo texto, substituindo-a por “extravagantes”, para compor seu livro que escreveu em 2002, comprometendo, inclusive, o entendimento do que vinha sendo exposto.

Nessa linha, o dicionário, define-se “extravagante” por aquilo que se destaca por ser estranho ou fora do comum (EXTRAVAGANTE, 2020), ao passo que “peregrinar” define-se por viajar, andar longamente por lugares vários e distantes (PEREGRINAR, 2020).

Na tentativa de compreendermos o que o pesquisador e sua fonte pretendiam (Quadro 4), recorreremos ao fato de que utilizaram o sentido figurado para dizer que podemos ter múltiplas interpretações de texto ficcional, desde que nenhuma seja sem propósito.

6 Nome fictício. Esse nome representa a fonte que o pesquisador utilizou; se ocultássemos o nome, não seria conferido sentido ao excerto.



Ademais, destacamos que as duas afirmações colocadas em DEO-01, quando apoiadas em sua fonte, dizem:

“[...] **todo** (grifo nosso) o tratamento que a escola dá a leitura é fictício, começando pela imposição de uma única interpretação possível.”

Fonte: retirado do texto em análise.

Destacamos o advérbio “todo” devido à importância que trouxe à frase, reforçando negativamente o ensino da leitura na escola; se na escola quem ensina é o professor, os autores, DEO-01 e sua fonte, embora de forma subjacente, constroem uma imagem do professor. O fragmento mostra que toda afirmação necessita de comprovação, e o autor, nem mesmo sua fonte, trouxe dados que respaldassem a afirmação feita por eles.

Além de nos contrapormos às afirmações elencadas, enfatizamos que a compreensão dos autores não evidencia o que genuinamente acontece no espaço escolar quanto ao ensino da leitura e interpretação de textos. A perspectiva, em trazer tais dados como *corpus* de análise para nossa tese, reside no fato de que nos preocupamos com a produção de conhecimento acerca da escola e do ensino.

A literatura acadêmica auxilia no embasamento de pesquisas através dos dados encontrados, e quando um trabalho apenas reproduz outro trabalho, não apresenta dados, nos parece que temos uma superficialização do conhecimento, que pouco contribui para a superação das reais dificuldades encontradas no fazer docente. No quadro, temos:

**Quadro 5:** Comparação – 4º e 5º parágrafos x Capítulo IV

Trabalho DEO-01	Livro fonte
<p>Maria<sup>7</sup> (2002), ao destacar impressões de García Márquez sobre seu contato com as obras literárias na escola, apresenta algumas de suas preocupações como educadora, acerca da leitura na escola:</p> <p>“O tratamento que a escola (e somente ela) dá à leitura é perigoso porque corre o risco de “assustar as crianças”, ou seja, de distanciá-las da leitura ao invés de aproximá-las dela; ao pôr em dúvida o contexto da leitura na escola, não é justo sentar os professores no banco dos réus, porque “eles também são vítimas do sistema de ensino”; No entanto, não devemos perder todas as esperanças: em certas condições, a instituição escolar pode converter-se em um ambiente propício à leitura; essas condições devem ser criadas antes mesmo das crianças aprenderem a ler no sentido convencional do termo, e uma delas é que o professor assuma o papel de intérprete e os alunos possam ler através dele.” (p. 75).</p> <p>A autora pondera, então, que se conseguíssemos criar outras condições didáticas, seria possível fazer da escola um ambiente propício à leitura, de forma que os alunos pudessem ter acesso aos livros, atividade necessária para se tornarem cidadãos inseridos na cultura escrita.</p>	<p>Nas observações de García Márquez, estão incluídas algumas das idéias que tentarei desenvolver neste trabalho: o tratamento da leitura que costuma ser feita na escola é perigoso, porque corre o risco de “assustar as crianças”, quer dizer, de distanciá-las da leitura, em vez de aproximá-las dela; ao pôr em dúvida a situação da leitura na escola, não é justo sentar os professores no banco dos réus, porque “eles são vítimas de um sistema de ensino”. No entanto, não devemos perder todas as esperanças: em certas condições, a instituição escolar pode transformar-se num âmbito propício para a leitura; essas condições devem ser criadas desde antes que as crianças saibam ler no sentido convencional do termo, e uma delas é que o professor assuma o papel de intérprete e os alunos possam ler através dele</p> <p>Se conseguirmos outras condições didáticas em todas as escolas, é provável que tenhamos mais escritores geniais. Mas isto é só um detalhe. O essencial é outra coisa: fazer da escola um âmbito propício para a leitura é abrir para todos as portas dos mundos possíveis, é inaugurar um caminho que todos possam percorrer para chegar a ser cidadãos da cultura escrita.</p>

Fonte: elaborado pela pesquisadora.

Semelhantemente aos excertos anteriores, o pesquisador movimenta-se reproduzindo o que sua fonte escreveu, desenvolvendo uma escrita com pequenas alterações, seja explorando a seleção de termos ou estruturas sinonímicas ou utilizando paráfrases do texto de partida, não apresentando importantes contribuições à pesquisa.

A partir de exemplos de paráfrases, Barzotto (2007, p. 164) já interrogava se pequenas paráfrases seriam suficientes para a apresentação de algo novo, indagando se o novo texto pode ser considerado como produção de conhecimento. Dessa forma, não percebemos a interlocução feita pelo pesquisador frente a referência selecionada para ajudá-lo a elucidar seu problema de pesquisa, e esse movimento encontra-se ao longo de todo item 2.2.2, em que o pesquisador prossegue da mesma forma. Portanto, verificamos indícios de uma escrita não autoral, uma vez que sustenta sua posição reproduzindo os autores na tessitura da sua dissertação.

7 Nome fictício.

## Considerações finais

Após a leitura de um texto acadêmico, nesse caso, uma dissertação, encontramos em várias passagens do texto indícios de plágio, por isso resolvemos escrever este artigo com objetivo de refletir sobre o que pode conduzir um autor a praticar plágio circunstancial ou plágio procedimental. Para isso, além do texto escolhido como *corpus*, recorremos aos autores Andrade (2011), Krokosz (2014), Oliveira (2016), Aires (2017), Paz (2018), Camargos (2018) e Silveira (2018) que se debruçaram em pesquisar sobre plágio para nos apoiar sobre o tema e nos fundamentarmos para discutirmos sobre o assunto.

Ressaltamos que a disciplina de Metodologia em Pesquisa, que abarca o ensino dos métodos e procedimentos para a realização de pesquisas, pode estar sendo oferecida de maneira que as aprendizagens necessárias não estejam sendo contempladas, pois há espaços nessa disciplina que não estão sendo preenchidos com devido ensino e aprendizagens necessárias. Portanto, quando o aluno pratica o plágio procedimental, além de possíveis dificuldades com a escrita, pode estar envolvido na questão utilitarista da escrita (realizar trabalhos para conseguir apenas nota), mas ele pode, inclusive, desconhecer das implicações legais do seu ato. Além disso, quando o aluno pratica o plágio circunstancial, caracterizando o não aprendizado de como se faz pesquisa, bem como suas configurações obrigatórias, nosso pressuposto de que havia fragilidades na disciplina de Metodologia de Pesquisa se legitima.

Em suma, reconhecemos fragilidades sobre o ensino da pesquisa na disciplina de metodologia de pesquisa, porém, no que diz respeito a escrita com plágio procedimental, é resultado da escolha do pesquisador e isso está relacionado à sua subjetividade e a uma série de fatores sobre a construção do sujeito, sua educação formal e informal e o contexto histórico em que está inserido. Compreendemos que, como um ser livre, mesmo que tenha conhecimento (ou não) sobre a construção da escrita acadêmica, pode optar por caminhos que considere mais conveniente em detrimento à construção do conhecimento.

## **THE MISAPPROPRIATION OF WRITING IN THESIS AND ESSAYS: PROCEDURE OR CIRCUMSTANCE?**

**Abstract:** *This present study is a cut-off from ongoing doctoral research, in which we researched how the image of the early grade teacher and his role in the formation of readers are being presented in scholar texts. While analyzing the first assignment which composes the corpus of the research, other elements were arising, such as, for example, the indication of misappropriation of the researcher's writing. From this perspective, this article aims to discuss the way of insertion of appropriation of academic writing. In order to compose this article, we searched the Brazilian Digital Library of Theses and Dissertations (BDTD), finding 12 works and electing 1 for analysis, which aroused interest in understanding why and how that written production had been carried out, directing us to define the concept of circumstantial plagiarism and procedural plagiarism, at the end of answering what may have led the author to launch himself in one of the concepts cited.*

**Keywords:** *Teacher; Reading; Writing; Plagiarism.*

## Referências

- AIRES, João Paulo. *Análise de plágio em teses e dissertações dos programas de pós-graduação na área de ensino no período de 2010 a 2012*. 2017. 168 f. Tese (Doutorado em Ensino de Ciência e Tecnologia) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Ponta Grossa, 2017.
- ANDRADE, Jesusmar Ximenes. *Má conduta na pesquisa em ciências contábeis*. 2011. 124 f. Tese (Doutorado em Ciências Contábeis) – Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BARZOTTO, Valdir Heitor. *Leitura e produção de textos: limites e relações intersubjetivas*. In: CALIL, Eduardo (org.). *Trilhas da escrita: autoria, leitura e ensino*. São Paulo: Cortez, 2007. p. 159-170.
- BARZOTTO, Valdir Heitor. *Leitura, escrita e relação com o conhecimento*. Campinas: Mercado das Letras, 2016.
- CAMARGOS, Luciano Borges. *O plágio da obra escrita no ambiente acadêmico e suas conseqüências*. 2018. 76 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Inovação Tecnológica) – Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Uberaba, 2018.
- EXTRAVAGANTE. In: DICIO. *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/extravagante/>. Acesso em: 14 fev. 2021.
- FAPESP – FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Código de boas práticas científicas*. São Paulo, 2011. Disponível em: [www.fapesp.br/boaspraticas/codigo\\_050911.pdf](http://www.fapesp.br/boaspraticas/codigo_050911.pdf). Acesso em: 29 ago. 2020.
- KROKOSZ, Marcelo. *Outras palavras: análise dos conceitos de autoria e plágio na produção textual científica no contexto pós-moderno*. 2014. 161 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- OLIVEIRA, José Gláucio Brito Tavares de. *Autoria e plágio em trabalhos acadêmicos: políticas e ações de combate a contrafação no contexto universitário*. 2016. 67 f. Dissertação (Mestrado em Gestão de Processos Institucionais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.
- PAZ, Laís Guizelini da. *Percepções dos alunos do curso de mestrado profissional em engenharia e desenvolvimento sustentável da Ufes sobre a ocorrência de plágio em trabalhos acadêmicos*. 2018. 109 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia e Desenvolvimento Sustentável) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.
- PEREGRINAR. In: DICIO. *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/peregrinar/>. Acesso em: 14 fev. 2021.

SILVEIRA, Zélia Pires da. *Plágio na academia: reflexões sobre a integridade na pesquisa e a ética na formação docente e discente*. 2018. 149 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

*Recebido em 20 de outubro de 2022*

*Aceito em 05 de dezembro de 2022*

# A FUNÇÃO DO REALISMO FANTÁSTICO NA LITERATURA LATINO-AMERICANA A EXEMPLO DOS AUTORES GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E JORGE AMADO

Maria Aparecida Gonçalves de Oliveira Rocha<sup>1</sup>

Volker Karl Lothar Jaeckel<sup>2</sup>

**Resumo:** Ancorados nos estudos de teóricos como Selma Calasans Rodrigues (1988), Remo Ceserani (2006), Tzvetan Todorov (1970), Irlemar Chiampi (1980), Irène Bessière (1974) e o escritor e crítico Jorge Luís Borges (1985), dentre outros, buscou-se analisar a relação entre literatura fantástica e as possíveis razões para a adoção desse gênero por escritores latino-americanos, especificamente, nas obras *A revoada (o enterro do diabo)*, de Gabriel García Márquez, e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado, tendo como hipótese inicial o fortalecimento da literatura latino-americana, haja vista que tal gênero tem como matéria-prima à construção de suas narrativas temas ligados à cultura dos latino-americanos, tais como mitos, lendas, esoterismo, nicromancia etc.

**Palavras-chave:** Literatura latino-americana; Realismo fantástico; Cultura; Misticismo.

*“uma história se conta, não se explica”*  
(Jorge Amado – *O sumiço da santa*, 1988).

## Introdução

Partindo de pressupostos teóricos, os quais nos permitem apontar, embora de modos e proporções diferentes, a existência do realismo fantástico nas obras *A revoada (o enterro do diabo)*, de Gabriel García Márquez, e *A morte e a morte de*

---

1 Mestranda em Letras no Programa de Mestrado em Letras da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – *Campus X*. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade do Sul da Bahia (FASB). Licenciada em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas, pela UNEB – *Campus X*. E-mail: cidagoncalves330@gmail.com

2 Pós-Doutor em Comunicação Audiovisual pela Universidade de Valência e em Literatura Comparada pela Universidade de Alcalá de Henares. Doutor em Literatura Brasileira (Filologia Românica) pela Friedrich Schiller Universität Jena. Mestre em Letras Hispânicas e Germânicas pela Freie Universität Berlin. Docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – *Campus X* e do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: volkerjae@yahoo.de



*Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado, propomos discutir/refletir sobre as possíveis razões e implicações dessa opção pela modalidade do fantástico/maravilhoso no contexto literário latino-americano.

Para tanto, entendemos ser necessário, preliminarmente, apresentar os pressupostos teóricos relativos ao realismo fantástico, tais como seus principais conceitos (pois não há um conceito único), características e estilos manifestados nos textos ficcionais, delimitados ao âmbito da literatura latina, pois, como veremos, essa modalidade de literatura fantástica é bastante presente neste continente.

Contaremos, para fins de embasamento teórico, principalmente em relação à definição do fantástico no discurso ficcional, com os estudos de Selma Calasans Rodrigues, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que, por meio de sua obra, *O fantástico* (1988), debruça-se sobre esse assunto, que afirma ser um tópico fundamental da literatura contemporânea (para ela, século XX), contextualizando sua análise sobretudo em textos ficcionais de escritores hispano-americanos, porém, sem deixar de citar alguns poucos brasileiros.

Complementa o trabalho de Rodrigues (1988) o estudo teórico de Rener Ceserani, o qual, em seu livro *O fantástico* (2006), denomina como modalidade, não como gênero, a literatura fantástica.

Com base nesses conhecimentos prévios, nosso trabalho buscará examinar, nos textos literários em comento – *A revoada (o enterro do diabo)*, de 2019, e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de 1998 –, quais elementos característicos do realismo fantástico estão presentes nos dois textos ficcionais e de que forma se mostram na escrita de seus autores.

Neste trabalho, pretendemos, principalmente, analisar as possíveis influências/contribuições dessa literatura fantástica no contexto da América Latina, buscando, especialmente, observar, a partir das obras ora em análise, se houve/havia um fim social na utilização desse(a) gênero/modalidade na escrita dos dois autores em questão.

## **1 O realismo fantástico na literatura**

Embora seja mais antigo (1988), o livro intitulado *O fantástico*, de Selma Calasans Rodrigues, oferece-nos, de modo didático e conciso, uma visão panorâmica do que seria o fantástico, especificamente no campo literário. Assim sendo, servirá como uma espécie de guia neste artigo, pois, como veremos mais adiante, não existe unanimidade entre os teóricos que se dedicam(ram) ao estudo desse tipo de escrita literária. As divergências vão desde questões ligadas à definição do momento do surgimento do fantástico, passando por sua natureza, até questões mais pragmáticas, como a seleção do termo mais adequado para designar essa literatura, o qual, de antemão, esclarecemos que, para nós, será o “fantástico”, em razão da tendência de ser o mais aceito pelos estudiosos de literatura.

Nesse sentido, Rodrigues (1988) nos explica que “o termo *fantástico* (do latim *phantasticu*, por sua vez do grego *phantastikós*, os dois oriundos de *phantasia*),

refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso” (p. 9). Dessa forma, na visão da autora, seria o termo mais adequado, em virtude do caráter primordial da literatura, que é o ficcional, por mais que se queira aproximá-la do real.

Em relação às divergências quanto à terminologia mais correta a esse tipo de escrita, Rodrigues (1988) explica, em relação a uma das alternativas apresentadas, isto é, à nomenclatura “literatura mágica” ou “realismo mágico”, que esses não seriam os mais indicados, pelo fato de que “a *magia*, em si, é uma forma de interferir na realidade” (p. 9), e a literatura até pode usar a mágica em contraponto à lógica científica, mas ela não é mágica. Além disso, segundo Rodrigues, essa nomenclatura não prospera em razão de que o termo “mágico” é originário da antropologia, não tendo, portanto, uma tradição na crítica literária.

Ainda a respeito dessas divergências, o teórico e crítico literário italiano Remo Ceserani, em seu livro *O fantástico* (2006), nos confirmará que, em torno do fantástico, surgiram vários problemas de difícil solução, tais como os de ordem histórica, teórica e de classificação. Por exemplo, Ceserani (2006) tratará como modalidade, não como gênero, a literatura denominada fantástica, a qual, segundo o autor, foi promovida/recuperada por Tzvetan Todorov, que, no final dos anos 1960, chamou “a atenção dos estudiosos de todo o mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante” (p. 7).

Porém, em relação a essa classificação do fantástico (modalidade x gênero), Rodrigues (1988) afirma que, para o teórico Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica* (1970) “um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhes são vizinhos” (*apud* RODRIGUES, p. 29), i. e., o fantástico seria um gênero que se define por meio da diferenciação aos que lhe são próximos/semelhantes. Além disso, é importante observar que, de acordo com Rodrigues (1988), Todorov usa expressamente o vocábulo “gênero”. Porém, de modo oposto, Ceserani (2006) afirma que, para Todorov, seria correto definir o fantástico como uma nova *modalidade* do imaginário, criada no fim do século XVIII, com o fim de transcrever de maneira eficaz e sugestiva a experiência humana, especialmente, na modernidade, muito embora, segundo o próprio Ceserani, Todorov nunca tenha usado o termo “modo”.

Essa falta de consenso teórico, segundo Rodrigues (1988), no entanto, não deve servir de justificativa para o não enfrentamento da questão do estudo da literatura fantástica, devido à sua importância para a literatura como um todo. E, ao nos depararmos com textos como os de García Márquez, Jorge Amado e de outros escritores latino-americanos, acreditamos que a afirmação da autora é muito coerente. Portanto, vamos ao enfrentamento dessas questões, ainda que de modo superficial, para que não nos afastamos demais do objeto em estudo.

De acordo com Rodrigues (1988), em relação à discussão sobre o nascimento e a natureza do fantástico, é possível separar as correntes de estudo por suas afinidades. Uma delas considera o fantástico como existente desde a Antiguidade – começando por Homero, com seu *As mil e uma noites* –, tais como os teóricos

Dorothy Scarborough (1917), Montague Summers (1969), Emir Rodríguez Monegal, incluindo, o também escritor, Jorge Luís Borges – o primeiro a substituir o termo “mágico” por “fantástico” –, dentre outros. Contudo, ainda de acordo com a mesma autora, a maioria tem como marco inicial da escrita fantástica entre os séculos XVIII e XIX: H. Mathey (1915), Joseph Retinger (1973), Tzvetan Todorov (1970), Irène Bessière (1974) e outros.

E qual seria o marco final da existência do realismo fantástico? Para o crítico Ceserani (2006), a respeito desse tópico, podemos dividir os teóricos-críticos em duas grandes correntes. Uma é a que identifica o gênero fantástico historicamente delimitado a textos e escritores do séc. XIX, caracterizando-o como “literatura fantástica do romantismo europeu” (p. 8). A outra (segundo o autor, a prevacente) seria aquela de caráter histórico bem mais amplo, estendo seu campo de ação a outros modos, formas e gêneros literários. Nas palavras do próprio autor: “Quase não se sabe dizer quando se lêem [sic] páginas da crítica nas quais é evidente que o ‘fantástico’ é usado como uma grande categoria geral e como sinônimo de ‘irrealidade’, ‘ficção’ ou ‘imaginário’” (CESERANI, p. 9).

Essa última corrente, conforme Rodrigues (1988), no sentido *stricto sensu* do termo “fantástico”, é elaborada a partir do século XVIII, continua no século XIX e se transforma no século XX.

O século XVIII – Século das Luzes – teve como principal proposta pensar o mundo sem o auxílio da religião e sem explicações da metafísica. A partir daí, de acordo com Irène Bessière (*apud* RODRIGUES, 1988, p. 27), ocorre a desconstrução do verossímil de origem religiosa, que dará lugar a uma racionalidade comum ao sujeito e ao mundo. É nesse contexto que surge a *Enciclopédia* (1751-1772), como resultado dessa nova proposta.

Contudo, é desse período de efervescência da racionalidade que, paradoxalmente, emerge o *fantástico*, como uma fratura dele resultante. E a explicação disso nos é dada por Bessière (*apud* RODRIGUES, 1988, p. 27), segundo a qual, o homem “tendo procurado objetivamente dar explicação do mundo e do indivíduo autônomo, criar sistemas e críticas da sociedade (Locke, Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau), não pode dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação”.

Nesse momento, em que o homem reinventa o fantástico de acordo com o pensamento de sua época, na literatura, teremos um imaginário que é transposto ao papel de modo a conter elementos perturbadores e inexplicáveis em relação à lógica racional.

Rodrigues destaca (1988) que, na literatura fantástica dos séculos XVIII e XIX, o sobrenatural é de natureza humana, nunca teológica, e seus temas, todos antropocêntricos.

## 1.2 Conceituação, elementos e características do fantástico

A primeira tentativa de definição que aqui trazemos é a de Tzvetan Todorov:

Em um mundo que, seguramente, é o nosso, aquele que nós conhecemos, sem diabos, nem sílfides, nem vampiros, verifica-se um evento que, entretanto, não se pode explicar com as leis do mundo que nos é familiar. Aquele que percebe o evento deve optar por uma das duas opções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e, em tal caso, as leis do mundo permanecem aquelas que são, ou o evento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas então esta realidade é governada por leis de nós desconhecidas. [...]

O fantástico (*le fantastique*) ocupa o lapso de tempo desta incerteza; mal é escolhida uma ou outra resposta, abandona-se a esfera do fantástico para entrar na esfera de um gênero similar, o estranho (*l'étrange*) ou o maravilhoso (*le merveilleux*). O fantástico é a hesitação (*l'hésitation*) provada por um ser que conhece somente as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. [...]

O fantástico dura somente o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e ao personagem, os quais devem decidir se aquilo que percebem faz parte ou não do campo da realidade existente para o senso-comum. Ao final da história, o leitor, se não o personagem, toma, de qualquer forma, uma decisão, opta por uma outra solução e portanto, desse modo, sai do território do fantástico (TODOROV, 1970 *apud* CESERANI, 2006, p. 48).

Essa hesitação do leitor e/ou do personagem diante do texto ficcional descrita por Todorov pode ser notada, para citar um exemplo, na obra *A revoada (o enterro do diabo)*, de Gabriel García Márquez, como em dois trechos em que o personagem do médico pede à família que o acolheu que lhe preparem capim como refeição. Ao ler tais cenas, assim como explicitado por Todorov, o(a) leitor(a), provavelmente, se sentirá em dúvida quanto à razoabilidade de um ser humano se alimentar de capim, ou seja, ele(a) hesitará ante a probabilidade de um evento como esse acontecer na realidade.

Na transcrição anterior, Todorov (1970 *apud* CESERANI, 2006) nos apresenta outro elemento constitutivo do texto fantástico: o leitor e o personagem não podem obter/dar qualquer explicação ao fato extraordinário. A ambiguidade deve imperar até a conclusão da obra, como é o caso dessa cena da obra de Gabriel García Márquez (citada), na qual o escritor não dá nenhuma explicação para o fato de seu personagem ter um gosto tão peculiar.

Corroborar com essa tese a afirmação de Rodrigues (1988, p. 49), no sentido de que a permanência da ambiguidade perdura no fantástico até a contemporaneidade (no caso, século XX), que é o período de publicação das obras ficcionais que aqui são objeto de análise.

A professora Selma Calasans Rodrigues (1988) explica que, para Todorov, a exigência da manutenção da ambiguidade se dá em razão do fato de que, se for dada ao sobrenatural uma explicação racional, o texto ficcional deixa de ser

fantástico para ser “estranho”; se for aceito sem questionamentos, entra para o território do “maravilhoso” (p. 29). No entanto, a professora acredita que, embora seja prático, esse método comparativo de reconhecimento do fantástico pensado por Todorov é um pouco restritivo, pois deixaria de fora várias obras até então consideradas como fantásticas.

Uma das poucas unanimidades dentre os teóricos é a definição do texto de Jacques Cazotte, *Le Diable amoureux* (1772), como um dos inauguradores do gênero fantástico, pois, nessa obra, segundo Rodrigues (1988), a dúvida percorre quase toda a narrativa. É dessa incerteza, dessa hesitação diante de um acontecimento sobrenatural, que o fantástico se alimenta.

De acordo com Rodrigues, para a teórica francesa, Irene Bessièrre, “o que caracteriza o fantástico é uma dupla ruptura: a da ordem do cotidiano e a do sobrenatural. Tanto a natureza quanto a sobrenatureza são postos em questão. [...] A simultaneidade caracteriza o fantástico, que, no entanto, se conserva autônomo com relação à razão e ao sobrenatural” (RODRIGUES, 1988, p. 31-32).

É nesse contexto de exaltação da razão (século XVIII), que a literatura, rompendo com o cientificismo da época, favorece o imaginário coletivo, ao utilizar, na construção de sua escrita, temas ligados a crenças populares, como o Diabo, a luta entre o Bem e o Mal, o esoterismo, a nicromancia etc. A intenção do fantástico aí não é a exaltação das crenças nem um retorno à Idade Média, mas, antes, uma forma de criticá-la, de parodiá-la.

Outra característica do fantástico que Todorov destaca, de acordo com Rodrigues (op. cit., p. 41), é a capacidade de dar sentido próprio ao que seria figurado.

Na obra *Literatura e resistência* (2002), do crítico e teórico brasileiro Alfredo Bosi, há um comentário acerca da narrativa lírica que, acreditamos, traduz com exatidão essa capacidade que a literatura, em todos os seus gêneros, tem de se relacionar com a sociedade, afetando-a, transformando-a. Vejamos:

É nesse sentido que se pode dizer que a narrativa descobre a vida verdadeira, e que esta abraça e transcende a vida real. A literatura, com ser [sic] ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente (BOSI, 2002, p. 135).

No universo do fantástico, isso se materializaria, de acordo com Rodrigues (1988, p. 56), por algum artifício usado no discurso (por exemplo, na enunciação), o leitor é conduzido por um lugar de confronto entre razão e desrazão.

Em 1949, o autor cubano Alejo Carpentier publica o romance *El reino de este mundo*, cujo prólogo ficou famoso por inaugurar a designação realismo maravilhoso.

Para o crítico literário uruguaio Rodríguez Monegal (*apud* RODRIGUES, 1988, p. 59), esse prólogo de Carpentier alerta os escritores e o público para a realidade latino-americana, valorizando-a, em detrimento da europeia, ao apresentar seus prodígios naturais.

Creemos que essa tentativa de Carpentier de servir-se de artifícios do maravilhoso e/ou fantástico, por meio de uma escrita em que se privilegiam elementos da cultura latina (como as lendas, a essência mágica dos objetos etc.), é a mesma estratégia utilizada por outros escritores latino-americanos, como García Márquez e Jorge Amado, com o intuito de fomentar a valorização da literatura latino-americana, pois, ao chamar a atenção para sua cultura, coloca em posição de destaque sua gente e sua literatura.

Segundo Rodrigues (op. cit.), a professora Irlemar Chiampi propõe situar parte da narrativa latino-americana no campo do realismo maravilhoso, da qual participariam, por exemplo, na visão de Rodrigues, autores como o próprio García Márquez, Juan Rulfo e o Carpentier. A explicação para essa inclusão seria a seguinte:

São narrativas que não excluem os *realia* (*real*, no baixo-latim); entretanto, os *mirabilia* (maravilha) ali se instauram, sem solução de continuidade e sem criar tensão ou questionamento (como no fantástico). Assim, em *Cem anos de solidão*, de García Márquez, o leitor lerá sobre Melquíades, o cigano: ‘Havia estado na morte, com efeito, porém havia regressado porque não pôde suportar-lhe a solidão’, e não estranhará, porque nesse mundo de ficção o espaço da vida e da morte são contíguos, sem causar nenhuma emoção, nem nos personagens, nem no leitor” (RODRIGUES, 1988, p. 59).

Em *A revoada*, García Márquez mantém, em sua narrativa, essa falta de solução da continuidade, pois ele não explica, por exemplo, porque o médico preferia se alimentar de capim. Ou mesmo, sua origem e seu passado. Já em *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água*, não é gerada no leitor tensão ou estranhamento pelo fato de o defunto rir, namorar, caminhar, fumar. A sensação do leitor é, antes, de riso, de diversão.

## **2 O fantástico na literatura latina de Gabriel García Márquez e Jorge Amado**

As duas obras sob observação neste artigo, *A revoada* (*o enterro do diabo*), publicada em 1955, e *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água*, de 1959, cujos autores são, respectivamente, os latino-americanos Gabriel García Márquez e Jorge Amado, têm em comum vários pontos intra e extratextuais, tais como o tema escolhido (a morte), proximidade de contexto sócio-histórico de produção e publicação. Ambas fazem parte da literatura latina, e seus autores militaram politicamente e foram perseguidos pelos governos ditatoriais de seus respectivos países, dentre outras possíveis semelhanças. Contudo, buscaremos aqui apontar apenas os aspectos que nelas caracterizem a literatura fantástica para, a partir daí, sugerirmos possíveis motivações sociais subjacentes a essa modalidade de escrita pelos dois escritores.



Da abrangente e complexa história da literatura produzida no contexto da América Latina, entendemos como relevante ao bom desenvolvimento do tema proposto a discussão de ao menos dois aspectos relacionados ao momento histórico de surgimento do *corpus* literário escolhido, os quais foram colhidos, de modo sintetizado, de um ensaio de autoria do teórico, crítico e professor Antônio Cândido, intitulado “Uma visão latino-americana”, o qual integra o livro *Literatura e história na América Latina* (2001), por meio do qual Cândido apresenta um resumo da teoria do crítico uruguaio Ángel Rama, grande estudioso da literatura latino-americana.

Um desses aspectos teóricos traçados por Rama em relação à existência de uma literatura latino-americana unificada diz respeito à questão da língua. De acordo com Cândido (2001), inicialmente, Rama a estabelecerá como um divisor entre o mundo de linguagem hispano-americano e o Brasil. Contudo, posteriormente, ele muda essa visão, cujo resultado vem a público em seu ensaio “Medio Siglo de Narrativa Latinoamericana (1922-1972)”. Nesse ensaio, segundo Cândido, o teórico uruguaio,

[...] joga com dois níveis que se interpenetram, o hispano-americano e (mais amplo) o latino-americano. Parece-lhe que a partir de 1910 mais ou menos a América Latina desenvolveu o seu sistema literário próprio, em dimensão continental, formando o que chama ‘um único sistema literário comum’, do qual o Brasil é parte integrante e não mais corpo paralelo, como na concepção anterior” (CÂNDIDO, 2001, p. 268).

Esse “único sistema literário comum” proposto por Rama, do qual emerge a ideia de um continente unido ao redor de sua literatura, serve-nos de embasamento para afirmar que é perfeitamente possível incluir Jorge Amado dentre os escritores latino-americanos que têm presente em sua escrita o fantástico. Não em sua totalidade, como veremos mais adiante, mas em parte de sua obra.

O segundo, mas não menos importante, aspecto a ser observado vem do livro de Ángel Rama *La Generación Crítica* (1972). Refere-se ao destaque que Rama (*apud* CÂNDIDO, 2001, p. 207) concebe à geração de escritores (dos anos de 1940 a 1960) que foi acusada de traição ao ideal latino-americano, por consumirem conteúdos de livros europeus e norte-americanos modernos. Contudo, segundo Rama, ocorreu o oposto: os escritores acusados passaram a valorizar a cultura latino-americana, para demonstrar que possuíam a seu modo o viés nacional que lhes era negado. Desse modo, transverteram a cultura latino-americana numa produtiva mediação entre as dimensões nacional e universal, em oposição à retórica e ao sentimentalismo do passado.

Nesse sentido, como é notório aos leitores de García Márquez e Jorge Amado, na obra de ambos, abundam elementos culturais representativos de seus países, como poderemos verificar nos textos em comento neste artigo.

## 2.1 *A revoada (o enterro do diabo), de 1955*

Essa obra do escritor colombiano Gabriel García Márquez foi publicada originalmente sob o título, em espanhol, de *La hojarasca*, que significa, literalmente, “A folharada”.

O livro conta a história da morte de um médico, conhecido no Povoado de Macondo apenas como “doutor”, o qual enforca-se, e tem seu sepultamento ameaçado pela população, que o odeia. A história é narrada por três personagens – um velho (chamado simplesmente “coronel”), sua filha viúva (Isabel) e o neto –, que são os únicos presentes no funeral do estranho doutor. Não há linearidade no enredo. Os personagens-narradores revezam-se na descrição da trama, a qual é composta pela alternância entre recordações aleatórias das próprias vidas e a do defunto naquele povoado, bem como pela descrição dos preparativos para o enterro, num jogo de mudança narrativa que prende a atenção do leitor, o qual precisa estar atento para nela não se perder.

A história também tem foco na vida de um velho coronel reformado, o qual havia se comprometido com o doutor que, em caso de morte, o enterraria e, para cumprir tal promessa, precisa se empenhar, pois tem contra si todo o povoado e suas autoridades, contando apenas com a ajuda de sua família (filha e neto) para executar essa funesta tarefa.

O maior estranhamento – como vimos, consiste numa das principais características do realismo fantástico – que o leitor provavelmente experienciará quando da leitura de *A revoada* (2019) refere-se ao trecho em que o personagem do médico, recém-chegado ao povoado de Macondo, participa da primeira refeição na casa do coronel que o acolheu. Nessa ocasião, em que toda a família está sentada à mesa, ele rejeita a refeição que lhe é servida e pede, em lugar dela, ervas. Quando lhe perguntam a que tipo de erva se refere, responde: “Capim, minha senhora. Desse que os burros comem”.

Essa cena é recontada por outro personagem. No entanto, em ambas as descrições da cena em que a refeição oferecida pela família é rejeitada e é solicitada a sua substituição por capim, nenhuma explicação racional é dada pelo autor para o estranho acontecimento durante toda a narrativa, mantendo, assim, a falta de solução/resposta à situação descrita. Um ser humano que se alimenta de capim. Dessarte, podemos inferir que *A revoada* pertence à literatura fantástica.

O falecido médico era um forasteiro que, durante os cinco anos de residência no povoado de Macondo, passa por várias situações embaraçosas e humilhantes, como o fato de não conseguir exercer sua profissão, ficando desempregado, pois, com a companhia bananeira que vem para construir a estrada de ferro, chegam vários médicos, os quais acabam por lhe retirar todos os pacientes. Depois disso, começa a ficar cada vez mais recluso, até não mais sair de casa para nada. Portanto, não se relacionava com os moradores de Macondo. Isto é: as pessoas não o conheciam. Logo, representava um verdadeiro mistério para aquela população, que o excluía do seu convívio social. E o que não se conhece geralmente causa

medo. Desse modo, inventavam-se muitas fofocas, e havia muita especulação a seu respeito, algo característico de lugares de população pequena, do interior das cidades, como era o caso de Macondo.

Embora ele esperasse o contrário, continuava a ser um personagem estranho no povoado, apático, apesar dos seus evidentes esforços por parecer sociável e cordial. [...] Era olhado com curiosidade, como um sombrio animal que durante muito tempo havia permanecido na sombra e reaparecia agora observando uma conduta que o povoado só podia considerar como falsa e, por isso mesmo, suspeita.

[...]

Assim o surpreenderam os primeiros meses de 1909 sem que, no entanto, surgissem outros fundamentos para os mexericos do povoado [...] Descobri a crueldade de tais fuxicos. Ninguém ignorava no povoado que a filha do barbeiro continuava solteira depois de ter sofrido um ano inteiro a perseguição de um *espírito*, um amante invisível que jogava punhados de terra na sua comida e turvava a água da talha e enevoava os espelhos da barbearia e a espancava até deixar seu rosto verde e desfigurado. Foram inúteis os esforços do *Cachorro*, as benzeduras, a complexa terapêutica da água benta, as relíquias sagradas e as orações administradas com dramática solicitude. Como recurso extremo, a mulher do barbeiro trançou a filha enfeitada no quarto, derramou punhados de arroz na sala e a deixou com o amante invisível numa lua de mel solitária e morta, depois da qual os homens de Macondo começaram a dizer que a filha do barbeiro havia concebido (MÁRQUEZ, 2019, pos. 900).

É possível, em princípio, entender que, por meio da formulação desse comportamento coletivo antissocial de seus personagens, García Márquez esteja criticando o comportamento de indivíduos reais, que agem movidos por ignorância, fanatismo religioso e costumes arcaicos.

Interessante notar que, em diversos excertos da narrativa fantástica, o doutor é nomeado como demônio. Inclusive, na tradução do título para o português, *A revoada (o enterro do diabo)*, a qual entendemos que também poderia ser descrita, sem prejuízo do sentido, como “A revoada (o enterro do demônio)”. O Demônio, ou Satanás, seria um anjo que desobedeceu às ordens celestes e foi enviado ao inferno. Temos aí mais uma característica do texto fantástico: a presença na narrativa de elementos de caráter místico, lendário, sendo atribuídos a seres humanos.

Por outro viés, podemos afirmar que, García Márquez (2019), ao utilizar em sua escrita da riqueza advinda do imaginário popular, por meio de suas lendas e crenças, fortalece, assim, a própria literatura latino-americana, como vimos nas teorias apresentadas.

Contudo, Márquez (op. cit.) parece querer demonstrar que o “demônio” não é tão feio como o pintam, tenta desmistificá-lo, pois, em relação ao caso do doutor com a Meme, esse teria ido morar com ela para livrá-la das fofocas do povo e

proteger a reputação do Coronel, seu benfeitor, vez que a criança de que ela gestava não era do doutor, mas, sim, de outros com quem ela se relacionava.

O estilo literário de Gabriel García Márquez, conhecido como Gabo, é associado pelos críticos em geral ao *realismo fantástico*, à criação de histórias que misturavam a dita realidade empírica ao universo mítico/mágico. Assim, indivíduos que ressuscitam, que operam milagres, epidemias de sono ou de mudez, com comportamentos irracionais, como o personagem de *A revoada*, são incorporados à narrativa como componentes do cotidiano das personagens.

Suas narrativas, conforme o próprio García Márquez, foram inspiradas na maneira de narrar de sua avó:

Para ela, os mitos, as lendas, as crenças das pessoas faziam parte, de maneira muito natural, de sua vida cotidiana. Pensando nela, me dei conta, de pronto, que não estava inventando nada, simplesmente captando e fazendo referências a um mundo de presságios, de terapias, de premonições, de superstições, se assim você quiser chamar, que era muito nosso, muito latino-americano (MÁRQUEZ *apud* BRANDINO, *on-line*).

Assim, por meio desse envolvimento com a criação de uma literatura que refletisse a cultura latino-americana, Gabriel García Márquez acaba por desempenhar um papel fundamental na sociedade: por meio do artifício do estranhamento, provocar as mudanças necessárias.

## **2.2 A morte e a morte de Quincas Berro D'Água, de 1959**

Diferentemente do colombiano Gabriel García Márquez, a obra de Jorge Amado não é vinculada de modo abrangente pela crítica à literatura fantástica.

Contudo, como pretendemos demonstrar neste trabalho, no romance *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1959), assim como em algumas outras, tais como *Dona Flor e seus dois maridos*, *Mar Morto*, *Tenda dos Milagres*, onde a presença do misticismo é bastante marcante.

Nessa obra, Jorge Amado conta, como um narrador onisciente, a história da morte de um homem, Joaquim Soares da Cunha, o qual, ao atingir a meia-idade, resolve mudar radicalmente de vida. Ao deixar mulher e filha, vai viver livremente, como um boêmio, em Salvador, cercado de amigos e mulheres, passando, a partir daí, a ser popularmente conhecido como Quincas Berro D'Água. Após vários anos, a família tem notícia de seu falecimento e fica em dúvida se realiza ou não um funeral para ele, pois tem vergonha do comportamento/modo como ele vivia, decidindo-se, ao final, por realizá-lo na casa onde o falecido vivia, um lugar pobre, distante do centro, mas bastante animado, das ruas da capital.

Um elemento caracterizador do fantástico que parece sobressair em *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água* (1959) é a manutenção da ambiguidade, pois, como vimos anteriormente, para Todorov (*apud* RODRIGUES, 1988), o texto

ficcional só pertencerá a esse gênero se a dúvida for mantida. E essa manutenção podemos enxergar nas primeiras linhas da obra: “Até hoje permanece certa confusão em torno da morte de Quincas Berro D’Água. Dúvidas por explicar, detalhes absurdos, contradições no depoimento das testemunhas, lacunas diversas” (AMADO, 1998, p. 1).

Nesse sentido, o leitor é convidado a decidir se acredita ou não no fato fictício descrito, por exemplo, nos trechos onde ao Quincas morto são atribuídas atitudes de alguém que está vivo. Ele sorri malandramente, namora Quitéria, bebe cachaça, conversa com seus amigos etc. Ao final da obra, morto, Jorge Amado, jocosamente, diz que ele se “joga” ao mar e, antes, faz a seguinte declaração:

[...]

‘ – Me enterro como entender.

Na hora que resolver.

Podem guardar seu caixão

Pra melhor ocasião.

Não vou deixar me prender

Em cova rasa no chão’

(AMADO, 1998, p. 95-96).

A partir dessa hesitação provocada pela ficção, desse confronto entre razão e desrazão, o leitor é incitado a sair de sua rotina de alienação, de um mundo composto por indivíduos reificados. Assim, nessa interação entre a literatura e a sociedade, gerada pelo deslocamento do olhar do leitor, a literatura pode gerar uma transformação no real.

Além disso, de acordo com Fábio Lucas, no ensaio “Plano, com epígrafe, de um estudo sobre a morte de Quincas Berro D’Água”, publicado no livro *Jorge Amado: povo e terra* (1972). Na obra em referência, Jorge Amado utiliza-se do mais puro *humour noir*. Nas palavras de Fábio: “A novela é uma anedota pungente; como se fosse uma pilhéria urdida por um sádico” (p. 180).

A obra se constrói como uma sátira de costumes, pois, nela, podemos perceber a crítica que Jorge Amado tece a instituições oficiais, como família, bem como aos costumes, por meio da crítica a personagens como os familiares de Quincas, pessoas que possuem reconhecimento social, integrantes da burguesia; por outro lado, exaltação das qualidades dos bêbados, vagabundos, prostitutas etc., ou seja, pessoas que vivem à margem da sociedade.

Nesse sentido, também afirma Fábio Lucas (1972):

Se Quincas morreu duas vezes (*A Morte e a Morte...* reza o título), venceu a morte. Quem pôde passar duas vezes pelos umbrais do Mistério não morrerá nunca mais. Quincas, então, seria o próprio Absoluto. Mas, aí é

que está: pode um acabado pilantra encarnar o Absoluto? Não há dúvida: trata-se de humor negro (p. 181).

A partir de seu personagem, Quincas, Jorge Amado, por meio de sua literatura fantástica (leia-se também no sentido do gênero), ao tratar com humor de um tema sério, mórbido, como a morte, questiona e invalida tabus e preconceitos da nossa sociedade.

## Considerações finais

Partindo do pressuposto da existência de uma literatura latino-americana, buscamos, em princípio, entender como se constitui(u) a relação dessa literatura com o gênero do realismo fantástico, bem como as possíveis razões/intenções para a escolha desse gênero por parte dos escritores latino-americanos, delimitando nosso *corpus* à análise das obras *A revoada (o enterro do diabo)*, de Gabriel García Márquez, e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado.

Para tanto, procuramos compreender o conceito do termo “fantástico” – e as questões que perpassaram sua escolha pela maioria dos críticos literários, em detrimento dos termos “mágico” ou “maravilhoso” –, bem como o contexto sócio-histórico em que o gênero surge e se afirma, a partir dos estudos de Selma Calasans Rodrigues (1988) – que foi quem nos serviu de guia em grande parte das discussões teóricas –, e de Remo Ceserani (2006), ambos responsáveis por nos apresentarem teóricos representativos da presente temática, tais como Tzvetan Todorov (1970), Irleamar Chiampi, Irène Bessière e o escritor e crítico Jorge Luís Borges. Antônio Cândido (2001) também contribuiu significativamente para o desenvolvimento do trabalho, com seu conhecimento acerca dos estudos do crítico uruguaio Ángel Rama.

A hipótese inicial de que os escritores latino-americanos teriam optado pelo gênero da literatura fantástica com o intento de fortalecer a literatura latino-americana, tornando-a o mais original possível, vez que tal gênero tem como matéria-prima à construção de suas narrativas temas ligados à cultura dos latino-americanos (mitos, lendas, esoterismo, nicromancia etc.), parece confirmar-se.

Tal afirmativa é possível porque, ao analisarmos as obras de cunho literário delimitadas, identificamos vários elementos característicos do fantástico, tais como a permanência da ambiguidade no texto, temas ligados ao misticismo e o estranhamento dele decorrente, o qual pode provocar no leitor, diante dessa presença do sobrenatural, uma verdadeira mudança de postura social.

O estudo dos temas relacionados ao estudo da literatura latino-americana mostra-se fundamental, se pensarmos em níveis local e global a sociedade que desejamos ter, formada por indivíduos não alienados, conscientes quanto ao seu poder de influir na realidade que os cerca.



No prefácio da obra *As veias abertas da América Latina* (2008), Eduardo Galeano traz a questão “O passado é mudo? Ou continuamos surdos?”, que deixamos em aberto, com a mesma proposta do realismo fantástico: nos fazer pensar.

## **THE FUNCTION OF FANTASTIC REALISM IN LATIN AMERICAN LITERATURE AS BY EXAMPLE FROM THE WRITERS GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ AND JORGE AMADO**

**Abstract:** Anchored on the theoretical studies such as Selma Calasans Rodrigues (1988), Remo Ceserani (2006), Tzvetan Todorov (1970), Irlemar Chiampi (1980), Irène Bessière (1974) and the writer and reviewer, Jorge Luís Borges (1985), among others, it was ensued to analyze the link between fantastic literature and the possible reasons to the adoption of this gender by latin americans writers, specifically, on the works “The flock: The devil’s burial”, by Gabriel García Márquez, and “The two deaths of Quincas Wateryell”, by Jorge Amado, having as an initial hypothesis the fortification of the latin american literature, as such a genre has as raw material for the construction of its narratives themes linked to the culture of latin americans, such as myths, legends, esotericism, necromancy etc.

**Keywords:** Latin american literature; Fantastic realism; Culture; Mysticism.

### **Referências**

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D’Água*. 77. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRANDINO, Luíza Agostinho. Gabriel Garcia Márquez. 2022. Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/literatura/gabriel-garcia-marquez.htm>. Acesso em: 6 jul. 2022.

CÂNDIDO, Antônio. Uma visão latino-americana. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL LITERATURA E HISTÓRIA NA AMÉRICA LATINA, 9 a 13 set. 1991. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução: Nilton César Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 48. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LUCAS, Fábio. Plano, com epígrafe, de um estudo sobre a morte de Quincas Berro D’Água. In: MARTINS, José de Barros (org.). *Jorge Amado: povo e terra*. 40 anos de literatura. São Paulo: Martins, 1972.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *A revoada* (o enterro do diabo). Tradução: Joel Silveira. Rio de Janeiro: Record, 2019. *E-book*.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

*Recebido em 18 de outubro de 2022*

*Aceito em 19 de novembro de 2022*

# BECOS DA MEMÓRIA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO: UM DIÁLOGO COM NARRATIVAS ORAIS DE MARISQUEIRAS DA ILHA DE MARÉ, SALVADOR (BA)

Paula Torres Fernandes<sup>1</sup>

Karina de Jesus Araújo<sup>2</sup>

Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida<sup>3</sup>

**Resumo:** O presente artigo apresenta uma análise dos relatos de faveladas em “Becos da memória”, de Conceição Evaristo (2013), bem como as narrativas orais das marisqueiras da Ilha de Maré, em Salvador, Bahia. Tem por objetivo estabelecer um diálogo entre essas narrativas, baseia-se teoricamente na Literatura Comparada. Como Metodologia, usou-se a pesquisa bibliográfica com o enfoque na Sociolinguística, como, também, a pesquisa de campo por meio de entrevista. Os estudos de Passerini (2006), Carvalhal e Coutinho (1994), Alkmim (2001), Labov (1972), Bortolozzo e Karim (2019), Rodrigues (2012), Rêgo (2018), entre outros alicerçam este diálogo. Os personagens de Evaristo são favelados, crianças de rua, mendigos, desempregados, bebedores, prostitutas e vagabundos. Devido à modernização e aos impactos ambientais, as narrativas das marisqueiras defendem suas tradições culturais para assegurar um futuro próspero, e sem desenraizar vidas plantadas naquela secular atividade. O relato das faveladas advoga a manutenção de seus lares na Pindura Saia e o impedimento da dolorosa diáspora interna.

**Palavras-chave:** Literatura comparada; Sociolinguística; Impactos ambientais; Diáspora interna.

## Introdução

Este artigo se debruça sobre algumas similitudes entre as narrativas subjacentes aos relatos dos favelados na coletânea da obra de Conceição Evaristo *Becos da memória* e das falas de marisqueiras da Ilha de Maré, Salvador, Bahia.

As narrativas em ambos os relatos trazem à baila questões sociais, como as desigualdades sociorraciais que esculpem, na favela, as vidas de afro-brasileiras, e, tanto na favela quanto na Ilha de Maré, categorias como embates pela sobrevivência

---

1 Mestranda em Letras: Estudos Linguísticos na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *Campus Sinop/MT*. Professora da Educação Básica. E-mail: paula.fernandes@unemat.br

2 Mestranda em Letras: Estudos Linguísticos na Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *Campus Sinop/MT*. Professora da Educação Básica pela SEDUC-MT. E-mail: karina.araujo@unemat.br

3 Doutor em Letras: Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Professor titular da USP. E-mail: msantiago@usp.br

no dia a dia, relação de pertença, sentimento de perda, dor, angústia, temor pelo desconhecido e por uma vida predestinada ao fracasso e a incerteza quanto ao futuro, dentre outras, se cruzam.

Assim, emergem dos meandros das narrativas dos dois agrupamentos de mulheres os processos sociais da luta cotidiana pela sobrevivência e seu *modus vivendi*. No que tange às faveladas do Pindura Saia de Evaristo, elas estão sempre às voltas com as injustiças de gênero, raça e preconceito, categorias que suscitam reflexões sobre as trajetórias de sofrimento, sempre permeadas por ideais de liberdade de ir, vir e, principalmente, de permanecer, de pertença. Já as marisqueiras, mulheres que trabalham nos manguezais e lagoas, autônoma e continuamente coletando mariscos, a batalha é pelo trabalho artesanal, cuja produção, geralmente, se destina ao sustento da família, mas, por vezes, parte é comercializada<sup>4</sup>.

Nessa perspectiva, a Literatura Comparada respalda este estudo em detrimento dos aspectos analíticos e comparativos da obra de Evaristo (2013), com as narrativas das marisqueiras de Maré. Enquanto isso, a Sociolinguística se debruça no estudo da língua falada pela comunidade marisqueira e identificada durante a pesquisa de campo. Assim, por meio da análise das narrativas das marisqueiras, foi possível entender algumas questões, como o desejo pela manutenção das artes tradicionais da pesca, a organização da comunidade em associações, e como as marisqueiras discutem sobre os impactos ambientais decorrentes da poluição da água do mar, das lagoas e dos mangues na Ilha.

Discorreu-se sobre o lugar das marisqueiras nos novos processos da pesca em Ilha de Maré, nas lutas do presente e quais são os seus sonhos e desejos para o futuro.

Para isso, foi preciso percorrer o processo histórico para chegar ao presente e entender as mudanças que pressionam os modos de viver e trabalhar das marisqueiras, e estabelecer relações com os discursos das mulheres na obra de Conceição Evaristo *Becos da memória*, e dar visibilidade às histórias, relatos e memórias de grupos subalternos que assim se expressam: “Eu me lembro de que ela vivia entre o esconder e o aparecer atrás do portão. Era um portão velho de madeira entre o barraco e o barranco, com algumas tábuas já soltas, e que abria para um beco escuro” (EVARISTO, 2013, p. 27), que evidenciam a invisibilidade.

Conforme Passerini (2006, p. 11), “há um interesse, entre os pesquisadores que lidam com a questão das memórias e da história oral, pelo estudo do problema do sujeito desde uma perspectiva histórica”. Nesse contexto, é importante caracterizar o trabalho das marisqueiras: é quase sempre realizado em duplas, no momento da cata do marisco nos mangues, e o “catado”, o preparo do marisco para a pré-venda, igualmente realizado em grupos, reúne quase sempre as mulheres que fazem a cata e outras vizinhas ou parentes. Certamente, uma boa prosa e a oralidade característica se fazem presentes nesse momento, em que assuntos

---

4 Política de apoio às mulheres marisqueiras (Sancionada política de apoio às mulheres marisqueiras. Agência Câmara de Notícias. *Câmara dos Deputados*, 2019. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/614513-sancionada-politica-de-apoio-as-mulheres-marisqueiras>. Acesso em: 12 nov. 2022).

como as profundas transformações ocasionadas pelo desemprego em massa, a devastação do ambiente marinho e o avanço turístico e industrial surgem como as principais dificuldades enfrentadas por essa classe.

O corpo textual do artigo dividiu-se em quatro partes. Inicialmente, por esta introdução, na sequência, apresentam-se o aporte teórico, a Literatura Comparada e os conceitos basilares da Sociolinguística. Em seguida, retratam-se os becos onde se escondem as memórias a partir das análises das narrativas encontradas, a realidade das marisqueiras da Ilha de Maré, na terceira parte, e, finalmente, *Os becos e a Ilha: espaços de lutas com as considerações finais* que concluem o presente estudo.

## 1 Fundamentação teórica

Para Cândido (2018), o estudo que relaciona os vários níveis de ligação entre literatura e sociedade impedem o ponto de vista mais comum, que se pode construir paralelamente, pois incide basicamente em despontar, de um lado, os aspectos sociais e, de outro, o seu episódio nas obras, sem chegar à noção de uma efetiva influência, e constatar como o fato social pode modificar uma estrutura literária, de forma a poder ser estudada em si mesma.

Nesse contexto, surge a Literatura Comparada, uma área da literatura que relaciona a obra de um escritor, com suas particularidades socioculturais, com a de outros escritores ou, ainda, de outras áreas do saber, como Filosofia, dentre outras. Assim, Carvalhal e Coutinho (1994) observam que, no estudo da Literatura Comparada, a imaginação antecede a experiência por meio de comparações.

Somado a isso, Borges-Teixeira (2018, p. 1) afirma que: “a principal premissa da Literatura Comparada, que há muito deixou de fazer análises simplesmente binárias entre as diferentes literaturas, mas iniciou uma saudável tradição de crítica na perspectiva de interligar a Literatura aos Estudos Culturais”. Além de ter como marco a noção de transversalidade, discute questões centrais e atuais acerca da identidade cultural de cânones literários, bem como busca dialogar de forma crítica e epistemológica com a literatura em diversas áreas do conhecimento humano.

Portanto, adentrar nesse campo é “colaborar para o entendimento do Outro”, pontua Carvalhal (1997, p. 8), bem como para a literatura. Assim, a Literatura Comparada é um meio, não um fim.

Alkmim (2001) apresenta que o estudo da Sociolinguística e as relações entre linguagem e sociedade formam-se a partir do contexto histórico e cultural ao longo do tempo. Nessa perspectiva, a Sociolinguística é o estudo da língua falada, observada descrita, e analisada em seu contexto social. Tem como ponto de partida uma comunidade linguística específica, bem como sua norma a respeito de seu(s) falar(es).

A Sociolinguística tem como objetivo central o estudo amplo da relação entre língua e sociedade, precisando considerar que a sociedade está em constantes

mudanças. Para tanto, essas mudanças explicam que os modelos teórico-metodológicos deveriam também mudar (LABOV, 1972).

Para Bortolozzo e Karim (2019, p. 375), “A Sociolinguística, subárea da Linguística, despontou na década de 60 com a intenção de desenvolver uma nova concepção dos estudos linguísticos e tinha como pretensão investigar os aspectos socioculturais de fenômenos linguísticos” a partir das relações entre língua, comunidade e sociedade.

## **2 Os becos onde se escondem as memórias e a Ilha onde habitam os mariscos**

Conceição Evaristo usa no título de sua coletânea o termo “becos”, vielas, lugar real e metafórico por onde transitam, se escondem e se esgueiram sub-repticiamente as pessoas e memórias, e essas a autora capta e desvela para registrar as injustiças sociais em um tom lírico e concomitantemente calamitoso. Além de espelhar o mundo dos excluídos e marginalizados, consegue exaltar a sensibilidade desses sujeitos evidenciada não só pelas marcas indeléveis da exclusão, mas, também, por anseios, aspirações e lembranças. Assim, a escritora mineira metaforicamente desconstrói vidas e aponta sua reconstrução.

Com uma linguagem clara, realista e própria dos afrodescendentes, ora violenta, ora carismática e intimista, a autora cativa seu leitor, ao revelar o ajuste, a adequação e a assimilação à intelectualidade, deixando à deriva os discursos políticos neoliberalistas.

Podem-se cogitar pistas de possíveis percursos e leituras de cunho biográfico, naturalmente por ter Evaristo nascido e sido criada na comunidade Pindura Saia. Sendo assim, magistralmente, o espaço utilizado estabelece o real e o ficcional, na medida em que a criação de personagens como Maria-Nova, por exemplo, remete à imagem (do latim, *imago*, significando a representação visual), à réplica, à efígie mesma de outras Conceições Evaristo. Por isso, percebe-se, com certa facilidade, na prosa de Evaristo, traços de romance e da escrita de si.

A autora aborda os personagens analisando, ao mesmo tempo, o individual e o coletivo, assim tratando, eficientemente, de ambos o sujeito e o agrupamento social. Dessa maneira, as várias e breves histórias se entrelaçam relatando o dia a dia da Pindura Saia, cujo destino era a demolição iminente.

A oitava dos relatos das memórias é feita pela protagonista, Maria-Nova, moçinha de 13 anos, porta-voz das vozes sofridas, mas também alegres, dos demais personagens que relatam suas histórias com tristeza pelo processo de extermínio de sua morada, a favela.

Veza por outra, porquanto narra a vida de outras mulheres-personagens, a narrativa se faz na terceira pessoa. Desloca, então, Evaristo, os sujeitos dos relatos, construindo uma subjetividade e interdiscursividade plurais e multifacetadas de



uma afro-brasileira angustiada diante da iminente diáspora interna, por causa do desfavelamento.

O texto de Conceição induz ao questionamento sobre um modo particular de se construir a memória das mulheres negras do Brasil, e bastante distinto daqueles propalados em obras brasileiras que eufemizavam, idealizavam e escamoteavam a pobreza, a discriminação e a marginalização que sempre imperaram nas vidas das afro-brasileiras, além de elas nunca serem porta-vozes, ou donas, de seus destinos.

Em *Becos*, às mulheres são conferidas vozes com as quais elas expõem suas verdades, felicidade e infortúnios. Nos becos da favela, palavra também metáfora da memória de estoque do cérebro, os relatos na memória de Maria-Nova descrevem as vivências e sofrências dos favelados miseráveis e excluídos (ARAÚJO, 2019).

Evaristo coloca os sentimentos do favelado em destaque, por ele estar por perder seu lar, seu lugar de pertença, e, assim, sua narrativa acaba se projetando aos dias de hoje. Nessa seara, os *Becos* e a “Ilha” se entrecruzam, porque os relatos das marisqueiras e faveladas desembocam na mesma questão. Nesse sentido, a fala de um dos favelados no texto de Evaristo (2013, p. 163) revela: “dava a impressão de que nem eles sabiam direito por que estavam erradicando a favela. Diziam que era para construir um hospital ou uma companhia de gás, um grande clube, talvez”. Esses enunciados comprovam que a favela seria demolida, e por razões que as autoridades (eles) conheciam, mas fingiam não saber.

É o que também emerge da narrativa de uma das moradoras da Ilha de Maré, quando afirma: “é a pesca que paga meu salário. Ela é meu patrão. Estamos sofrendo com esse modelo de desenvolvimento [...] essa poluição está tornando nossa pesca escassa. O medo é termos que migrar pra cidade, provavelmente periferia” (M. C. L., 2021).

Coadunam-se, pois, as histórias de negras, discriminadas, com ancestrais escravizados, de luta pela vida, pela sobrevivência, pelo pertencimento a algum lugar, ou seja, a favela e o mangue, as lagoas e o mar nos discursos nas falas das faveladas e das marisqueiras, no que se refere às suas perdas. Originada por razões aparentemente diferentes, a construção de algo e o modelo de desenvolvimento, mas igualmente inexplicáveis para esses sujeitos subalternos, as decisões tomadas por “eles” sub-repticiamente mencionados, apontam para o progresso desmedido e, por vezes irresponsável, que levam os dois agrupamentos à forçada diáspora interna. Isso porque, demolida a favela, seus moradores passariam por uma diáspora interna. Extinta a atividade marisqueira, os sujeitos passariam por uma perda do trabalho para sobreviver e teriam de se mudar a outro local ou encontrar outro tipo de atividade. Diáspora interna e laboral.

Do ponto de vista do formato, o texto da coletânea é diferente, porquanto não se utilizam, no romance, os tradicionais capítulos, mas fragmentos de relatos sucintos, e seu cunho é biográfico e memorialístico. No que concerne à escrita, Conceição Evaristo a define com um termo, “escrivência”, que ela mesma cunhou, ou seja, uma escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de

vida da própria autora e do seu povo, a composição de uma (des)estruturação afro-brasileira. Tanto na vida da autora quanto em *Becos da memória*, a dinâmica se antepõe às escritas de Evaristo e da personagem Maria-Nova:

Poder vasculhar com os olhos a sua imagem, mas ela percebia e fugia sempre. Será que ela algum dia conseguiu ver o mundo circundante, ali bem escondidinha por trás do portão? Talvez. Em um sábado ou domingo em que a torneira estivesse mais vazia de lavadeiras. Hoje, as recordações daquele mundo me trazem lágrimas aos olhos. Como éramos pobres! Miseráveis talvez! Como a vida acontecia simples e como tudo era e é complicado! (EVARISTO, 2013, p. 29).

Em suma, por meio dos códigos aflorando das palavras, a autora esboça um sentimento de fuga, ao mesmo tempo em que anseia por mudanças, o desejo de evadir para sonhar e se inserir para modificar.

O lugar narrado manifesta solidariedade aos menos favorecidos, vale dizer, especialmente, com a natureza das mulheres negras:

Escrevo como uma homenagem póstuma a Vó Rita, que dormia emboada com ela, a ela que nunca consegui ver plenamente, aos bêbados, às putas, aos malandros, às crianças vadias que habitam os becos de minha memória. Homenagem póstuma às lavadeiras que madrugavam os varais com roupas ao sol. Às pernas cansadas, suadas, negras, aloiradas de poeira de campo aberto onde aconteciam os festivais de bola da favela. Homenagem póstuma ao Bondade, ao Tio Puxa-Faca, à velha Isolina, à Dona Anália, ao Tio Totó, ao Pedro Cândido, ao Sô Noronha, à Dona Maria, mãe do Aníbal, ao Catarino, à Velha Lia, à Terezinha da Oscarlinda, à Mariinha, à Donana do Padin. Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela (EVARISTO, 2013, p. 30).

A obra deixa clara a textualização de Maria-Nova, aos olhos dos leitores, concretiza-se, mais do que todas as personagens características de Evaristo: menina, negra, moradora de uma favela durante a infância e que vê na escrita uma forma de expressão e resistência à sorte de seu existir. Para Andreatti (2020, p. 2), “a memória torna-se fundamental para compreender o processo de criação do romance, uma vez que é por meio dela que os acontecimentos passados são recuperados e narrados pela voz de Maria-Nova”.

A narrativa de *Becos da memória*, conforme a própria autora admite, é uma mistura de memórias e narrativas inventadas por ela, no intuito de construir um relato que retratasse sua infância na favela. É nos espaços em branco deixados pelo esquecimento que a criação artística pode aflorar, afirma Evaristo (2018, p. 12), “E como lidar com uma memória ora viva, ora esfacelada? Surgiu então o invento para cobrir os vazios de lembranças transfiguradas. Invento que atendia

ao meu desejo de que as memórias aparecessem e parecessem inteiras. E quem me ajudou nesse engenho? Maria-Nova”.

Portanto, é uma tentativa de evitar o esquecimento, preservar as memórias. Assim, constata-se que o caráter ficcional que perpassa as narrativas memorialísticas permite a criação de fatos não vividos, mas que se adaptam às histórias de vida, preenchendo lacunas e dando à memória um invólucro mais harmonioso. É o que faz Conceição Evaristo, minuciosamente, através da voz de Maria-Nova, a menina personagem, ao recordar fatos vividos, as lembranças de sua infância na favela e as narrativas que ouvia quando criança.

Reminiscências como essas foram ouvidas nas falas de marisqueiras da Ilha de Maré, paragem onde moram os mariscos, em mangues, lagoas, na areia e incrustados em rochas e pedras. Vale conhecer um pouco dessa ínsula.

Onde moram os mariscos, Esses invertebrados marinhos habitam na Ilha de Maré, expressão na qual o termo “maré” se deve ao fenômeno oceânico periódico de alterações periódicas, descida e subida do nível das águas do mar motivadas pelos efeitos que as forças gravitacionais do Sol e da Lua exercem sobre o campo gravítico da Terra, concomitantemente ao movimento de rotação da Terra. Por isso, as embarcações têm de esperar o nível das águas subir ou baixar para chegarem ou saírem para viagens.

Lugar paradisíaco, a ínsula se localiza na Baía de Todos-os-Santos e pertence ao Município de Salvador, Bahia, Brasil, e, segundo Rodrigues (2012, p. 62):

Apesar de fazer parte do município de Salvador, é interessante reforçar que a Ilha de Maré está mais próxima e voltada ao Recôncavo. Localizada na região central da Baía de Todos os Santos, em frente ao Porto de Aratu, na foz do rio Cotegipe, a Ilha de Maré é uma extensão geográfica do subúrbio ferroviário de Salvador, com uma população em torno de 12 mil habitantes, majoritariamente pessoas de baixa renda, longe do desenvolvimento urbano. É a segunda maior ilha da baía, com cerca de 14 quilômetros quadrados de área. Sem estradas, nem automóveis, o transporte local mais comum é o cavalo, ou a pé, através das estreitas trilhas de barro, sem nenhum tipo de pavimentação, e também pela praia com a maré baixa.

O saneamento básico no local é precário, e o esgoto, a céu aberto, desemboca em córregos recortados pelas areias. Alguns trechos da ilha não possuem água encanada. O transporte na região é comumente feito em jegues e cavalos. Quanto à urbanização, ainda se encontra bastante ausente na região, mas já existem alguns vestígios de modernidade, como as velozes lanchas que por lá transitam, os celulares e a internet<sup>5</sup>.

---

5 BRITO, George. Encantos de Ilha de Maré superam deficiências locais. 2008. Disponível em: <https://atarde.com.br/bahia/bahiasalvador/encantos-de-ilha-de-mare-superam-deficiencias-locais-272117>. Acesso em: 12 nov. 2022.

Algumas das precariedades retratadas anteriormente na Ilha, se forem similares às da favela Pindura Saia, não terão sido mera coincidência, mas espelho do que sempre ocorreu na vida dos afro-brasileiros.

Os habitantes da Ilha vivem da pesca e da pequena agricultura familiar. Porém, devido à proximidade da Ilha com a cidade de Salvador, muitos mareenses trabalham nos bairros dessa cidade, como Periperi, Paripe, Plataforma e Ribeira, e outros no Porto da capital<sup>6</sup>.

A população da Ilha da Maré possui três das quatro comunidades quilombolas de Salvador certificadas pela Fundação Cultural Palmares, sendo elas: Praia Grande; Bananeiras; Porto dos Cavalos/Martelo<sup>7</sup>. Isso significa que mais da metade do território da Ilha são comunidades quilombolas<sup>8</sup>, descendentes dos negros escravizados, uma semelhança com a comunidade da favela Pindura Saia.

A Ilha é formada pelas comunidades de Oratório, Botelho, Engenho de Maré, Nossa Senhora das Neves, Itamoabo, Santana, Praia Grande, Mata Atlântica, Martelo, Maracanã e Bananeiras e tornou-se oficialmente um bairro da cidade de Salvador em 2017, sendo a comunidade de Praia Grande uma das mais importantes da Ilha, que possui duas escolas municipais e uma sede da Sociedade dos Amigos de Praia Grande de Ilha de Maré e seu entorno, afirma Rodrigues (2012, p. 61).

Através da Lei nº 7.400<sup>9</sup>, em 2008, a Ilha de Maré passou a ser uma Área de Proteção Ambiental (APA), previsto no art. 217:

[...] é uma porção territorial em geral extensa, com certo grau de ocupação humana, dotada de atributos abióticos, bióticos, estéticos ou culturais especialmente importantes para a qualidade de vida e o bem-estar das populações humanas, e tem como objetivos básicos proteger a diversidade biológica, disciplinar o processo de ocupação e assegurar a sustentabilidade do uso dos recursos naturais. (SALVADOR, BA, 2022)

Rodrigues (2012, p. 62), explica que, historicamente,

A ilha, que já foi um grande centro de abastecimento no período colonial, hoje parece ter parado no tempo com a falta de investimentos sociais. Ainda que classificada como uma Área de Proteção Ambiental (APA) pelo governo, a poluição e a degradação crescem diante da rica biodiversidade. A escassez dos serviços públicos essenciais demarca o quadro da exclusão social, cujas regras estabelecidas pela política econômica da globalização se encarregam de ampliar a falta de acesso a outros gêneros e bens, além de coibir lastros de cidadania.

---

6 Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=ba#>. Acesso em: 18 set. 2021.

7 FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. 2021. Disponível em: [http://www.palmares.gov.br/?page\\_id=88&estado=BA#](http://www.palmares.gov.br/?page_id=88&estado=BA#). Acesso em: 12 out. 2021.

8 Disponível em: [http://www6.ensp.fiocruz.br/radis/sites/default/files/copia\\_de\\_radis\\_129\\_23maio2013.pdf](http://www6.ensp.fiocruz.br/radis/sites/default/files/copia_de_radis_129_23maio2013.pdf). Acesso em: 22 set. 2021.

9 INDICADORES. *SIM – Sistema de Informação Municipal de Salvador*, [2021]. Disponível em: <http://www.sim.salvador.ba.gov.br/indicadores/>. Acesso em: 18 out. 2021.

A descrição anterior da Ilha, no que tange à “escassez dos serviços públicos essenciais demarca o quadro da exclusão social, cujas regras estabelecidas pela política econômica da globalização se encarregam de ampliar a falta de acesso a outros gêneros e bens, além de coibir lastros de cidadania”, em nada se distanciam das condições sociais e físicas da favela Pindura Saia.

Dentre várias narrativas sobre a origem dos povoados da Ilha, sobressai a da fuga dos negros dos engenhos da parte continental. Conta a chefe das marisqueiras que:

[...] a Coroa Portuguesa, com o objetivo de povoar a região de Ilha de Maré, concedeu terras a donatários, com registros de documentos históricos a partir do século XVI, e está associado ao sistema de Capitânias Hereditárias. No processo, os Tupinambás que moravam na Ilha de Maré, foram exterminados pelos portugueses. A história do povoamento da Ilha de Maré pelas comunidades quilombolas é construída principalmente por narrativas orais. A origem da grande maioria dos atuais moradores da Ilha de Maré se refere, nessas histórias, à aspiração por liberdade: as fugas empreendidas a partir do Engenho Freguesia, atual Museu Wanderley Pinho, localizado no distrito de Caboto, em Candeias e de outros engenhos como Matoim e Jacarecanga também no município de Candeias. Nas histórias narradas por moradores de Bananeiras, escravos fugidos se instalaram no interior da Ilha de Maré, localização conhecida como Paciência, e encontraram índios. Com o tempo, essas pessoas se distribuíram para as áreas costeiras da Ilha, em roda de conversa (M.C.L., 2021).

A chegada dos quilombolas que residem hoje na Ilha tem duas origens motivadas, ou pela fuga dos negros escravos pertencentes aos engenhos da região ou por negros alforriados dos engenhos da própria Ilha, legados do abolicionismo. Sempre movidos à luta pela liberdade, a mais emocionante fuga foi a empreendida a partir dos engenhos do continente, e a segunda, consoante registros históricos, descreve a formação e o desenvolvimento dos mareenses.

As procedências às quais se refere o autor na citação anterior são categoricamente ajustadas e se complementam. Seguramente, está registrada na memória da comunidade, “a fuga dos homens a nado, vindos dos engenhos do continente, provavelmente o Freguesia” (extrato de roda de conversa, 2021). Conta-se que as fugas ocorriam à noite, quando os homens, ao chegarem à terra, exploravam o local, lá se instalavam e, posteriormente, buscavam suas mulheres, também fugidas, e essas se iniciavam no trabalho marisqueiro, trabalhando nas lagoas, manguezais e na areia, mulheres na água, para o sustento dos seus. É o que relata uma marisqueira:

Minha vó era africana (ama de leite) e chegou de jangada fugida com uma trouxa de roupa apenas Vó Clarice. [...] Só vieram os homens fugidos e eles roubavam as mulheres, que na época eram marisqueiras, para os brancos. [...] Naquele tempo, moravam no meio da Ilha [na Paciência] para ninguém ver de fora. Lá eles plantavam e também mariscavam (M. C. L., 2021).

A comunidade de Bananeiras é de origem quilombola, ficaram conhecidos historicamente no Brasil, por sua trajetória de lutas contra a escravidão com fugas e isolamento social em ambientes inóspitos. Conforme depoimento da moradora M. C. L. (2021), “na comunidade do Norte ainda existem ruínas de dois engenhos, um no Botelho e outro no Martelo, cujas ruínas ainda existem. O do Botelho pertenceu à família Lopes”.

Neste texto, destacamos, sobremaneira, as mulheres da favela e as da Ilha, estas, uma classe de trabalhadoras importantíssima no processo de formação e desenvolvimento da Ilha. Nessa direção, Rêgo (2018, p. 293) conta que:

A Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz), produziu o vídeo-documentário “Mulheres das Águas”, sob a coordenação do pesquisador Carlos Minayo, com produção de campo sob a responsabilidade do pesquisador Paulo Pena. O vídeo deu destaque às marisqueiras de Ilha de Maré, dentre outras comunidades do Brasil ao retratar a vida e a luta das pescadoras nos manguezais do Nordeste.

Nesse documentário, dentre outros aspectos, é abordado o racismo ambiental<sup>10</sup>, ou seja, a discriminação racial das políticas ambientais, ao escolherem, constata-se, deliberadamente comunidades de negros, para se desfazerem de rejeitos tóxicos, lixos e instalarem indústrias poluidoras.

A denúncia social do racismo ambiental no documentário se assemelha, salvaguardadas as devidas proporções, às situações que as faveladas da Pindura Saia, na obra de Conceição Evaristo, enfrentam, por falta de opção de moradia, o que indicia a ausência, quiçá o descaso, do poder público.

Na linha de pensamento do racismo ambiental, acresça-se a implantação de indústrias no decorrer dos anos, como a do setor petroquímico e portuário, que provocam, em médio prazo, a poluição e contaminação ambiental na Ilha. “As mulheres das águas” passam a pisar espaços poluídos, contaminados ambientalmente, doenças anunciadas. Ademais, essas atividades industriais têm causado várias modificações no cenário daquelas áreas tradicionalmente utilizadas pela população da Ilha de Maré, provocando o surgimento de ilimitadas denúncias, nos últimos anos, pelos membros das comunidades da Ilha.

Um dossiê do Movimento dos Pescadores e Pescadoras Artesanais da Bahia (MPB/BA), Colônia de Pescadores de z-4 de Ilha de Maré (2021, p. 6), ensina:

[...] registre-se que, desde a década de 1950, mais de 250 atividades industriais foram inseridas nas áreas abrangentes da Ilha de Maré fortalecidas pela política econômica e ambiental do Estado brasileiro, diante de incentivos fiscais e fragilidades legais, para o avanço de um dito cenário econômico, mas excludente quanto ao desenvolvimento humano das comunidades tradicionais da região.

---

10 FERNANDES, Fernanda. O que é racismo ambiental e por que falar sobre isso na escola. 2021. Disponível em: <http://multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/17388-o-que-%C3%A9-racismo-ambiental-e-por-que-falar-sobre-isso-na-escola>. Acesso em: 12 nov. 2022.



Essas ocorrências na Ilha de Maré são um exemplo sério e explícito de injustiça social, ambiental e cultural, uma vez que esse tipo de “desenvolvimento” não leva em conta nem a história da localidade, nem as necessidades da comunidade, no que concerne à autossustentabilidade. Além dos prejuízos ambientais plurais, os impactos são incontáveis, porque confrontam os aspectos tradicionais da pesca artesanal e também quilombola, o que desconstrói, além da estrutura do ambiente, traços sociais e culturais da comunidade.

Isso pode ser comprovado pelos vários estudos de impactos e riscos ambientais realizados nos espaços geográfico e hidrográfico que compõem a Ilha de Maré. Alguns fatores de maior relevância foram apontados pelo MPP/BA<sup>11</sup>, Colônia de pescadores de z-4 de Ilha de Maré (2021), a saber:

Poluição e contaminação ambiental: química, emissões atmosféricas intensificadas que geram os odores em níveis asfíxiantes para algumas moradoras; riscos e insegurança ambiental: despreparo diante da ocorrência de acidentes ambientais, como vazamentos e/ou derramamentos de óleo [...]; Danos à saúde: poluição do ar, terra e água, como consequência direta da exposição de produtos químicos e pela movimentação das operações dessas atividades denunciadas e a ingestão de pescados e mariscos potencialmente contaminados, gerando a bioacumulação de elementos químicos no organismo de alto teor cancerígeno; Danos ao Ecossistema Marinho: o despejo da água de lastro dos navios, comprometendo a biota marinha local, com risco de bioinvasão e alteração da diversidade marinha; o lançamento de efluentes submarinos de empresas classificadas com Potencial de Contaminação / Poluição e de Produtos Químicos; diminuição do território tradicional de pesca: proibição de acesso a determinadas áreas tradicionalmente utilizadas pela população e pontos de coletas por pescadoras(res) e marisqueiras da Ilha, reduzindo, com isso, os ambientes de pesca e destruição de pesqueiros; O crescimento do setor turístico e imobiliário atraídos pela dinâmica de inserção das indústrias e chegada de trabalhadores, gerando diversas alterações espaciais no território tradicional com a construção de hotéis, pousadas, restaurantes e afins.

Redução da renda econômica e insegurança alimentar: em virtude dos impactos ambientais e contaminação dos pontos de pesqueiros, do manguezal, dos corpos hídricos, e das coroas de mariscagem na Ilha de Maré, o que redundará na diminuição do estoque e da qualidade dos pescados e mariscos da região, maiores fontes de alimentação local e de renda da população; Racismo ambiental: considerado o bairro mais negro de Salvador (IBGE, 2010), onde grande parte da população se declara quilombolas, a Ilha de Maré é um território que vivencia nos conflitos socioambientais a expressão do racismo ambiental.

É de orgulho o sentimento de fazer parte dessa comunidade e carregar a tradição de marisqueira, na Ilha que ela chama de sua raiz, e é o que revela a narrativa

---

11 Movimento dos Pescadores e Pescadoras Artesanais.

dela, M. C. L. (2021), atual presidente da associação das marisqueiras da Ilha de Maré, em sua narrativa, a seguir.

Ilha de Maré é o lugar que eu tenho minhas referências. Conheci os meus bisavós, meus avós. Está aqui toda a minha família, toda a minha raiz. Ilha de Maré é o lugar onde eu conheço os bequinhos, as ruas, é o lugar onde eu tenho minha raiz. É o lugar onde os nossos mais velhos escolheu pra ficar e escolheu para que a gente continuasse e ficasse. Ilha de Maré é um lugar tão lindo e podia ser mais se não fosse tanta intervenção, né, de fora. Tem horas que fecho os olhos e fico pensando como seria lindo nosso rio se não tivesse o porto de Aratu, da Alquímica, Moinho Dias Branco, as empresas né, as refinarias, esses navios. Como seria lindo nossos rios. Tenho maior prazer, a única coisa que eu sei fazer, a minha profissão é mariscar, pescar. Faço isso com muito orgulho, com muito prazer. Minha família toda mesmo exercendo outra profissão, algumas de minhas irmãs. Mas a gente adora, sempre gostou de pescar. Eu não sei fazer nem as coisas mais simples como unha, cabelo, cortar cabelo né, arrumar tal. O que sei fazer mesmo é pescar, mariscar. A arte da pesca é para além da exploração. Entrar no mangue, mariscar, pegar os mariscos, né: sururu, ostra, lambreta, caranguejo, siri... é místico. É a gente entrar num lugar sagrado. A gente não entra, nem sai de qualquer jeito. Ir pro mar pescar é uma terapia também. A gente conversa com as pessoas. A gente fala de outras coisas que não é as preocupações do dia-a-dia que nos adoce. Ai da gente na pandemia se não morasse onde a gente mora, na ilha de Maré. Quantos de nossos companheiros e parentes que foram pra cidade e disse que está tão difícil viver com a pandemia por lá. E um dos meu maior orgulho em morar na Ilha de Maré é não ter pessoas que passe fome. Não tem ninguém aqui na comunidade que passe fome. O mangue e o mar nos ajuda a sobreviver, a viver bem.

Esse contundente relato, no qual a realidade são o orgulho e a felicidade por viver na Ilha, aponta a surpreendente verdade de M. C. L. (2021), quando revela que na Ilha não se passa fome, nem durante a pandemia, pois o local provê a alimentação. Portanto, deixar a Ilha seria a última opção. Não obstante, a diáspora ocorreu com muitas das marisqueiras, devido à implantação dos poluentes industriais que resultaram em más condições de pesca e mariscagem.

Entretanto, diferentemente das marisqueiras, em *Becos*, a escassez e o preconceito levaram a personagem Dora a fugir da sua condição de fome e miséria. Assim, Evaristo, usando a ficção lírica, relata a verdade sobre a vida chocante e triste na comunidade da favela, descrevendo cruamente dificuldades, sofrimentos e desigualdades. E ela fez isso por meio da memória oral, também elemento imprescindível das narrativas das marisqueiras da Ilha de Maré. Foi através da oralidade que se conheceram, em *becos* e nas falas das mareenses, as histórias entrelaçadas dos personagens.

À semelhança de Evaristo, que atualiza a diáspora interna negra, resgata sua história, antigas e novas questões, as narrativas orais das marisqueiras também permitem a mesma leitura do resgate desses problemas comuns aos negros e humildes.

## Considerações finais: os *Becos* e a Ilha: espaços de lutas

Este artigo abordou sucintamente o período da colonização do Brasil em que se destaca uma herança lamentável, a escravidão, porque, dentre outros males, provocou diversas e dolorosas diásporas internas que, de certa forma, se perpetuaram na história do Brasil, como foram os casos da favela Pindura Saia e da Ilha de Maré.

Esses deslocamentos não eram apenas um processo migratório, mas uma corrente na tentativa de suprir necessidades incondicionais e de se livrar da opressão. Como consequência, alguns cidadãos lutam para que o meio ambiente e a sociedade sobrevivam, em meio à irresponsabilidade de muitos em nome de um progresso devastador. Nessa medida, *Becos* e a Ilha se encontram, dialogam, na luta contra o desfavelamento e a destruição da natureza, respectivamente.

Como se sabe, a colonização veio revestida de maus tratos, exploração de bens, da submissão de seus naturais, tendo como coadjuvantes a mão de obra, os operários, os escudos nas lutas contra os crimes doloridos e levados a cabo sem censura. É o explorado dando vida à cobiça dos exploradores, que, até hoje, é por demais desmedida.

A possibilidade de implantar o progresso em nome de um futuro qualquer, mediante a demolição de uma favela ou o desenraizamento de vidas plantadas a partir de uma tradição, da cultura de um povo que perdera sua dignidade juntamente com um passado sombrio construído a ferros, chicote e pelourinho, é ultrajante, despautério.

Como se discutiu, na obra de Conceição Evaristo, a personagem Maria-Nova é chamada a ouvir os seus, à sua cultura, aos relatos baseados em experiências cotidianas. Preconceitos, fatalidades sociais, opiniões alheias marcam as reflexões da porta-voz. No jogo misterioso, intrigante, narrativa própria e fictícia, Evaristo encena conflitos reais próprios ao universo das relações de gênero, raça e etnicidade, marcando as lutas por um espaço, um lugar que dê identidade à sua vivência de afro-brasileira, tudo, na voz de Maria-Nova, quando descreve o cotidiano de exclusão e miséria da vida na favela.

Mas, ainda assim, aqueles atores invisíveis, mulheres de fibra que habitam as áreas periféricas do país, desejam em sua favela permanecer, da mesma maneira que as marisqueiras em sua Ilha querem ficar e manter sua tradição laboral.

As marisqueiras retratam a vida sofrida de pescadoras nos manguezais na Ilha de Maré, hoje, exemplo vivo de injustiça social, ambiental e cultural, e na qual, em nome do desenvolvimento, ignoram-se a recuperação e a valorização da história local e, principalmente, as necessidades atinentes à autossustentabilidade, do mesmo modo como a demolição da Pindura Saia confronta a tradição afrodescendente, força a diáspora, desaloja os sujeitos a preços irrisórios, destruindo o meio ambiente em prol do progresso.

É através desses pontos confluentes que *Becos* dialoga com as marisqueiras da Ilha de Maré. No resgate histórico das narrativas, são visualizadas as memórias

das personagens que formaram o povo brasileiro, ancestrais dos favelados e dos quilombolas da Ilha, em uma trajetória que se inicia na senzala para desembocar na favela em Belo Horizonte e na Ilha a que se chamou de Maré, todos movidos pela luta por liberdade, fuga e pertencimento.

## **ALLEYS OF MEMORY, BY CONCEIÇÃO EVARISTO: A DIALOGUE WITH ORAL NARRATIVES OF MARISQUEIRAS FROM THE ILHA DE MARÉ, SALVADOR-BA**

**Abstract:** *This article presents an analysis of the accounts of faveladas in “Becos da Memória”, by Conceição Evaristo (2013), as well as the oral narratives of shellfish gatherers from Ilha de Maré, in Salvador, Bahia. It aims to establish a dialogue between these narratives, and it is theoretically based on Comparative Literature. As methodology, bibliographic research was used with a focus on Sociolinguistics, as well as field research through interviews. Studies by Passerini (2006), Carvalhal and Coutinho (1994), Alkmim (2001), Labov (1972), Bortolozzo and Karim (2019), Rodrigues (2012), Rêgo (2018), among others, support this dialogue. Evaristo’s characters are favelados, street children, beggars, unemployed, drunkards, prostitutes and vagabonds. Due to modernization and environmental impacts, the narratives of shellfish gatherers defend their cultural traditions to ensure a prosperous future, and without uprooting lives planted in that secular activity. The report of the favelados advocates maintaining their homes in Pindura Saia and preventing the painful internal diaspora.*

**Keywords:** *Comparative literature; Sociolinguistics; Environmental impacts; Internal diaspora.*

## **Referências**

ALKMIM, Tânia Maria. Sociolinguística: parte I. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Ana Christina. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2011. v. 1. p. 21-47.

ANDREATTI, G. S. N. A memória e seus percursos em Becos da Memória, de Conceição Evaristo. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA, 14.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM LETRAS NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO, 5., 2020, Cascavel. *Anais do Seminário Nacional de Literatura, História e Memória*. Cascavel: Unioeste, 2020. v. 14.

ARAÚJO, E. de S. S. Becos da memória, de Conceição Evaristo: uma escrivência da memória da mulher negra no Brasil. *Letras & Ideias*, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 13-29, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/letraseideias/article/view/48303>. Acesso em: 29 jul. 2022.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1998b.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988a.

BORGES-TEIXEIRA, Níncia Cecilia Ribas. Leitura caleidoscópica da natureza. *Terceira Margem* [on-line], [s. l.], v. 22, n. 37, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/rt/prINTERfriendly/21682/12650>. Acesso em: 11 nov. 2022.

BORTOLOZZO, Rodrigues de Souza; KARIM, Jocineide. Sociolinguística e livro didático: a importância constituída as capas e o esquecimento do ensino a variação da língua (GEM). *Web – Revista Sociodialeto*, [s. l.], v. 1, n. 27, p. 374-400, maio 2019.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARVALHAL Tania; COUTINHO, Eduardo (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2018. *E-book*.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017b.

LABOV, William. *Sociolinguistic patterns*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1972.

MACHADO, Bárbara Araújo. Escre(vivência): a trajetória de Conceição Evaristo. *Revista História Oral*, v. 17, n. 1, p. 243-265, 2014.

MPP – MOVIMENTO DOS PESCADORES E PESCADORAS ARTESANAIS; COLÔNIA DE PESCADORES DE Z-4 DE ILHA DE MARÉ. *Denúncia da contaminação química das comunidades tradicionais pesqueiras e quilombolas de Ilha de Maré*. Salvador, , 2021.

PASSERINI, Luísa. *Memoria y utopía: la primacía de la intersubjetividad*. Valencia: Universitat de Valencia, 2006.

REGO, Jussara Cristina Vasconcelos. *Ilha de Mare de dentro: um olhar a partir da comunidade de Bananeiras/Salvador – BA*. 2018. 327 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal da Bahia, 2018.

RODRIGUES, Marcos. Breves considerações sobre o candomblé na Ilha de Maré – Salvador: entre fios de memória 1. *Cadernos de aulas do LEA*, v. 1, n. 1, nov. 2012.

SALVADOR, BA. Lei nº 7400, 20 de fevereiro de 2008. *Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano do Município de Salvador – PDDU 2007 e dá outras providências*. Salvador, BA. 2008. Disponível em: < <https://www.legisweb.com.br/legislacao/?id=249874> >. Acesso em: 23 dez. 2022.

*Recebido em 10 de agosto de 2022*

*Aceito em 08 de novembro de 2022*



# LITERAGINGA: NA CADÊNCIA DA ESCRITA PERFORMÁTICA

Katiane Martins<sup>1</sup>

Michele Freire Schiffler<sup>2</sup>

**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 gíngua. 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 esquia 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 vadição 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 movimentava 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 fundamental<sup>3</sup>.

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”<sup>4</sup>, 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”<sup>5</sup> 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](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 imprevisto 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(à) 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” 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*



# NOVAS ROUPAGENS PARA UMA QUERELA ANTIGA: A RELAÇÃO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO EM *NOVE NOITES*, DE BERNARDO CARVALHO

*Daiane de Moura Rodrigues*<sup>1</sup>

*César de Oliveira Santos*<sup>2</sup>

*Leandro Soares da Silva*<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa a relação real/ficcional do romance contemporâneo tomando como ponto de partida *Nove noites* (2006), do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, e os mecanismos da autoficção na literatura. Para tanto, discutem-se questões narrativas relacionadas à memória e seu registro, bem como o uso de documentos, como a fotografia. Assim, argumenta-se a respeito da autoficção e das tendências contemporâneas do romance, como sua abertura à incorporação de outras formas discursivas. Para isso, os estudos de Giorgio Agamben (2009), Florencia Garramuño (2014), Diana Klinger (2007) e Linda Hutcheon (1991) subsidiaram o debate a fim de refletirmos sobre a literatura no território do presente. Também são relevantes as considerações sobre memória e identidade, a partir das pesquisas de Beatriz Sarlo (2007), Henri Bergson (1999), Paul Ricoeur (2007), Stuart Hall (2016), dentre outras contribuições que discutem a busca identitária na representação ficcional. Conclui-se que, no exercício de interpretação, cabe aos leitores considerar também as lacunas, a fim de reconsiderar a relação entre ficção e verdade.

**Palavras-chave:** Autoficção; Bernardo Carvalho; Romance contemporâneo.

## Introdução

*“a verdade depende apenas da confiança de quem ouve”*

Bernardo Carvalho

---

1 Mestranda em Letras (Estudos Literários) na Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – *Campus X*, Teixeira de Freitas. Especialista em Estudos Linguísticos: Leitura e Produção de Textos pela UNEB. Professora de Língua Portuguesa da Rede Estadual da Bahia. Lattes: 5007006286918815. ORCID: 0000-0003-4353-083X. E-mail: daianemoura82@gmail.com

2 Doutorando em Letras (Estudos Literários) na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Revisor de textos do Instituto Federal de Sergipe. Lattes: 5490201569252860. ORCID: 0000-0002-1925-5084. E-mail: cesar.santos@ifs.edu.br

3 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), no Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias, Eunápolis (BA). Lattes: 2679256715349066. ORCID: 0000-0003-3633-3870. E-mail: leocapim@gmail.com

*Nove noites*, de Bernardo Carvalho, começa como um convite ao leitor para entrar em terras inóspitas. Um dos narradores, que é jornalista, lê um artigo de jornal escrito por Mariza Correa no ano de 2001, no qual encontra um parágrafo sobre um antropólogo norte-americano que veio para o Brasil em 1938 para estudar comunidades indígenas e, no ano de 1939, no dia 2 de agosto, se suicidou, sem nenhuma explicação, sem nenhum motivo aparente. Esse antropólogo se chama Buell Halvor Quain, esteve no Brasil entre 1938 e 1939 para estudar a tribo Krahô, no Estado de Tocantins.

O livro é dividido em dezenove capítulos. O autor também intercala a narrativa com dois narradores: Manoel Perna (amigo de Quain) e um narrador não identificado nominalmente, mas descrito como jornalista. Manoel Perna relata as nove noites em que vivenciou uma forte amizade com o protagonista. Já o narrador não identificado, em 2001, relata a sua investigação acerca da vida e da morte do antropólogo.

Em *Nove noites*, o autor reflete sobre a percepção do passado e do presente e como eles se conectam. Homi Bhabha diz em seu livro *Local da Cultura*: “o presente não pode ser mais encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro” (BHABHA, 2013, p. 23). Essa mesma concepção é percebida nos estudos de Paul Ricoeur (2007) e Henri Bergson (1999), os quais apresentam a teoria de que os três tempos (presente, passado e futuro) precisam ser mais negociados e explorados. Ricoeur afirma que podemos explorar essa “brecha no muro do desconhecimento mútuo” a partir da quantidade de memórias que temos. Ele indaga: “Se uma lembrança volta, é porque eu a perderei; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobreviverá” (RICOEUR, 2007, p. 438). Já Bergson acrescenta que a reintegração da memória preenche uma pequena duração, mas é na percepção pura que de fato a lembrança retorna (BERGSON, 1999).

A narrativa escrita por Bernardo Carvalho reclama debates plurais que discorrem sobre como as vivências de uma sociedade podem ser reconstruídas ou afetadas pelo espaço-tempo das lembranças e das memórias, principalmente, através do jogo de linguagem que oscila entre o alegórico e o real à margem do lugar de pertencimento. Desse modo, a questão da reconstrução da identidade não apenas influencia as práticas culturais e as tradições locais, como também a linguagem e o comportamento sociocultural registrados pelo imaginário através da memória. O sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, em sua obra *Cultura e representação* (2016), propõe reflexões que permeiam os discursos culturais a partir da ótica do poder e confirma que a representação conecta a linguagem à cultura (HALL, 2016). Dessa forma, compreendemos que toda e qualquer cultura é representada a partir do contexto no qual os atores sociais interagem.

Stuart Hall põe em cena essas nuances e nos mostra que as memórias coletivas de uma sociedade permeiam os espaços em que vivemos e fazem parte da comunidade discursiva na qual as pessoas dialogam. Nas palavras de Maurice Halbwach, “não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória” (1990, p. 60).

Desse modo, é inegável perceber que a narrativa construída por Bernardo Carvalho percorre a memória na tentativa de encontrar a verossimilhança através das provas iconográficas do texto. O autor se utiliza de mecanismos essenciais para representar as construções identitárias, principalmente, tão caras ao mundo contemporâneo.

A partir dessa reflexão, percebe-se que as estratégias de utilização dos recursos da memória e seu movimento pendular entre realidade e ficção funcionam nas narrativas literárias como um jogo criativo para causar sensações de veracidade da história. Contudo, a literatura que faz uso desses procedimentos joga com essa escrita realista e manipula a veracidade dos fatos. *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, utiliza-se desses artifícios da narração de cunho memorialista e documental que deforma a realidade, a desconcerta, ao mesmo tempo em que se funda nela. Nada é verdade, e nada é mentira. O que temos são particularidades subjetivas que reconfiguram a realidade e ao construir esse lugar de enunciação o autor se abre para várias possibilidades de criação que a obra oferece.

O próprio Bernardo Carvalho assume essa estratégia literária nos agradecimentos do livro: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (CARVALHO, 2006, p. 151). Para reforçar esse pensamento, Paul Ricoeur sustenta essa tese ao confirmar que:

A narrativa de ficção é quase histórica, na medida em que os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com os acontecimentos passados e a ficção se parece com a história (RICOEUR, 1997, p. 329).

Portanto, o presente artigo oferece uma análise de *Nove noites* à luz das fronteiras entre realidade e ficção, a partir dos conceitos de memória no texto narrativo contemporâneo e da presença das fotografias como estratégia de ocupação da fatura entre o real e o ficcional. Pretende-se analisar como o romance retoma o passado através da linguagem e da memória e como problematiza as noções de história e ficção dentro da narrativa literária, reinventando, assim, a própria concepção de presente.

## 1 As brechas narrativas e o enigma do suicídio

É o corpo retalhado do Quain esse núcleo duro do real, a morte como o real que interrompe a ficção, como um espectro de pesadelo. A morte real do Quain que perfura a narrativa e nela perdura como núcleo duro, impenetrável, somente suportável porque transformada em ficção. Vejamos, então, uma forma possível de ler essa perfuração da ficção por parte do Real (KLINGER, 2007, p. 173).

O narrador jornalista que nos conta essa história fica obcecado pela figura do antropólogo e pelo enigma do motivo pelo qual Buell Quain se suicidou. Em busca da solução para esse mistério, ele começa a investigar quem foi esse homem, por que ele veio ao Brasil, como ele se matou, como foi sua estadia aqui e as possíveis razões para seu suicídio. Procura memórias capazes de solucionar os motivos que levaram ao suicídio inexplicado por mais de 60 anos. Através de cartas, fotografias e relatos de pessoas que conheceram o antropólogo, um intercalar de vozes tenta solucionar o referido ato. Em outra instância narrativa, acompanhamos um testamento deixado por Manoel Perna, personagem que conviveu com Quain durante seus estudos no Brasil (esse testamento poderia ser a oitava carta procurada pelo narrador jornalista, mas não há comprovação).

Primeiramente, acompanhamos em itálico a carta-testamento, narração de um suposto testamento deixado pelo engenheiro Manoel Perna, morto em 1946, no qual a memória e a imaginação dão o tom. Nele, aparecem com frequência os dizeres “Isto é para quando você vier...”, sugerindo a existência de um destinatário conhecedor do motivo do suicídio do antropólogo. Mas não temos certeza de quem seja. Em todas as cartas de Manoel Perna, ele cita essa expressão, já na primeira página da narração. Como no trecho: “*Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui*” (CARVALHO, 2006, p. 6, grifo do autor).

Quanto à questão do suicídio, várias indagações podem ser feitas, mas só como recurso para atizar o leitor, porque o narrador já avisa na primeira página do livro:

[...] a verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. Quando você vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam [...] (CARVALHO, 2006, p. 6).

A partir das lacunas narrativas, várias indagações podem surgir no entorno da morte do protagonista: a depressão que o acometeu poderia ter causado transtornos psíquicos a ponto de levá-lo a cometer suicídio? Buell Quain estaria de fato doente? Qual consciência ele teria da gravidade de seus atos ao tirar a própria vida? No fim das contas, de que maneira podemos julgar a doença e o estar doente?

Dentre as hipóteses levantadas, podemos destacar algumas: a sugestão de um incesto entre Quain e sua irmã, Marion, descoberto pelo cunhado – “Não deixa de ser um mistério que entre as sete cartas escritas por Quain nas horas que precederam o suicídio uma fosse endereçada ao cunhado” (CARVALHO, 2006, p. 77) – ou suicídio motivado por um problema psicológico, podendo ser a bipolaridade, o que é possível inferir, primeiramente, pelo ar de mistério envolvido em uma das cartas de Quain, direcionada a Dona Heloísa, na qual o personagem afirma “os índios estão a salvo, pelo que fico muito feliz”. O narrador, então, questiona: “a salvo

de quê? Ou de quem?” (CARVALHO, 2006, p. 78). Nesse momento da narrativa, abrem-se inúmeras interpretações: do que os indígenas estão a salvo? Mas é a partir da página 101 que o leitor começa a pensar que os indígenas poderiam estar a salvo do próprio Buell Quain. Em entrevista ao Ricardo Viel, o autor confessa que “provavelmente a doença que adquiriu e pela qual ele acabou se matando foi a sífilis, que num estágio avançado pode provocar loucura” (CARVALHO *apud* VIEL, 2020, p. 75).

Outra hipótese era sobre sua condição sexual para os padrões da época. Existe uma teoria de que ele poderia ser bissexual e tivesse tido um caso com o fotógrafo Andrew Parsons, que o narrador encontra acamado quase no final do livro. Esse fotógrafo vivia em Nova York, e Buell convivia com ele antes de vir ao Brasil. Quando o antropólogo morreu, Parsons veio ao Brasil em busca de notícias, mas não encontrou. Quando começou a guerra, ele não pôde voltar ao seu país, ficando aqui até a sua morte. É possível inferir que Manoel Perna escrevia para ele, por isso ele repetia: “*Para quando você vier*”. Talvez por isso, os pais não quiseram investigar a fundo a morte do filho; ou provavelmente, por não poder viver esse amor homoafetivo, o antropólogo tenha desistido de viver.

Outro fator curioso é que no romance houve a repetição por duas vezes no relato de Manoel Perna da frase “Toda morte é um assassinio”. Pode-se com essa afirmativa deduzir que o suicídio possa ter sido cometido para proteger os indígenas da própria sífilis e evitar o seu extermínio, por isso, ele dizia que após sua morte os índios estariam protegidos. Para reforçar esse paradoxo, o narrador jornalista nos conta através do relato de Diniz que: “o etnólogo não comia com os índios e não aceitava a comida deles. Não comia beiju. Tinha o seu próprio arroz. Uma vez ajudou no parto, deu nome ao recém-nascido e trouxe presentes” (CARVALHO, 2006, p. 73).

Em várias passagens do livro, temos o narrador jornalista também nos dizendo a sua falta de vontade em mergulhar no contato mais íntimo com a experiência vivida. O espírito de homem branco civilizado o distancia da vivência indígena, fator determinante para o distanciamento das culturas dos indígenas e dos não indígenas e que confirma a herança colonizadora ainda pujante nesses contatos. É em função desse dilema da transmissão da experiência que a pesquisadora Diana Klinger (2007) afirma que uma das grandes questões colocadas por *Nove noites* é a impossibilidade de “tradução” dos mundos, “a incomunicabilidade que resulta do choque cultural” (KLINGER, 2007, p. 145). Os indígenas são estrangeiros na própria terra.

A tradição indianista de Gonçalves de Magalhães e José de Alencar constrói um indígena, mesmo no ideal romântico, tido como figura importante para a construção da identidade nacional. Em Carvalho, nós vemos a crítica desse indígena estrangeiro, deslocado em sua própria terra, sendo rejeitado, colocado de lado por uma política de exploração das terras. O estrangeiro aqui nessa obra tem uma força na busca pela identidade. De um lado, Buell Quain sai da sua terra natal para

estudar um povo e não se sente conectado aquela experiência. De outro, os indígenas ocupados em suas causas também estão em busca dessa identidade perdida. O narrador jornalista, por fim, em busca de uma identidade que o conectasse com o mundo também se vê perdido numa investigação malsucedida.

A morte-suicídio de Bell Quain pode ser metaforicamente comparada à morte das pessoas ocidentalizadas que precisam sair dos seus corpos para viver a cultura do outro. Morrer nesse sentido é a última etapa do ser ocidentado para tornar-se desocidentado, como afirma a escritora Maria Inês de Almeida, no livro *Desocidentada: experiências literárias em terras indígenas*. “Orientar-se é nascer, desorientar-se é perder” (ALMEIDA, 2009, p. 14). E por que não morrer?

Diante dessas análises especulativas, percebe-se que *Nove noites* desconstrói processos narrativos óbvios e através do fenômeno da metaficção historiográfica cria possibilidades que adentram no jogo ficcional que nos confunde através do mistério. Pois como aborda Joanita de Oliveira, no artigo “A arte da autoinvenção no romance *Nove Noites*”:

Outra característica da metaficção, conforme Bernardo, é o anti-ilusionismo. Diferente da obra que tenta disfarçar sua condição ficcional, a obra com metaficção faz questão de expô-la. Isso não significa, entretanto, que ela se propunha a solucionar o mistério. A escrita metaficcional tem consciência da condição ambígua e metafórica do código linguístico. Ela compreende que só temos acesso ao real através da mediação dos discursos. Desse modo, ao invés de resolver o enigma, ela duplica-o (OLIVEIRA, 2019, p. 202).

Enfim, à medida que exploramos o jogo de ilusões e duplicidades de Carvalho, compreendemos que *Nove noites* é um túmulo aberto e que a busca chega ao fim de maneira frustrante, com mais dúvidas do que respostas. Sendo esse mais um recurso metaficcional às escondidas do autor.

## **2 O narrador e a memória: estratégias narrativas contemporâneas**

Em entrevista ao pesquisador Ricardo Viel, alguns autores e autoras da literatura contemporânea comentam suas reflexões sobre memória. A escritora Rosa Montero diz que “a memória é um relato que fazemos a nós mesmos, não é algo que realmente exista objetivamente” (MONTERO *apud* VIEL, 2006, p. 26). Por sua vez, Dulce Maria Cardoso julga que “a memória muito boa pode ser uma maldição. O excesso de memória, o recordar demais pode ser terrível”. Ela ainda acrescenta que “o esquecimento existe porque temos que continuar, e porque há coisas que nos são insuportáveis” (CARDOSO *apud* VIEL, 2006, p. 46). No que lhe toca, Tatiana Salem Levy considera que:



A memória tem todas as falhas, os vazios, aquilo que você nunca vai saber. A memória também é contraditória, às vezes você se lembra de uma forma e depois se lembra de outra forma e você não sabe como foi. É uma narrativa, a memória é uma ficção (LEVY *apud* VIEL, 2006, p. 139).

As reflexões de Tatiana Levy e demais autoras citadas norteiam as considerações que pretendemos tecer sobre *Nove noites*, pois entendemos que a memória como estratégia narrativa também seduziu o autor Bernardo Carvalho, principalmente no seu sexto livro, *Nove noites*, que recebeu os prêmios Portugal Telecom (2003) e Prêmio Machado de Assis, conferido ao melhor romance do ano pela Biblioteca Nacional (2003). Essa obra pode ser considerada um exemplo do fenômeno da literatura contemporânea denominado de metaficção historiográfica. A pesquisadora Linda Hutcheon diz o seguinte sobre a metaficção:

A interação do historiográfico com o metaficcional coloca [...] em evidência a rejeição das pretensões de representação 'autêntica' e cópia 'inautêntica', e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica (HUTCHEON, 1991, p. 146-147).

Por isso, ao narrar um romance de cunho memorialista, Bernardo Carvalho possibilita perceber para além do suicídio do Buell Quain como ocorrem as construções das identidades culturais e históricas de povos indígenas brasileiros e de que maneira a inserção do estrangeiro influencia essas relações. Para Stuart Hall, considerado um dos maiores estudiosos contemporâneos da cultura, as produções sociais são ferramentas valiosas para validar a construção do lugar enquanto local de poder e significação. Segundo o estudioso, não nascemos com identidades nacionais, ao longo da vida formamos e a constituímos a partir das representações culturais nas quais estamos inseridos (HALL, 2006).

No romance, percebe-se que, à medida que o narrador investigador avança nas suas buscas, ele próprio reflete sobre si e confronta suas relações com o mundo que o cerca. Quando ele resolve viajar ao Brasil atrás de informações mais consistentes sobre o antropólogo, ele vivencia a experiência de passar alguns dias com os indígenas e conclui:

São órfãos da civilização. Estão abandonados. Precisam de alianças no mundo dos brancos, um mundo que eles tentam entender com esforço e em geral em vão. O problema é que a relação de adoção mútua já nasce desequilibrada, uma vez que a frequência com que os Krahô vêm aos brancos é muito maior do que a frequência com que os brancos vão aos Krahô. Uma vez que o mundo é dos brancos (CARVALHO, 2006, p. 97).

Em se tratando de experiências vivenciadas, temos um jogo duplo nessa história. Assim como o narrador, o autor também passou um tempo com indígenas para tentar compreender o que tinha acontecido, ele queria saber o motivo pelo

qual o antropólogo Buell Quain cometeu suicídio e, segundo ele, a partir dali desenvolveu uma espécie de estratégia literária. Como o próprio Bernardo Carvalho conta em entrevista:

Isso me fez criar inconscientemente um método de escrita baseada na experiência de um medo, mas não de um medo que é falso, não tinha razão de senti-lo. Um medo que foi criado com o objetivo de fazer literatura, criado a priori. Já fui para lá determinado a sentir medo. E daí pra frente essa coisa do medo passou a guiar minha literatura, então é como se eu precisasse da experiência do medo (CARVALHO *apud* VIEL, 2006, p. 76).

Portanto, a duplicidade narrativa em *Nove noites* é um recurso literário que explora distintos focos narrativos e dificulta ainda mais o recolhimento das memórias narradas e a organização do quebra-cabeça literário da trama. Quando Manoel Perna narra o suicídio de Quain, temos fragmentos da história, pois ele nos oferece apenas parte do que sabe. Em contrapartida, quando o narrador jornalista assume a contação, ele próprio submerge em partes da história para tentar montá-la. Esse é o jogo da memória como procedimento narrativo entre o eu e o outro a ser narrado, um espelhamento ao estilo *mise en abyme*. O tempo presente do narrador investigador e do autor tal qual o passado do narrador-testemunha e do antropólogo Quain se fundem numa busca de encontros inexatos e infiéis, uma vez que ambos os narradores possuem informações fragmentadas do passado. Assim, os narradores manipulam a suposta construção memorialística do personagem Buell Quain. Desse modo, suas narrações são imprecisas. Nesse sentido, Beatriz Sarlo argumenta que:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concordância, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (SARLO, 2007, p. 9).

Assim, entende-se que através do testemunho o presente mescla com o passado, e, a memória, fruto dessa fundição, é retalhada na voz de quem narra. Entretanto, em *Nove noites*, essa junção só ocorre no campo da ficção. Alfredo Bosi nos mostra como a memória pode ser inventada a partir do recurso indissociável da linguagem:

Nessa perspectiva, a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem (BOSI, 1977, p. 112).

Dessa maneira, percebe-se que a escrita em fragmentos como estratégia narrativa é um recurso potencial da literatura contemporânea. A ausência de linearidade, o diálogo com vários gêneros, a duplicidade dos narradores e o espelhamento presente/passado pontuam a ficção dentro da própria ficção como um fio que liga uma realidade mesmo que ficcional à memória que exerce uma profícua influência na estrutura desse romance. Dito isso, na narrativa em questão, a memória se resguarda em pontos ilusórios palpáveis: documentos, fotografias, depoimentos e cartas e, através desses dados, os narradores apresentam memórias inventadas e não escondidas.

*Nove noites* é um romance pertencente à literatura contemporânea brasileira. E por que podemos considerá-lo assim? A ficha catalográfica e a folha de rosto nos apresentam essa definição, o próprio autor afirma ser um romance, e o livro possui características que o definem como literatura contemporânea<sup>4</sup>, pois, de acordo a Julián Fuks, em seu livro sobre a teoria do romance: “o romance autoriza todos os procedimentos, nada o impede de utilizar para seus próprios fins o drama, o ensaio, o monólogo, a fábula, a epopeia, e mesmo assim mantém sua singularidade, não se deixa dissipar em outros gêneros” (FUKS, 2021, p. 12). Fuks ainda diz que “o romance é uma força contínua que perturba e canibaliza outros gêneros, é um espelho partido de uma época” (FUKS, 2021, p. 15).

É perceptível que nos romances contemporâneos a presença do autor é aclamada. Numa espécie de “cobrança do consumidor”, como nos diz a Diana Klinger em seu ensaio *Escritas de si como performance*, esse tipo de escrita é um clamor dos narcisismos desses tempos ocasionado pela espetacularização da intimidade. Roland Barthes já dizia que o leitor deseja o autor, por isso, talvez, essas narrativas vivenciais sejam um sucesso. Mas Christopher Lasch, citado por Klinger, diz o seguinte: “O autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade” (LASCH *apud* KLINGER, 2008, p. 22). Nessa obra ficcional de Carvalho, há essa disposição elástica do gênero. Ele traz o relato, as cartas, narração ficcional e autoral, fotografia, tudo numa mesma ocupação, configurando, assim, uma narrativa polifônica, memorialista, híbrida e que transita entre ficção e realidade.

Ao colocar no papel sua experiência, a linguagem aqui já conduz os fatos ao campo da ficção. A argentina Florencia Garramuño analisa as questões contemporâneas da literatura em seu livro, *Frutos estranhos* (2014) e percebe os desbordamentos de limites em *Nove noites*. Para ela,

O que mais chama atenção no texto não seja tanto a diversidade de formas discursivas, mas o modo como graças a essa diversidade encontram lugar no texto preocupações e problemas provenientes dos mais

---

4 Pensamos a contemporaneidade nos termos de Agamben, para quem ela se dá não meramente pela identificação irrestrita entre indivíduo e tempo presente, mas sim pela consciência e reflexão do primeiro sobre o segundo, procedimento visivelmente atuante no romance em análise: “A contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

diversos campos e disciplinas: a antropologia, a política, a literatura, mas também a fotografia, o que faz do romance muito mais que um espaço de preocupações literárias, ficcionais ou de construção artística (GARRAMUÑO, 2014, p. 38).

A partir daqui, podemos refletir sem conclusões precisas sobre o que é fato e o que é ficção, mas vamos deixar em evidência que não é a intenção nem de nós e muito menos do romance em confirmar nada. Afinal, tudo nesse romance é obra da linguagem.

### 3 Os espectros das fotografias

Como dissemos, a construção de *Nove noites* se dá a partir de documentos: cartas, fotografias, o artigo de jornal em que o narrador jornalista conheceu a história de Quain, e relatos de pessoas. Nessa série de documentos, o etnólogo é recuperado, mas entre eles também se perde. Já que nem o narrador investigador nem o leitor chegam a uma explicação para o suicídio de Quain, deduzimos que alguma informação se perdeu no meio do caminho: algum documento, a suposta oitava carta, alguma entrelinha? Assim, a história narrada é um simulacro dos documentos que lhe servem de montagem: fragmentada e fragmentária.

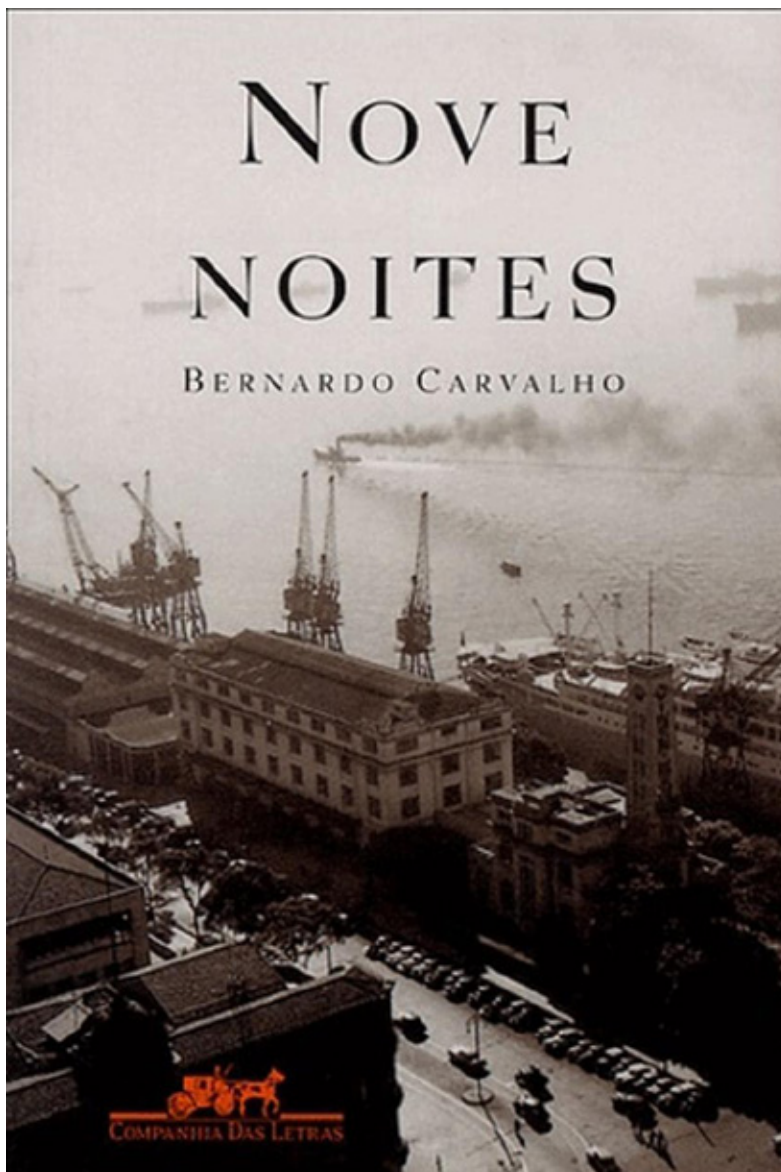
Dessa série de documentos que compõem a narrativa, deteremo-nos agora às fotografias e à sua fantasmagórica relação com a realidade. Antes de qualquer coisa, salientemos que, nos anos iniciais de sua invenção, acreditou-se que a fotografia tivesse a capacidade de capturar objetivamente a realidade, dada a precariedade dos recursos de manipulação de sua matéria-prima (a luz) e de seu resultado. Em outras palavras, fotografava-se “literalmente” o que estava diante da câmera, estivesse claro, estivesse escuro, ou de quaisquer formas. Acontece, porém, que a subjetividade está além das possibilidades de manuseio técnico, está no próprio olhar, o que só se deduziu algum tempo depois. Susan Sontag afirma que, no momento inicial, o fotógrafo era visto como “um escrivão, não um poeta” (SONTAG, 2004, p. 152), embora mais tarde tenham percebido que não se tira a mesma fotografia de um mesmo objeto. A comparação feita pela estudiosa estadunidense é emblemática, se pensarmos na grande questão levantada por *Nove noites*, a fragilidade da fronteira entre ficção e realidade.

Na pesquisa realizada pelo narrador jornalista sobre Quain, as fotografias se abrem ao limiar da presença e da ausência, como ocorre em todo processo de rememoração. Unidos a Quain e à memória que dele se tem, os registros fotográficos promovem significados naquilo que é narrado, e vice-versa. É certo que o leitor procura o etnólogo no romance, nas memórias de Manoel Perna e no quebra-cabeça do narrador jornalista, mas é estranho que o encontre (ou não) em registros fotográficos.

O ardil das fotografias do romance é a suposta presença do real na narrativa. Com esse recurso à visualidade, Bernardo Carvalho insere sua obra na atmosfera de

desconforto comum a muitas ficções contemporâneas, reconhecidas por estarem implicadas na realidade. As imagens fotográficas do romance desconcertam ainda mais o binarismo – hoje visto com desconfiança pelos estudos literários – entre ficção e história, como se a narrativa fosse sustentada totalmente na segunda parte e portasse uma verdade inquestionável implícita. Isso se relaciona com as supostas motivações da fotografia de capa da primeira edição do livro, feita pelo francês Marcel Gautherot e capa da primeira edição:

**Figura 1:** Marcel Gautherot (montagem); Porto do Rio de Janeiro, 1956



Fonte: reprodução da capa da 1ª edição de *Nove noites*, de Bernardo Carvalho.

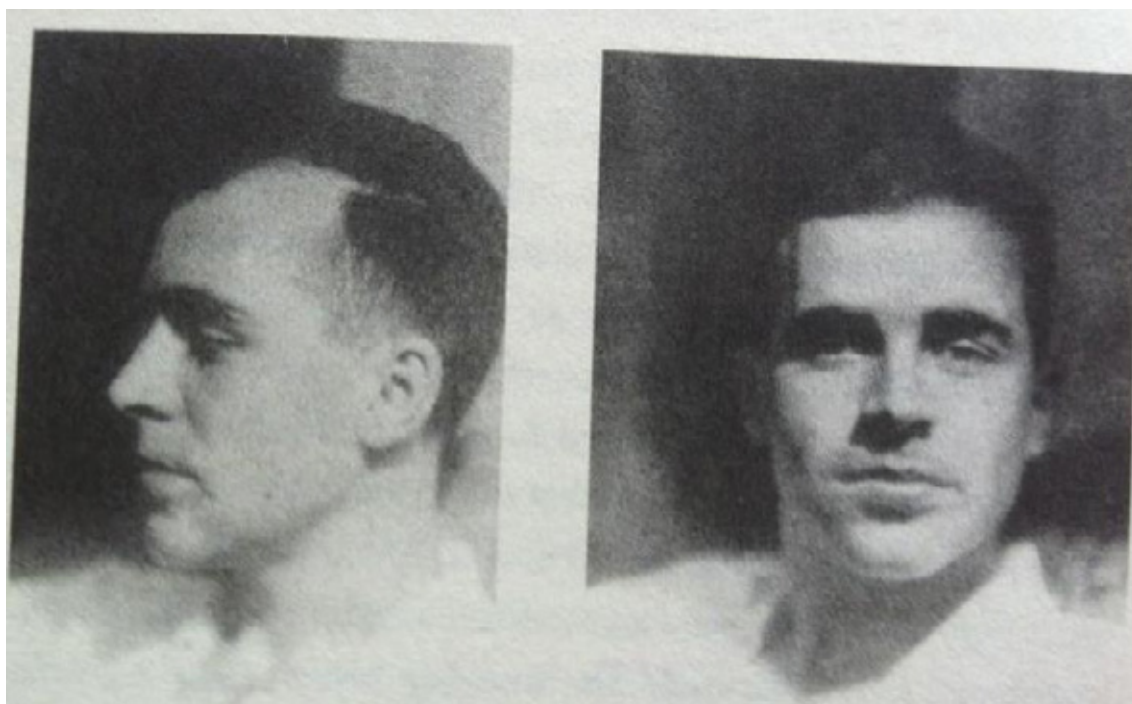
A imagem foi feita pelo francês radicado no Brasil e integra o acervo desse profissional que dedicou grande parte de seu trabalho à Antropologia e à exposição



do país na Europa. Essa fotografia se liga ao enredo de *Nove noites* por ser o registro do porto carioca e fazer menção metafóricamente à chegada de Quain ao Brasil. O preto-e-branco desse Rio de Janeiro desconhecido, pretérito, escurece a cidade e impõe tanto à foto quanto ao romance a necessidade de olhar expedicionário em jornada semiológica pela compreensão da foto de capa e da narrativa.

No capítulo 3 (CARVALHO, 2006, p. 23), chegamos às duas primeiras fotografias da narrativa de fato, cujas presenças independem de edição da obra. É importante frisar que fotos e cartas assumem funções distintas das de comprovação, de registro e de documentação, tanto é que a fotografia em questão vem solta no romance, sem relação direta entre o texto verbal e ela. Ou seja, os gêneros missivo e fotográfico se colocam sarcásticos à historiografia e/ou ao jornalismo. O texto literário incide não só na flutuação dos campos e espaços de fruição, mas, também, arruína aos poucos a austeridade de uma narrativa que, presumivelmente, apresentaria o real convertido em ficção. Essas duas fotografias retratam Quain de frente e de perfil. Na segunda delas, seu olhar se enrola a seu suicídio indecifrável:

**Figura 2:** Buell Quain, Acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres



Fonte: *Nove noites* (CARVALHO, 2006, p. 23).

Ao longo da leitura, é como se nos perguntássemos onde jaz o cadáver do antropólogo. Após mais páginas lidas, não encontramos outras evidências do local de enterro do estadunidense. Como qualquer fantasma, a montagem dúplice com as imagens nos mostra que Quain não é sólido, mas, às vezes, faz algumas aparições como toda e qualquer assombração localizada no entre-lugar da realidade e



da ficção. Para vê-la, devemos investigar a fronteira em que reside, nem sempre tão nítida. É necessário lembrar que Quain possuía um corpo e um rosto, como a fotografia parece comprovar. Constatamos, assim, como essa morte é complexa, pois seu corpo perdido e o caso não solucionado se relacionam à maneira como James Williams (2012, p. 71) explica a morte nos estudos da desconstrução: “a propriedade de todos os signos como coisas que vêm a ser ausentes”, isto é, um corpo ausente agita os signos e presentifica Quain.

O rosto duplicado do antropólogo nos aproxima de seu espectro, não de sua presença: “embaralha as identidades do visível e do invisível” (SANTOS, 2013, p. 54). Essa fotografia, creditada ao acervo da Casa de Cultura Heloísa Alberto Torres – IPHAN, se refere à pesquisa empreendida pelo narrador jornalista, que restitui Quain à vida, uma nova vida pela linguagem e, estranhamente, relacionada às culturas com as quais ele não se identificou, como fica claro em algumas das cartas. O jornalista viaja ao Xingu para conhecer alguém que pudesse ajudá-lo sobre Quain. Para isso, ele entra em contato com o índio Krahô mais velho da aldeia: “Minha idéia era conversar com o velho Diniz, o único Krahô vivo que conhecera Quain, quando ainda era menino, e que podia me falar sobre o local em que o etnólogo fora enterrado” (CARVALHO, 2006, p. 70). O mais curioso é que, assim como Quain, o jornalista também não possui uma relação de identificação com os indígenas, o que evidencia essa narrativa possuir vários espelhamentos possíveis.

Em carta de Heloísa Alberto Torres destinada ao delegado Carlos Dias, a então diretora do Museu Nacional indica a necessidade de preservação do local de sepultamento do antropólogo:

Julgo absolutamente necessário que o local de sepultura do dr. Buell Quain fique marcado com exatidão segura. Nesse sentido eu lhe pediria que fizesse seguir para lá pessoa idônea (se possível o sr. Manoel Perna) que, coadjuvada pelos índios, procedesse a determinação exata do lugar fazendo uma cercadura com o material (pedra, cimento) que fosse mais conveniente de modo a que possa ser identificado em qualquer momento. É provável que a família do dr. Quain queira daqui a alguns anos reaver os despojos mas o que é certo é que o Museu providenciará a ereção de um modesto marco no local em que se acha sepultado o seu corpo (TORRES *apud* CORRÊA; MELLO, 2008, p. 98).

Sem esse local de sepultamento, motivo de obstinada insistência de Heloísa Alberto Torres a Manoel Perna no que diz respeito a sua demarcação, o personagem histórico se converte em uma espécie de mito. Nesse terreno de incertezas, é enfatizada uma existência etérea, espectral, mas nem por isso efêmera. Isso parece demonstrar como a ficcionalização de Quain ocorre. Uma das célebres premissas de Roland Barthes (1984, p. 20) sobre a fotografia do “eu” e de sua representação é relevante para a análise dos contornos desse homem que se tornou narrativa: “Pois a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”. O “eu” como outro (o de Quain) se desloca da

narração do “eu” do discurso (do narrador jornalista) na imersão deste último na infância e na aproximação identitária a Quain como oposição às culturas autóctones brasileiras. Em outras palavras, a fotografia do “eu”, ou a de Quain, funciona entre o reconhecimento e o pertencimento ao outro cultural como um fantasma da narração do jornalista ou separação entre o “eu” de Quain e o do jornalista ou uma simulação que assombra a narrativa.

Expostas paralelamente, essas duas fotos nos mostram o homem que é Quain e não é Quain: o tronco está ausente, a parte anterior da cabeça está ausente. Mas, mais do que isso, o enigma de seu olhar, a que Manoel Perna alude indiretamente na frase anterior às imagens, faz com que o etnólogo se mova e inquiria algo como a esfinge que questiona aos viajantes: “Decifra-me ou devoro-te”. O inextricável do rosto de Quain é a morte de seu instante. Sua presença pela ausência permanece na narração sobre o personagem que ganha um corpo com delineamentos invisíveis, conforme afirma James Williams: “uma presença do outro como algo que não pode estar presente” (2012, p. 65). Com essa afirmação, podemos visualizar a terceira fotografia do romance (CARVALHO, 2006, p. 27):

**Figura 3:** Lévi Strauss, Heloísa Alberto Torres e outros no jardim do Museu Nacional; acervo do Museu Nacional



Fonte: *Nove noites* (CARVALHO, 2006, p. 27).

Quain não é retratado na fotografia, embora pesquisadores com os quais ele veio ao Brasil entre 1938 e 1939 marquem presença:

Há uma foto, de 1939, em que dona Heloísa aparece sentada no centro de um banco nos jardins do Museu Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo Lopes e Edson Carneiro, à sua direita, e Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes e Luiz de Castro Faria, à sua esquerda. Hoje, estão todos mortos, à exceção de Castro Faria e Lévi-Strauss. Mas havia já naquele tempo uma ausência na foto, que só notei depois de começar a minha investigação sobre Buell Quain. Àquela altura, ele ainda estava vivo e entre os Krahô, e a imagem não deixa de ser, de certa forma, um retrato dele, pela ausência (CARVALHO, 2006, p. 27-28).

Essa foto corresponde ao questionamento de uma presença pela ausência. Quain parece mesmo um simulacro, esquecido assim como as tribos que pesquisou. Como leitores, desconstruímos o conforto diante do passado fotografado. Podemos dizer que ela corresponde ao *studium* barthesiano da vida de Quain no Brasil:

É pelo *studium* que me interessa por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 1984, p. 45-46, grifos do autor).

É nitidamente curioso que apenas o etnólogo não esteja nesta fotografia, sendo que ele apareceu sozinho nas anteriores. É exatamente nesse ponto que a exposição das imagens perde seu suposto caráter documental e ganha relevo ficcional, pois essa é uma estratégia nitidamente estética. Ainda que independentes, as fotografias, de algum modo, se completam. De algum modo, compõem também uma narrativa dentro da narrativa maior. Se, nessa terceira imagem, Quain é um fantasma, pelo paradoxo de sua ausência presente, na segunda, seu olhar corresponde ao *punctum* da sequência que essas três fotografias compõem, pois é à procura dele que estamos, e seria o encontro dele que, de fato, nos pungiria, como nos punge ao nos depararmos com seus retratos: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46, grifos do autor).

Chama a atenção que o rosto de Quain nas duas primeiras fotografias se torne um rosto assombrado em que o *operator* – categoria barthesiana para se referir ao responsável pela criação da fotografia – é o autor de *Nove noites*, e não o fotógrafo. Foi ao autor que coube a tarefa de deslocar Quain de um arquivo antropológico para um romance e criar o simulacro do estadunidense.

## Considerações finais

As narrativas ficcionais contemporâneas têm se destacado por colocar em xeque a noção de representação. Isso não é algo exclusivo de nossa contemporaneidade, mas tem ganhado contornos bem específicos nesse momento. As diversas estratégias de focalização/vocalização é uma dessas especificidades. Não é incomum,

por exemplo, que se fale em mais de uma voz narrativa, como ocorre no romance que aqui analisamos. Tal estratégia põe em discussão as pretensas verdades dos narradores, ainda mais quando eles se debruçam sobre uma matéria fortemente ancorada na realidade e na história. Diante disso, não cabe ao leitor escolher qual verdade é mais convincente, mas simplesmente reconhecê-las, ambas, como legítimas em seu universo ficcional e captar como elas funcionam conjuntamente sem necessariamente se anularem.

Manoel Perna narra o fato temporalmente mais próximo a ele, mas evidencia que muito do que nos fala é fruto de sua imaginação. Embora obstinado em sua pesquisa, o outro narrador, jornalista, é nitidamente infeliz em sua empreitada, de modo que alguma peça do quebra-cabeça pareça estar eternamente inacessível. Não há solução para isso porque não há problema. Ou melhor, o problema está em esperar uma narrativa comprometida com a verdade – da ficção ou da história – e é em resposta a esse problema que narrativas assim se insurgem.

Para excitar ainda mais esse debate, em *Nove noites*, temos a presença de fotografias, as quais conferem algum traço documental à narrativa, mas que são ao mesmo tempo reconfiguradas por ela. Há um conceito de Maria Lúcia Dal Farra em *O narrador ensimesmado* que nos parece caro para a discussão que se coloca. A autora distingue os conceitos de “ponto de vista” e “ótica”. Em síntese, ela afirma que, por mais restrito ou amplo que seja o ponto de vista do narrador, ele encerra, em alguma medida, determinada ótica do autor-implícito sobre o mundo. Assim, nos termos da autora: “quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a ‘não enxergar’ para que o autor-implícito pudesse disso tirar proveito” (DAL FARRA, 1978, p. 25). Em outras palavras, talvez caiba ao leitor, no exercício da interpretação, não necessariamente buscar o que quis dizer o autor-implícito, mas o que pode ser dito a partir da lacuna deixada pelo ponto de cegueira do(s) narrador(es).

## **NEW CLOTHING FOR AN OLD STRUGGLE: THE RELATIONSHIP BETWEEN REALITY AND FICTION IN NINE NIGHTS, BY BERNARDO CARVALHO**

**Abstract:** *This article analyzes the real/fictional relationship of the contemporary novel, taking as a starting point Nove noites (2006), by the Brazilian writer Bernardo Carvalho, and the mechanisms of autofiction in literature. Therefore, narrative issues related to memory and its registration are discussed, as well as the use of documents, such as photography. Thus, it is argued about autofiction and the contemporary trends of the novel, as its opening to the incorporation of other discursive forms. For this, the studies of Giorgio Agamben (2009), Florência Garramuño (2014), Diana Klinger (2007), and Linda Hutcheon (1991) subsidized the debate to reflect about the literature in the territory of the present. In addition, considerations about memory and identity are also relevant, based on research by Beatriz Sarlo (2007), Henri Bergson (1999), Paul Ricoeur (2007), Stuart Hall (2016), among other*

contributions that discuss the search for identity in the fictional representation. It is concluded that, in the exercise of interpretation, it is up to readers to also consider the gaps, in order to reconsider the relationship between fiction and truth.

**Keywords:** Autofiction; Bernardo Carvalho; Contemporary novel.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinicus Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Maria Inês. *Desocidentada: experiências literárias em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução: Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, Cultrix, 1977.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária (org.). *Querida Heloísa/Dear Heloísa: cartas de campo a Heloísa Alberto Torres*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=50808>. Acesso em: 15 jun. 2022.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Percurso teórico. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: O foco narrativo em Vergílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978. p. 15-53.

FUKS, Julián. *Romance: História de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. 2. ed. São Paulo: Biblioteca Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.



- HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KLINGER, Diana. A escrita de si como *performance*. *Revista de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: O retorno da virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- OLIVEIRA, Joanita Baú de. A arte da autoinvenção no romance *Nove noites*. *Intellèctus*, [s. l.], ano XVIII, n. 1, 2019. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/38140>. Acesso em: 10 out. 2022.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Alcides Cardoso dos. *De cegos que vêem e outros paradoxos da visão*: questões acerca da natureza da visibilidade. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/mletras/images/cogitare13.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2022.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VIEL, Ricardo (org.). *Sobre a ficção*: conversas com romancistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- WILLIAMS, James. O pós-estruturalismo como desconstrução. In: WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. Tradução: Caio Liudvig. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 46-82.

Recebido em 14 de agosto de 2022

Aceito em 28 de outubro de 2022



# O BELO, O SUBLIME E O REALISMO GROTESCO NOS ROMANCES DE DICKE

*Shirlene Rohr de Souza*<sup>1</sup>

**Resumo:** Percorrendo as obras *Madona dos Páramos*, *Deus de Caim*, *Cerimônias do Esquecimento*, *Os Semelhantes* e *Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre*, o ensaio trata de um aspecto pontual na obra de Ricardo Guilherme Dicke, em especial, seus romances: o realismo grotesco, conceito que suscita reflexões que contrapõem a estética do sublime e do belo à estética do grotesco. Neste exame, surgem apontamentos sobre traços que caracterizam o realismo grotesco na literatura, mais pontualmente na obra de Dicke, tais como a evidência do corpo, as formas híbridas e os eventos sobrenaturais. Na base teórica constam, fundamentalmente, Bakhtin (1993; 1996), Kayser (2013), Hugo (2010) e Kant (2015).

**Palavras-chave:** Ricardo Guilherme Dicke; Estética; Realismo grotesco; Cultura popular.

## Introdução

No universo-sertão de Ricardo Guilherme Dicke, há sempre pessoas a caminho de algum lugar, sozinhas ou em bandos; quase sempre em fuga; quase sempre em busca de alguma coisa, de alguém, de um lugar; quase nunca em paz. Nesse mundo de deslocamentos, tudo é chão onde se formam trilhas e estradas: os caminhos tornam-se labirintos intermináveis. As imagens de movimentação das personagens dickeanas – mergulhadas em mundo de horizontes infinitos e condicionadas por um tempo e um espaço abismais – são tão impressionantes que podem ser confundidas com heróis do mundo épico. Lukács (2009, p. 25), referindo-se ao universo homérico, parece tratar de personagens do próprio Dicke, ao escrever: “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventureiro e no entanto próprio”.

---

1 Doutora em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professora da UNEMAT. E-mail: shirlene.rohr@unemat.br

Os mundos de Dicke se configuram com os mesmos paradoxos que configuram a vida humana: corpo e alma, paixão e razão, momentos de paz (poucos) e momentos de tumulto (muitos). Na movimentação das pessoas, os acontecimentos estão integrados: a transcendência da alma e do espírito não se separa das necessidades imediatas do corpo; a obstinação do amor não se desliga do desejo de vingança; os momentos de paz não interrompem os fluxos de ódio. Nos vãos que se abrem entre esses paradoxos, encontram-se muitas possibilidades de ler a obra de Dicke, por trás da qual se pressente não somente um autor de grande erudição, mas, também, um homem muito ligado à cultura popular.

A erudição de Dicke se nota por meio de inúmeros indícios encontrados em suas narrativas, oriundos de referências muito diversas: Bíblia, literatura, mitologia, filosofia, arte, história, geografia, psicanálise e outras; elas apontam variados domínios de conhecimento do autor, dispostos em um discurso marcado pela profusão de menções e citações que, de certo ponto de vista, revelam um saber enciclopédico e um registro onomástico fortemente ligado à tradição ocidental. Esses traços notáveis da erudição do autor constituem um aspecto importante de sua poética, pois evidenciam sua verve dialógica, que o conecta diretamente com outros textos, outros autores e outras fontes, tradicionais e religiosas. Seu diálogo, vibrante e potente, desloca suas narrativas de um lugar restrito da regionalidade, bem como de um tempo determinado por datas, para lançá-las em um espaço que pode ser qualquer outro espaço, e em um tempo que pode ser qualquer outro tempo. Tais qualidades, associadas aos temas profundamente existenciais também recorrentes em sua obra – morte, fuga, busca, ausência, paixão, traição, rivalidade fraterna –, imprimem propriedades que se reconhecem em outras grandes obras da literatura universal.

Se, por um lado, é notável a erudição do escritor, por outro lado, percebe-se sua forte relação com as tradições do povo. Essa inclinação é sinalizada pelo uso de farto material oriundo da cultura popular, que se apresenta em diferentes aportes, compondo um mosaico a partir de vários elementos muito diversos entre si: alguns estão apoiados na própria linguagem das personagens, as quais respondem a determinadas situações com ditos populares, pragas rogadas, ladainhas, dentre outras expressões; outros elementos estão fundados nos apelos do imaginário coletivo, do qual o autor resgata visagens assombradas e entidades metamorfoseadas; outro elemento inspirado na cultura popular é a utopia, com seu pressuposto essencial da existência de um lugar de paz e de justiça; também a composição de suas personagens é forjada em tipos muito presentes nas tradições do grande interior do Brasil: garimpeiros, lavradores, vendeiros, violeiros, pescadores. Esse diálogo com a cultura popular contribui para a configuração de uma escrita que mantém a sintonia do autor com suas raízes mais profundas.

Integrando *cultura erudita*, que projeta sua obra para uma esfera universal, e *cultura popular*, que promove seu diálogo com fontes tradicionais e regionais, Dicke escreve contos e romances ambientados em espaços identificados principalmente

com Mato Grosso. Nas narrativas, as personagens apresentam – a partir de seus olhares e de suas emoções – a diversidade dos biomas existentes nessa região e a forma como essa natureza interage com elas, tudo isso enquanto se deslocam ora em cercanias ensolaradas, ora em regiões abraseadas pelo fogo, ora em terras encharcadas por chuvas caudalosas, ora em matas que acolhem e ameaçam ao mesmo tempo.

Todos esses elementos constituem um cenário que promove um paradoxo fundamental na obra de Dicke: a escrita que se ergue entre o *sublime* e o *grotesco*. De um lado, desenha-se uma *estética do sublime*, que se manifesta principalmente pela descrição da força descomunal de uma natureza indomável; de outro, uma *estética do grotesco*, que se expressa pelo acento popular, material e corporal das narrativas de várias formas, com destaque para acontecimentos míticos e sobrenaturais, dietas improvisadas, transtornos corporais e discursos escatológicos.

Sublime e grotesco constituem dois princípios opostos: o sublime está ligado a uma força grandiosa, magnífica e envolvente que, quase sempre, está fora do alcance do homem, a quem resta, também quase sempre, a contemplação; o grotesco está ligado a uma força humana, que revela seu caráter ambíguo, contraditório, brutal, inquieto e polêmico. Ambos os princípios estão presentes na obra de Dicke, reforçando um ao outro. Por essa perspectiva, do sublime e do grotesco, este ensaio perpassa algumas obras de Dicke – *Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre*, *Madona dos Páramos*, *O Deus de Caim*, *Os Semelhantes*, *Cerimônias do Esquecimento* –, em busca de cenas e imagens que ajudem a ilustrar traços do *realismo grotesco*, principalmente nos romances, os quais, para não fugir dos paradoxos, estão marcados, de um lado, pelos signos da ancestralidade e, de outro, estão carregados de marcas da contemporaneidade.

## **1 O romance contemporâneo e a valorização do realismo grotesco em Dicke**

Tratar das narrativas de Ricardo Guilherme Dicke é, antes de tudo, tratar de um mundo que aniquila toda ordem temporal e espacial e toda tentativa de separar mito e realidade. O escritor, no conjunto de sua obra, desenvolve uma estética que ignora separações e classificações que organizam personagens e eventos em narrativas estanques: tudo está em interação. Dessa forma, o Rei Saul, bíblico, interage com personagens do cerrado. Essa desordenação das categorias, por si só, já constitui um traço do realismo grotesco.

A grande expressão literária de Dicke é a narração, e, dentre os gêneros narrativos, os romances se destacam por desenvolvimentos intrincados, personagens sombrias, em constante movimentação, e narradores propensos a longas digressões temporais. Dentre os romances, destacam-se nesta discussão, em particular, *Cerimônias do Esquecimento* (1995), *Deus de Caim* (2006b) e *Madona dos Páramos* (2008). Os contos seguem a mesma estética, com destaque para “Toada do Esquecido”

(2006b). Apesar de o projeto estético de Dicke aniquilar as barreiras do tempo e do espaço, os romances *Cerimônias do Esquecimento* (1995), *Deus de Caim* (2006b) e *Madona dos Páramos* (2008) constituem narrativas que tratam do presente; tratam do homem inserido em seu tempo, com seus problemas humanos, acima de tudo.

Dicke não desloca digressivamente suas personagens no tempo e no espaço, ele *traz* os mitos para o tempo e o espaço de suas narrativas, no modelo presencial, um pouco diferente do modelo afirmado por Frye (2000, p. 28), para quem “o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura”. Enquanto os autores das epopeias se nutrem do “passado absoluto” para exaltar suas “lendas nacionais”, Dicke desloca essas “lendas” para um mundo ordinário, de problemas miúdos e particulares, colocando vultos do mundo antigo em interação com os dramas de suas personagens. O romance é a forma literária que valoriza o homem em sua individualidade, não o mito nacional; valoriza as ações do dia a dia, não as ações de grandes efeitos. Sobre esse foco no individualismo, Watt (2010, p. 13) afirma: “O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora”. O romance se nutre do presente e a ele está profundamente vinculado.

Bakhtin (1993, p. 397) destaca, como traço específico do romance, a constituição de uma “nova área de estruturação”, que se desloca do ambiente superior das epopeias em direção à “vida atual, ou ao presente ‘vulgar’, instável e transitório” e a uma “vida sem começo e sem fim”, como ressalta Bakhtin (1993, p. 397). Ao romancista interessa aquilo que é “inferior” e “vulgar”, afinal, os dramas recorrentes da vida cotidiana passam à condição de objeto central dos romances. Nesse sentido, o romance é a experiência do presente e, por isso mesmo, ainda está em desenvolvimento. Todas as narrativas de Dicke estão inseridas no “presente contínuo”, sempre aberto a novos modos discursivos e à inserção de novos materiais temáticos: nada é inferior, nada é superior, tudo tem sua validade marcada por uma realidade que atende a diversos pontos de vista, todos individuais; nenhum atende à história de um povo ou a uma lenda nacional. Todas as personagens de Dicke são desajustadas, cada uma a seu modo; fazem parte de uma ordem social que lhes impõe duras provas de sobrevivência, fazendo lembrar o que Bakhtin (1993, p. 425) afirma sobre os romances: “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”.

A obra de Dicke é, pois, em seu conjunto, marcada pelo aniquilamento de fronteiras entre tempo e espaço, entre orgânico e não orgânico. Com essa desordenação deliberada, Dicke insere sua obra no conjunto de narrativas contemporâneas, com uma estética marcante, conjugando traços particulares que caracterizam as categorias do belo, do sublime e do grotesco, imprimindo, assim, força e potência aos seus escritos. Por meio dessa troca simbiótica, procura-se entender de que forma, na literatura de Dicke, estão configuradas as categorias do belo, do feio, do sublime e do grotesco; como elas se amalgamam no desenvolvimento de uma estética profundamente marcada pelo realismo grotesco.

## 2 O belo e o sublime: um encanta, o outro comove

Certos eventos, ao mesmo tempo que atraem, assustam pela força poderosa que representam. Uma forte tempestade que se aproxima é assustadora, mas atraente. Esse sentimento que se eleva muito acima do homem é o que se chama de “sublime”. O sublime é imensurável, extraordinário. Leite (2011, p. 2-3) informa que, ainda no século I, o termo “sublime” foi tema de um tratado intitulado *Do Sublime*, escrito por Longino. No século XVII, esse tratado foi traduzido e publicado por Boileau, e, a partir de então, o termo passou ao interesse de muitos pensadores, dentre eles Immanuel Kant, o qual, em 1763, escreve um ensaio intitulado *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, com o objetivo de demonstrar que diferentes sentimentos distinguem as categorias do belo e do sublime, frequentemente confundidos. É de Kant (2015, p. 13) que vem uma das definições mais pontuais de *sublime*: “O sublime *comove*; o belo *encanta*”. Essa diferença entre belo e sublime, apontada por Kant (2015), pode ser ilustrada com uma das cenas do romance *Madona dos Páramos*, em que Dicke (2008, p. 97) descreve a beleza encantadora, quase hipnótica, da moça sem nome, que exerce um estranho fascínio sobre um grupo de bandidos, desde sua chegada, montada em um jegue:

[...] num jegue de olhar manso, uma surpresa: uma mulher de longos cabelos negros e lisos, olhos azuis, ancas redondas e roliças sob as calças compridas e justas que lhe desenhavam o corpo. Moça, muito bela, formosa como um recanto de sonho bom, impaciente, os olhos faiscando, as bonitas mãos amarradas para trás, a chorar, lágrimas descendo-lhe as faces. Uma aparição de milagre. Possível? O que há é olhar e os olhos sorver na aflição da surpresa. Os homens, todos, sentiram aquele baque surdo no coração, de repente, vindo de não se sabia onde, como se houvesse descido de repente de uma estrela de elevador, destinatários pressentimentos, que ecoava como um monjolo de noite, enchendo tudo de estranheza num repente.

A introdução da “moça sem nome” na narrativa corresponde ao que Kant (2015) chama de “belo”: o trecho ressalta o impacto de sua chegada e destaca sua beleza de traços simétricos, harmoniosos, fascinantes, que encanta os homens, os quais sentem, todos, “aquele baque surdo no coração”. Apesar de todo encanto, a moça sem nome, seguindo a tese de Kant (2015), representa o belo, não o sublime; sua beleza terá fim. Não se pode deixar de notar um elemento grotesco na cena: toda a beleza da moça vem montada em um jegue.

Em outros paralelos, Kant (2015, p. 33) afirma: “O sublime tem de ser sempre grande, o belo pode também ser pequeno. O sublime tem de ser simples; o belo pode estar adornado e engalanado”; ou ainda: “A noite é *sublime*; o dia é *belo*” (2015, p. 33); ou “As qualidades sublimes infundem respeito venerável; enquanto as belas inspiram o amor” (2015, p. 37). Das ilustrações de Kant (2015), entende-se que o belo é acessível, o sublime é intransitivo; o belo é mensurável, mas pode se deteriorar, visto que está sob efeito da atuação do tempo e da gravidade; o sublime não

se pode mensurar, podendo, sim, se dissipar, mas nunca se deteriorar. O sublime, na natureza, é um evento que atrai pela potência, pelo espetáculo que oferece aos olhos humanos. Em uma passagem de *Deus de Caim*, Dicke (2006a, p. 39) descreve a aproximação de uma tempestade, um dos momentos sublimes do romance:

Era meio-dia. Fazia um grande silêncio. Vai chover. No céu se preparava o trabalho das águas. Quando assim decorre uma hora de véspera das tormentas a premonição invade os seres. Parece que vai haver coisas milagrosas, mas é apenas uma chuva que virá. Há um silêncio agonioso que antecede, porém às chuvas. Sem saber; os homens rezam aos poderes da natureza, como nos ritos antes do Tempo, impressionados por esse silêncio que sentem e não sabem. Nos campos, nos terreiros, nas roças, os bichos se enervam. Os homens se abrigam. Os insetos se recolhem. A tempestade desemboca e combina cinzas no céu. As espessas mangueiras tremem. Nuvens se formam como imensos miolos – que pensam esses miolos?

A potência da tempestade que se aproxima ameaçadora condiz com uma imagem sublime: uma força descomunal da natureza se forma e contra ela nada se pode fazer, a não ser se esconder ou contemplar. Em seus romances e contos, Dicke ressalta esse traço sublime, dando grande destaque à força e à beleza das paisagens que, pela grandeza, contrastam com a fragilidade do homem, tão pequeno e tão vulnerável frente aos eventos da natureza.

Enquanto Kant (2015) procura fazer uma exposição esclarecedora sobre as diferenças entre o belo e o sublime, oferecendo exemplos de um e outro, a partir de várias situações, Hugo (2010) coloca o belo e o sublime ao lado de outro conceito: o grotesco. Isso acontece em 1827, por ocasião da publicação da peça dramática *Cromwell*, quando Hugo escreve um prefácio intitulado “Do grotesco e do sublime”, que se tornaria tão famoso quanto a obra literária que preludiava. No prefácio, Hugo (2010, p. 36) faz uma observação importante sobre o belo: “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós”. O sublime torna-se mais sublime frente ao grotesco, é o que pensa Hugo (2010, p. 32): “O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo”. Em *Teoria estética*, Adorno (1982, p. 77) também ressalta essa forma de compreender o belo, em contraste com o grotesco, ou com o feio: “É um lugar comum afirmar que a arte não se deixa absorver no conceito de belo mas que, para o realizar, precisa do feio como sua negação”. Kayser, em 1957, apresenta uma definição de sublime ligada à ideia de “elevação”, enquanto associa o grotesco ao “abismal”. Como Hugo (2010), Kayser (2013, p. 60) destaca o fato de que o grotesco realça o sublime:



[...] é somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal.

O sublime constitui uma categoria que reúne paradoxos: ao mesmo tempo que espanta, produz fascínio. Para Kant (2015, p. 32), tanto o belo quanto o sublime geram comoção, mas de diferentes formas; ele diz: “O sentimento refinado que agora queremos tomar em consideração tem uma natureza dúplice: o sentimento do sublime e do belo. A comoção que ambos geram é aprazível, mas tem uma natureza completamente diferente”. Tomando o cotidiano como referência para essas duas categorias, um jardim é belo, belíssimo, mas o infinito azul que cobre todo o jardim, toda a terra, a que se chama de céu, é sublime. Kant (2015, p. 32-33) se vale de eventos da natureza e textos da literatura para trazer exemplos que distinguem o sentimento do belo e do sublime:

A paisagem de uma montanha cujos cumes nevados se destacam sobre as nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a apresentação do inferno de *Milton* causa comprazimento, mas acompanhada de assombro. Pelo contrário, a contemplação de campos floridos, dos vales ribeiros serpenteantes, cobertos de rebanhos pastando, a descrição do Elíseo ou o relato de Homero do *cinto de Vênus*, proporcionam uma sensação agradável, que, porém, é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão se possa produzir em nós com intensidade temos de ter o *sentimento do sublime*, enquanto para desfrutar do segundo necessitamos do *sentimento do belo*.

Kant (2015) adverte, porém, que o sublime pode ser de outra natureza: a moral. Para ele, o “domínio das paixões em nome de princípios é *sublime*” (KANT, 2015, p. 41). Esse deslocamento tem grande importância no estudo do sublime na literatura. Na diegese das narrativas literárias, as personagens vivem sob a égide de leis morais, que governam as ações, o comportamento, a linguagem. Neste sentido, para Kant (2015, p. 42), entre “as qualidades morais só a verdadeira virtude é sublime”. Em *Madona dos Páramos*, Dicke (2008, 374) descreve a profunda comoção que o grupo de bandidos sente, com saudades da “moça sem nome”; independentemente do comportamento criminoso do bando, o sentimento de dor é de uma *sublime saudade*:

Os homens ensaiam uma vontade patética e pungente de rir que não vem nem se adivinha neles. Ao contrário, por detrás de tudo, essas paredes da alma, parecem, sim, mais as paredes de um reservatório imenso de lágrimas marolando, marulhando em ondas, uma vontade de chorar que também não vem, para no limiar do sentimento, nem rir nem chorar. Apenas sabem que a moça sem nome, que eles sabem não ter nome conhecido deles, habita a memória deles, seus corações, profunda,

profundamente, profundidades dos oceanos onde vagueiam os peixes cegos na escuridão, camadas e camadas de noites e noites, dias e dias profundos como o Tempo, como a memória do mar habita todos os peixes e todos os homens, mar que pulsasse pairando sobre as eternidades, desde todo o sempre, desde quando no tempo pairavam apenas trevas sobre o abismo e o abismo e o abismo de Deus flutuava sobre a memória de todas as coisas. Lágrimas baças parecem envolver todas as lembranças.

A cena do choro saudoso e embaçado dos foragidos é realmente sublime: ela emoldura algo que vai além dos corpos grotescos e rudes: ela capta um sentimento indestrutível de saudade; ela capta o abismo que toma individualmente cada homem ali presente. Esse episódio é tocante pela solidão: os homens estão juntos, mas cada um está sozinho com sua própria dor de saudade. Para Lukács (2009, p. 43), “a solidão é algo paradoxalmente dramático: ela é a verdadeira essência do trágico, pois a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros”.

Enquanto Kant (2015) procura estabelecer uma distinção clara entre belo e sublime, Hugo (2010) mantém sua inclinação para a distinção entre o sublime e o grotesco. O escritor francês não se propõe a criar um sistema – “não edificamos aqui sistema, porque Deus nos livre dos sistemas”, diz Hugo (2010, p. 28) –, mas pretende mostrar que “o belo é um conjunto, o feio, ao contrário, constitui um traço dentro do geral”. A partir das observações de Kant (2015), Hugo (2010) e Kayser (2013), pode-se compreender que o sublime está no campo das coisas magníficas, até terríveis, inalcançadas pelo homem; o belo, ao contrário, é mais próximo do homem, está ao seu alcance. O sublime atrai e assombra; o belo atrai e encanta. O belo pode ser sublime, mas nem sempre o sublime pode ser considerado belo, em sentido tradicional que envolve simetrias e traços agradáveis. O sublime é potência, o belo é regozijo.

A discussão sobre o que é sublime, belo e grotesco repercute sentimentos com os quais os homens se deparam cotidianamente: nas ruas, nas casas, no laser. O belo, o sublime e o grotesco, como conceitos, não se reduzem a termos mínimos e dicionarizados, mas como categorias que estão presentes tanto na vida quanto na arte literária. Cada princípio pressupõe uma estética com traços particulares que expressam sentimentos amplamente conhecidos pelos homens.

Nas narrativas de Ricardo Guilherme Dicke, o sublime está profundamente relacionado à natureza, com ênfase em descrições de imensas planícies, estradas labirínticas, auroras e crepúsculos incandescentes, chuvas torrenciais. Essas forças naturais, poderosas e indomáveis são sublimes; elas ampliam as paisagens em escala exponencial e emolduram as personagens em cenas nas quais elas se movimentam. O centro-sertão é pura grandeza; nele, a natureza constitui uma força que se opõe ao gênio humano. As querelas e a luta pela sobrevivência expõem o lado grotesco dos homens.

### 3 O grotesco: o feio, o burlesco e o horrível

O *grotesco* constitui uma arte ornamental, cuja estética é orientada por imagens que se identificam com a mistura de diferentes domínios da natureza. Assim como as duas outras formas de artes ornamentais cultivadas no medievo, o *mourisco* e o *arabesco*, o grotesco possui traços muito específicos e autonomia conceitual. De acordo com Kayser (2013, p. 20), o *mourisco* apresenta-se como “uma ornamentação delicada, geralmente plana (portanto, que nunca é vista em perspectiva), sobre um fundo uniforme (na maioria das vezes, preto e branco), em que empregam como motivos, exclusivamente, folhas estilizadas e gavinhas”<sup>2</sup>; o *arabesco* “é tectônico (quer dizer, conhece o plano de cima e o de baixo), é mais cheio (de modo que o fundo pode estar inteiramente coberto), e utiliza como motivos um conjunto de ornamentos mais próximos da natureza, gavinhas, folhas e flores, ao qual o reino animal também pode contribuir” (KAYSER, 2013, p. 20-22); o *grotesco* é caracterizado pela simbiose de diferentes domínios, vegetal, animal e inorgânico, caracteriza-se também pela monstruosidade nos seus elementos e da alteração das ordens e proporções (KAYSER, 2013, p. 29).

No Renascimento, as artes ornamentais expressavam o sentimento de renovação que se revelavam por meio da decoração. Pela perspectiva plana, de cima para baixo, o *mourisco* era a arte típica para ornamentação de tapetes e pisos; o *arabesco*, pela perspectiva de baixo para cima, era a arte típica para ornamentação de tetos e vitrais altos; diferentemente do *mourisco* e do *arabesco*, o grotesco encontrava-se em peças de ornamentação de todo o tipo de material, em ambientes fechados ou abertos, em grandes carrancas ou em pequenos objetos.

Kayser (2013, p. 17-18) explica que a arte grotesca recebe esse nome por uma razão específica: “*La grottesca* e *grottesco*, como derivações de grotta (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália”. Na Renascença, a palavra remetia para traços opostos entre si, como adverte Kayser (2013, p. 20): “não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitante, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas” (KAYSER, 2013, p. 20). Por esse caráter diverso, o grotesco constitui um sistema conceitual que, muito frequentemente, é associado ao “cru, baixo, burlesco, ou então, do cômico do mau gosto”, é o que se pode resumir, em acordo com Kayser (2013, p. 14).

Hugo (2010, p. 46), como é sinalizado desde o título do prefácio – *Do grotesco ao sublime* – destaca o contraste que potencializa, principalmente na literatura,

---

2 Gavinha: apêndice filiforme, por meio do qual as plantas se ligam a outras, ou a corpos vizinhos; abraço, cirro, elo, garra, gavião, mão, tesourinha.

o efeito de um princípio sobre o outro, ou seja, o sublime intensifica-se frente ao grotesco: “Será, com efeito, outra coisa este contraste de todos os dias, esta luta de todos os instantes entre dois princípios opostos que sempre estão em presença na vida, e que reivindicam o homem desde o berço até a sepultura”. Hugo (2010, p. 33-34) ainda destaca: “O sublime sobre o sublime dificilmente produz contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada”.

Kant (2015), Hugo (2010) e Kayser (2013) tomam o grotesco como um conceito ligado à arte ornamental que irradia principalmente para duas artes eruditas: a pintura e a literatura, situadas prioritariamente na Renascença e na modernidade. O alemão Kayser (2013) destaca, na pintura, Bosch, Brueghel, Goya e Dalí; e, na literatura, dentre muitos outros, Hoffmann e Mann. Além da pintura e da literatura, Kayser (2013) também ressalta o grotesco nas artes gráficas, com sua estética contemporânea. Apesar de tomar Kayser (2013) como uma referência no estudo sobre o grotesco, Bakhtin (1996) considera insuficiente o conjunto de suas discussões, visto que o alemão ignora a relação do grotesco com manifestações que extrapolam as artes eruditas e os salões das culturas elitizadas.

#### **4 O grotesco e o realismo grotesco: de um conceito artístico para um sistema popular**

Para Mikhail Bakhtin (1996), o grotesco faz parte de um grande sistema de imagens e eventos profundamente ligados à cultura popular. Essas discussões estão desenvolvidas no livro *A cultura popular na Idade Média – o contexto de François Rabelais*, obra que se inclui, segundo Leite (2011, p. 3), no período de “maturidade” do autor; a primeira edição data de 1965, na Rússia, muito embora “tenha sido escrita na década de 1940 em forma de tese com o título *Rabelais na História do Realismo*”. Nesse livro, Bakhtin (edição brasileira de 1996) abre diálogo com Kayser (2013), apresentando os principais apontamentos do alemão sobre a arte grotesca. O pensador russo questiona o uso restritivo que Kayser (2013) impõe ao conceito do grotesco, “não podemos aprovar a concepção geral do autor” (BAKHTIN, 1996, p. 41), limitado à arte erudita, principalmente literatura e pintura, e aos períodos romântico e modernista:

A teoria de Kayser é absolutamente inaplicável aos milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga (por exemplo, o drama satírico ou a comédia ática), Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular. O autor nem sequer investiga essas manifestações (contenta-se com mencioná-las). Baseia suas conclusões e generalizações na análise do grotesco romântico e modernista, mas é a concepção modernista que determina sua interpretação. Tampouco

compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura popular e da visão carnavalesca do mundo. No grotesco romântico, essa natureza está enfraquecida, empobrecida e em grande parte reinterpretada.

Opondo-se às restrições de Kayser (2013), Bakhtin (1996) utiliza a estética grotesca para iluminar todo um sistema intrínseco às tradições do povo, impregnado de valores ligados à renovação da vida, com ênfase nos elementos corporais e materiais. Esse sistema, muito maior e mais amplo que a pintura e a literatura, está profundamente infiltrado na vida secular das populações (o estudo de Bakhtin se volta para o medievo), com manifestações em diferentes domínios da vida: linguagem, religião, festas, dietas, eventos e imagens. O pensador russo também faz importantes observações sobre os traços que caracterizam o grotesco, o qual se revela em imagens dinâmicas e inacabadas, que expressam uma postura diante da vida: tudo está em desenvolvimento, portanto tudo está em estado de mudança. Diz Bakhtin (1996, p. 28): “o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência”.

O grotesco constitui uma experiência integradora: o homem se movimenta por diferentes domínios da natureza, conciliando seus elementos, transitando entre eles e misturando-os; pode-se tomar, como exemplo, o preparo dos alimentos: o homem usa o sal – mineral, inorgânico – para combiná-lo a alimentos de origem vegetal e animal, orgânicos. A natureza não oferece resistência a essas infinitas possibilidades de combinações. Neste sentido, Kayser (2013, p. 40) observa:

[...] no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

Com base nessa estética integradora, Bakhtin (1996) trata do conceito de *realismo grotesco*, o qual aplica, diferentemente de Kayser (2013), a períodos anteriores, que remontam à Antiguidade. Nesta forma de estudar o grotesco, tem-se como ponto central o próprio homem: seu corpo, seu espírito, sua alma. Na estética do *realismo grotesco*, muitos outros aspectos são envolvidos, inclusive os refluxos do corpo humano: suas dores, seus espasmos, seus desejos e suas necessidades.

O *realismo grotesco* também se relaciona com o que faz o homem rir, chorar, sentir medo: são enfrentamentos do espírito. Assim, incluem-se no rol de acontecimentos grotescos tanto as situações de burla, quanto os acontecimentos inexplicáveis com toques de sobrenaturalidade, tais como aparições, visagens e

outros. Essas manifestações encontram expressão na ótica do realismo grotesco, pois dão vazão a uma questão central: sentir-se vivo e integrante de um cosmos.

Ainda sobre o realismo grotesco, Bakhtin (1996, p. 17) afirma: “no realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo”. A passagem mostra que, como muitos teóricos, Bakhtin (1996) também vê, com razão, profunda relação entre o grotesco e o riso burlesco. Mas, considerando a obra de Dicke e a de outros contemporâneos, novos aspectos se agregam à estética grotesca, na qual os traços “alegre e benfazejo” constituem forças muito menores que outras que caracterizam o grotesco, tal como a valorização do corpo.

Ao preferir a expressão *realismo grotesco* ao termo *grotesco*, Bakhtin (1996) amplia o universo do conceito, dando alcance a diversas manifestações, as quais não se restringem à pintura, à literatura ou à escultura: o grotesco está presente nas brincadeiras, nas festas, nas lendas, nas superstições, nos enigmas e em outros eventos. Todas estas manifestações estão fundadas no princípio da renovação, ou seja, na ideia de que tudo o que existe não está completamente pronto. Dessa forma, Bakhtin (1996) dá um trato exponencial ao conceito, permitindo sua penetração em diversas atividades e eventos que ficaram excluídos na leitura de Kayser (2013). O princípio da vida material e corporal constitui a base do realismo grotesco e, por isso o corpo, mais que a alma, ganha evidência em seus domínios, por onde se infiltra. Palavras de Bakhtin (1996, p. 17):

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente *positivo*, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O *princípio material e corporal* é percebido como *universal e popular*, e como tal opõe-se a toda *separação das raízes materiais e corporais do mundo*, a todo *isolamento e confinamento em si mesmo*, a todo caráter ideal abstrato, a *toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo*. O corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um caráter cósmico e universal; não se trata do corpo e da fisiologia no sentido restrito e determinado que têm em nossa época; ainda não estão completamente singularizados nem separados do resto do mundo.

Ao tratá-lo como uma estética de amplo alcance, Bakhtin (1996) conecta o *grotesco* à cultura popular, a qual, fundamentalmente, opõe-se à cultura oficial. Na organização social, grupos se instalam no poder, determinando leis, regras, comportamentos, datas comemorativas; eles constituem elites que lutam pela permanência do *status quo*, pois esta situação lhes traz benefícios e vantagens, às custas da exploração das massas. A cultura oficial, exprime-se por meio de modelos linguísticos (que ela mesma considera) elevados, em linguagem refinada; por meio de suas elites, desenvolve conceitos artísticos e plásticos que ajudam a



impor seus próprios valores, monovalentes, e a preservá-los como *únicos* ou como *únicos legítimos*. De acordo com Bakhtin (1993, p. 78) “na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*”.

A cultura popular desenvolve-se entre as diversas camadas da vida social, menos influentes e submetidas às elites; são mais facilmente identificadas como “povo”. Essa cultura expressa crenças e anseios que se pautam na renovação da vida, preservando conhecimentos há milênios acumulados, cujo conjunto é simplesmente referido como “sabedoria popular”. A cultura popular tem como princípio norteador os problemas da vida cotidiana, por isso coloca o corpo, e não a alma, no centro de suas principais questões e eventos; expressa-se por meio de uma linguagem vívida e autêntica. No jogo do equilíbrio de forças que atuam nas sociedades, a cultura popular, polivalente, representa uma resistência contra o princípio autoritário da cultura oficial, monovalente.

Na literatura, o grotesco relaciona-se a aspectos que *ilustram a vida material* – comida, bebida, sexualidade, necessidades corporais –, e a *eventos extraordinários* – experiências ligadas a eventos sobrenaturais. Os traços cômico e híbrido frequentemente se infiltram em todas essas manifestações. Grandes escritores reconheceram a riqueza das tradições populares e buscaram em suas fontes inspirações para grandes clássicos, como fizeram Shakespeare, Cervantes, Chaucer, Victor Hugo e muitos outros. Esse princípio ainda exerce grande influência sobre a obra de escritores da contemporaneidade, como Ricardo Guilherme Dicke, em cuja obra encontram-se alguns dos aspectos marcantes do realismo grotesco: imagens de seres híbridos, traços exagerados, ocorrências de eventos sobrenaturais, evidência do corpo.

## **5 O grotesco e os transtornos da carne: a face animal**

O realismo grotesco é a afirmação do corpo humano, com todas as suas necessidades; a tendência se opõe a aspectos idealizantes, que enfatizam as questões da alma. Uma acirrada campanha, há milênios desenvolvida com o processo civilizatório, busca esconder os vestígios de animalidade do homem, o qual construiu um modelo de vida que cada vez se revela mais contraditório (privatiza-se os aspectos “animais”, ao mesmo tempo em que se compartilha a “intimidade” em redes sociais). Um poema de Arnaldo Antunes, intitulado “Transborda”<sup>3</sup>, faz uma sucinta enumeração de “conteúdos” que o corpo expele. O poema de Arnaldo Antunes mostra cinquenta duas formas de “transbordamento”:

---

3 ANTUNES. Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 72-73.

## TRANSBORDA

menstrua sua caga baba  
ejacula sangra evacua assoa  
fala saliva mija gargalha  
escarra espirra peida grita  
cospe lacrima exala expele  
expulsa excreta geme treme  
defeca berra dejeta freme  
convulsa vaza transpira espasma  
expira arrota borrifa urra  
ovula chora amamenta ri  
regurgita goza soluça solta  
sussurra aleita assopra pare  
vomita urina suspira pensa.

O poema de Arnaldo Antunes reúne “conteúdos” discretamente evitados na plástica artística da cultura oficial. Esse “transbordamento” constitui um dos motes de *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, que escreve esses livros em fins do período conhecido por Idade Média e início do período conhecido por Renascença. Essas obras ficaram conhecidas pela forte relação que mantêm com a cultura popular e foram objeto de pesquisa de Mikhail Bakhtin (1996), publicada no Brasil sob o título *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

Embalado por uma ideia de humanismo levado à última instância, Rabelais evidencia em *Gargântua e Pantagruel* o corpo e suas necessidades; os gigantes e as outras personagens expressam as penas do existir e toda sorte de desejos e necessidades que sentem os homens: comer, beber e depois esvaziar o corpo, amar, brincar, parir, sofrer dores, morrer; as personagens estão profundamente inseridas no ciclo da vida orgânica, que inclui o nascimento e a morte. Os aspectos evidenciados por Rabelais fortaleceram a tese do “realismo grotesco”, de Bakhtin (1996), cuja estética toma justamente essa “animalidade” para justapor a valores ligados à estética do sublime, que consta com mais força no grande discurso literário, conforme adverte Hugo (2010, p. 33): “somente diremos aqui que, como o objetivo junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte”. Assim, em *Madona dos Páramos*, Dicke (2008, p. 74), em alguns momentos, apresenta momentos sublimes que mostram imensas paisagens ou descrições líricas, como ocorre na passagem, em que o narrador descreve a passagem do tempo:

A boca da tardinha já está bocejando o sono da noite, ar noturno vingando, mais um hoje sucumbindo para sempre, caindo nos cemitérios dos hojes, no poço dos ontens, no abismo do tempo, primeiras sombras se dobram na planura, a música da noite já afina suas cordas e madeiras, uma brisa desembaça as tremuras de vapor que cortinas trêmulas e dançantes agitam nos costados do céu.

Em outros momentos, oposição à grandeza sublime da natureza, o escritor destaca a humanidade de suas personagens, evidenciando seus corpos por meio de suas necessidades básicas e por meio de transtornos que as deixam debilitadas. É o que ocorre, por exemplo, a uma das personagens do romance, Babalão Nazareno, o homem dotado de um discurso prolixo, furioso e exaltado; essa personagem acredita que é a própria voz de Deus entre os homens perdidos de seu bando. Em certa altura da fuga, ele sucumbe a um terrível mal-estar, que só se resolve com a expulsão do alimento que lhe provoca ânsias:

Babalão repente se ergue tateando, tenteando as trevas intonsas, apertando com as mãos a barriga em esgares terríveis, e vomita num negror espesso de turgor, de intestinos fragorosos, caracóis e bichos cumbês, água surda, gluglu espaçado, repuxando bofes, subindo no corpo alquebrado. Vômito negro, oleoso, grumento, gosmoso. Fedor que se alastra. Silêncio forte que se ouvem os élitros da noite. De cabeça encostada num tronco de árvore, só então, nas suas raízes, vê uma visão: Cristo a brilhar em ouros, esfrega os olhos, mas é ele mesmo a sorrir-lhe, como sorria aos discípulos na Galileia. Olha de novo: Cristo tem sua própria cara, de Babalão Nazareno, como pode? (DICKE, *Madona dos páramos*, 2008, p. 128).

A imagem do vômito é grotesca: descreve o conteúdo nojento expelido por Babalão e mostra um momento de fraqueza e debilidade do corpo de um homem forte, dono de um discurso violento e provocador. Mas o grotesco da imagem vai além do vômito: enfraquecido pela ânsia, ele tem a visão da imagem de Cristo, mas esse “cristo” tem a sua própria imagem, o seu próprio rosto de Babalão. Um hibridismo que congrega o sacro e profano, Jesus de Nazaré e Babalão Nazareno.

De maneira geral, as situações que tratam de transtornos e necessidades corporais não aparecem tão claramente na literatura, ao contrário, geralmente são mencionadas apenas muito discretamente. Os aspectos mais higienizados aparecem mais, tais como inteligência, astúcia, força, beleza, elegância, agilidade. Todavia, alguns escritores, como já fizera Rabelais no passado, que ressaltou vivamente os aspectos corporais, têm optado por imprimir mais “realismo” às suas personagens por meio situações que evidenciam sua natureza animal, como faz Dicke. Em outra narrativa, “Toada do Esquecido”, Dicke (2006b, p. 55-56) mostra um outro grupo de bandidos sendo acometido por uma diarreia terrível, decorrência da ingestão de uma carne de porco mal preparada. Um mal-cheiro invadia o carro usado para fuga e um deles escancara a situação, quando perguntado:

- Está fedendo demais – diz El Diablo. – Que aconteceu?
- Querem que contemos mesmo? Pois sujamos as calças. Diarreia. Não tivemos tempo de ir ao mato, mestre. Foi o porco.
- Ah, porcos... Vamos parar em algum lugar, El Diablo...
- Agora não adianta mais, já estamos mesmo emelecados – diz Zabud Malek.

Em outro ponto de “Toada do Esquecido”, Dicke (2006b, p. 62) mostra o momento em que a diarreia acomete outra personagem, que até então havia se livrado do mal coletivo:

O Cavaleiro deita-se, mas logo sente uma onda de calor que lhe invade a barriga, algo se deslancha e se desmancha dentro dele, seu ventre sobe e baixa em ânsia, levanta-se e corre para o mato, é a maldita diarreia com que todos estão incubados, a diarreia que rebenta tripas, a carne maldita daquele porco que não foi bem preparada, sai-lhe um mundo de líquido do seu corpo estrepitosamente. Quando está obrando dificultosamente expulsando o porco, ouve o ruído do motor da Kombi que chega, suas luzes iluminam o lugar onde está agachado, dá um bufo e depois silencia-se tudo, a luz se apaga.

Vômitos, diarreias, dores, sono, fome, sede e tantas outras necessidades ressaltam a natureza animal do homem. Assim como Babalão Nazareno, de *Madona dos Páramos*, e os bandidos mascarados, de “Toada do Esquecido”, outras situações de desconforto acometem as personagens de Dicke. É o realismo grotesco em sua obra. Bakhtin (1996) trata das ebulições do corpo como importantes traços do grotesco que ligam à ideia de renovação da vida. As emulações do espírito elevam a alma; as necessidades do corpo rebaixam. Todavia, o rebaixamento é conceito do grotesco que liga o homem à terra. Rebaixar não significa desqualificar, mas uma forma de integrar o homem à natureza. Para Bakhtin (1996, p. 19), “rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor”. Nesse sentido, tudo o que diz respeito ao ciclo da vida e aos “transbordamentos” do corpo estão ligados à renovação da vida. É o baixo que eleva. Como afirma Bakhtin (1996, p. 19), “o baixo é sempre o *começo*”.

## **6 O grotesco e o híbrido: assimetrias e desordenações dos domínios da natureza**

O grotesco, diferentemente do mourisco (para baixo, plano) e do arabesco (para o alto), encontra-se em diferentes dimensões: ao alcance das mãos, ao nível

dos olhos, nos altos dos edifícios, nas fontes de jardins. A arte grotesca pode ser verificada na pintura, na literatura, na escultura, mas também está presente na decoração de objetos forjados em todo o tipo de material: cerâmica, madeira, ferro, bronze, outros. Dessa forma, a arte grotesca é mais presente e mais diversificada na vida ordinária.

O hibridismo constitui um dos traços primordiais da arte grotesca: formas de diferentes domínios se misturam em conjunto orgânico. Kayser (2013, p. 20) lembra que no grotesco aniquilam-se os limites e as ordenações lógicas da natureza, sem “clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas”. As formas híbridas são muito antigas e fazem parte de diversos sistemas mitológicos conhecidos e em tradições de lendas nacionais. Na mitologia grega, os seres híbridos são muito conhecidos, como os sátiros, cujo corpo é metade homem, metade bode; ou os centauros, metade homem, metade cavalo; nas lendas indígenas brasileiras há uma iara, cuja estrutura física mostra o tronco de uma mulher e abaixo do tronco é peixe. Neste sentido é que Kayser (2013, p. 30) afirma que o “grotesco é ‘sobrenatural’ e ‘absurdo’, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo”.

Uma das passagens mais emblemáticas (e também muito divertida) do romance *Madona dos Páramos*, consta no momento em que Chico Inglaterra – cujo corpo, tomado por chagas de uma lepra descontrolada, constitui, por si só, uma imagem grotesca, visto que reúne, em si, o horror de estar, em vida, enxergando a própria decomposição da morte – narra a um de seus companheiros de fuga, Babalão, um estranho sonho que teve. O que Chico Inglaterra chama de “sonho” mais parece um “pesadelo”: o conteúdo, é, inicialmente, colorido e curioso, mas logo se torna um abraço ameaçador, “num redemoinho de frio e extrema-unção”. No “sonho”, o que realmente chama a atenção é uma multidão de sapos-híbridos, com mistura de todos os domínios, inclusive o domínio da linguagem. Eis o sonho narrado para Babalão:

– Me ilustra um pouco num sonho que tive, Babalão. A poi: sonhei que estivera numa espécie de paraíso, mas eram muitos campos brancos sem ninguém, só com um silêncio imenso, inaproveitado, e eu sozinho, e já ia ficando doente de estar tão só, doente da solidão, quando gritara o mais que pudera e foram saindo sapos, de toda espécie de sapos que existiam, o sapo-boi, o sapo-homem, o sapo-mulher, o sapo-cavalo, o sapo-tambor, o sapo-canoa, o sapo-verde, o sapo-pomba, o sapo-santo, o sapo-céu, o sapo-madrugada, o sapo-bode, o sapo-macaco, o sapo-tempo, o sapo-quem, o sapo-nunca, o sapo-sempre, o sapo-o-quê, o sapo-quando, o sapo-vento, o sapo-sim, o sapo-não, o sapo-voz, o sapo-fogo, o sapo-água, o sapo-terra, o sapo-ar, o sapo-adivinhação, o sapo-morte, o sapo-eternidade, o sapo-silêncio, o sapo-infinito, o sapo-olho, o sapo-nariz, o sapo-mundo, o sapo-rio, o sapo-dia, o sapo-noite, o sapo-religião, o sapo-nada, o sapo-tudo, e eles vinham saindo e saltando de um grande rio que não tinha nada dentro e se viraram de banda,

nadando de costas para mode a gente ver as suas barrigas, de todas as cores, e eu ia notando e fui chegando e sendo tentado por um sapo-tudo muito grande e estriado que me envolvia e sugava, feito um diabo com ventosas de polvo, que me abraçava e me envolvia num redemoinho de frio e extrema-unção. Mas não era morte nenhuma, senão apenas que uma mão aparecera sobre nós derramando um despropósito de leite condensado, ou pelo menos me parecera, mas uma voz disse: este é o nepentes. O que é isso, Babalão, que nos foi atolando profundamente num tremedal no qual lutávamos, feito monumentos alvos e moles, tortos e escorregadios, muito lentos, nos derretendo, e o podre de um cheiro infernal se desprendendo, e havia de repente uma música no fundo, um sapo-homem muito sábio, assim parecera, tocava uma harpa enorme e dourada, e o som aos poucos foi me enjoando atordoadamente, com toda a sua sabedoria infinita e tudo e o sapo-sabedoria desapareceu com sua música e eu pensava que fora melhor morrer de enjoo ou então me enlouquecer ou talvez até já me enlouquecera completamente, nem sei, o que é o mesmo. A hora acabara, o sonho se fora. Você, que é instruído em segredos e sagrados livros, me ajude a compreender. O que fora tudo isso? (DICKE, *Madona dos páramos*, 2008, p. 148-149).

A multidão de sapos híbridos oferece um estranho e grotesco espetáculo aquático: um nado coletivo, com os batráquios de barriga (“de todas as cores”) para cima. Ainda que colorida, movimentada e alegre, a cena é perturbadora e desarrazoada. A imagem, grotesca e cômica, traz elementos que oscilam entre o horror e o cômico, como o sapo-homem tocando harpa. “O que fora tudo isso?” (DICKE, p. 149), pergunta Chico Inglaterra ao Babalão que responde com uma explicação tão delirante quanto o absurdo do sonho:

– Sou informado de quase tudo pela proteção de São Gabriel, o arcanjo, que voa às voltas do trono de Jeová. O oráculo mais famoso foi o de Delfos. Tu és infiel, Chico, mas não se avexe não, que já te conto tudo: tu foste, chegaste ao reino dos Sapos, que existe nesses paraísos. Saiba que existe mesmo e lá tem tudo isso, o que tem e o que não tem, sem tirar nem pôr. A fada-mãe deles é o sapo-luxúria, a quem tudo obedece; pois foste cair na influência dela. O leite condensado é o grude das porcarias da terra, a carne, o pecado, o grande mal que se abateu sobre o homem depois que se perdeu a arca de Noé no monte Ararat com a Árvore do Bem e do Mal, que foi mostrada e ensinada aos primeiros homens, pela Serpente-mãe Naas. Sodoma e Gomorra, a invenção do pecado, meu filho... Só os ungidos podem pecar porque estão imunes à carne. Os homens comuns, como você, não podem pecar com o pecado da carne porque se coagula a alma e a alma fica úmida. Só os ungidos conhecem a intrinsecalidade da carne e por isso combatem o veneno com o veneno, o fogo com o fogo. Agora vai, meu filho, e seja perdoado dos teus pecados... (DICKE, *Madona dos paramos*, 2008, p. 149).

A resposta de Babalão Nazareno também é toda ela construída em bases da estética grotesca: o “profeta” consegue colocar em um mesmo período sintático o arcanjo São Gabriel, o oráculo de Delfos e uma personagem de contos maravilhosos,



a fada-mãe, a qual está ligada, explica Babalão, com seu discurso tipicamente grandioso e de timbre superior, a um “sapo da luxúria”. E o grotesco continua com elementos inacreditáveis, porque totalmente fora de uma semântica de “sapos”, como, por exemplo, o leite condensado associado à arca de Noé e aos eventos do Jardim do Éden: “O leite condensado é o grude das porcarias da terra, a carne, o pecado, o grande mal que se abateu sobre o homem depois que se perdeu a arca de Noé no monte Ararat com a Árvore do Bem e do Mal, que foi mostrada e ensinada aos primeiros homens, pela Serpente-mãe Naas”.

Em dois outros romances, Dicke produz imagens híbridas criadas a partir de ação uma psicológica, não de um sonho: em *Deus de Caim* (2006a, p. 21), a figura da lua aparece para a personagem Minira ora com o rosto de Lázaro ora com o rosto de Jônatas, os gêmeos rivais: “A lua pareceu-lhe primeiro o rosto de Lázaro que lhe sorria no céu sem nuvens e depois o rosto de Jônatas, sério, sem sorrisos. Viu quando Lázaro desceu com seu rosto de lua e entrando no remanso da penumbra do seu quarto, afastando as cortinas, e prendeu-se ao seu corpo”. Em *Os Semelhantes* (2011, p. 26), depois de matar o companheiro de garimpo, Abadia vê seu rosto na lua: “Um agouro daquela lua, já no outro lado do céu, roxosa, em sangue misturada, entre panos de nuvens, creu enxergar a cara de Salomão dentro dela, em vez de São Jorge”.

As formas híbridas presentes na literatura de Dicke constituem um aspecto muito importante do realismo grotesco: elas revelam uma sintonia entre os reinos vegetal, animal e mineral. A própria figura do diabo configura-se, na cultura popular, como uma forma híbrida: o corpo lembra o corpo humano, mas é vermelho e possui um par de chifres, pés e rabo de bode; ou seja, é uma figura que desperta o horror, repulsa e medo (mas é ridícula). O diabo é um ser híbrido, relacionado ao horror. Importante ressaltar que o diabo é recorrente na obra de Dicke: ora ele aparece dessacralizado, na forma de fantasia de carnaval, no primeiro conto de *Toada do Esquecido & Sinfonia equestre* (2011); ora aparece como um ser assombroso, capaz de incríveis metamorfoses (ele vira cão, vira porco, vira homem, vira mulher) em *Cerimônias do esquecimento* (1995); aparece em forma de visagem em *Madona dos Páramos* (2008).

## **7 O grotesco e o horror do sobrenatural**

Na obra de Dicke, dispersos, há vários episódios que se referem a entidades misteriosas que assombam as personagens envolvidas. Essa recorrência está profundamente ligada aos vínculos que o escritor mantém com a tradição popular, repositório ancestral de narrativas acumuladas de geração a geração. No vasto repertório de lendas e causos cultivados pelo povo, figuras assombrosas protagonizam situações inexplicáveis e sinistras, que amedrontam as personagens que, via de regra, sentem-se vulneráveis e desprotegidas ante o desconhecido; elas sentem medo. Um conhecido estudioso do horror na literatura, Lovecraft (1973,

p. 12) afirma: “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido”.

Não somente visagens sombrias provocam arrepios: o horror é pressentido mesmo que descreva a aparição de um belo e iluminado anjo para um grupo de pessoas religiosas; é espantoso de qualquer forma. Sobre isso, Kayser (2013, p. 119) faz uma curiosa afirmação: “O humor e o pavor são filhos gêmeos da mãe fantasia”. Todavia, histórias com elementos sobrenaturais, ligadas ao mundo sombrio, parecem ser sempre mais fascinantes, e mais fascinantes ainda quando ocorrem em ambientes escuros, lúgubres, com jogos de luzes e sombras capazes de confundir seus atores. Seres sinistros ou portadores de bons presságios aparecem e assombram; desaparecem e deixam o espanto. O sobrenatural constitui uma ruptura com a ordem racional da vida, embalada por leis da física que, há muito, desencantaram o mundo com a ciência.

Além de Kayser (2013), Kant (2015) e Hugo (2010) também se pronunciaram sobre o vínculo que há entre o horror e o grotesco. Para Kant (2015, p. 40, grifo nosso), as “*coisas não naturais*, enquanto nelas se presume o sublime, ainda que presentes numa proporção pequena ou nula, são *grotescas*”. Para Hugo (2015, p. 30-31), “o grotesco tem um papel imenso [para os modernos]. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Kayser (2013, p. 30) ressalta que o “grotesco é “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo”. Para todos eles, pois, o grotesco, de alguma forma, contém aspectos que remetem para o horrível e, em alguns momentos, também para o sobrenatural. O sobrenatural representa uma aniquilação da ordem das coisas e produz o sentimento do absurdo. Em *Deus de Caim*, Dicke (2006a, p. 145), uma personagem narra, em um velório, uma história dotada de elementos de horror: “um lobo meio cachorrão meio demônio, o Cão Bagaço, como diziam, que morava numa toca por debaixo da grande cruz da estrada onde morreram e enterrados aqueles dois caras que se engalfinharam numa contenda e acabaram se esfaqueando, na noite da Paixão”. Essa passagem é narrada em um evento que, por si só, é lúgubre: um grupo de pessoas, à noite, vela o corpo do Coronel Vitorino, que aparece morto, pendurado em árvore, supostamente suicídio. O clima entre as pessoas é naturalmente sombrio, por se tratar de um velório de alguém cuja morte não foi natural, é noite chuvosa: tudo constitui um ambiente lúgubre para o desenrolar da história.

Mas, certamente, em toda obra de Dicke, é no romance *Cerimônias do Esquecimento* (1995) que se encontra o caso mais intenso e mais arrebatador de uma situação de horror: trata-se de uma sequência de cenas intermitentes que produz assombro, mas curiosamente não produz medo. Em seu conjunto, o episódio constitui o exemplo mais emblemático da penetração da estética do grotesco na escrita Dicke, envolvendo uma aparição sinistra, um cão negro, que se metamorfoseia em porco branco, depois em homem, depois em cão de novo, depois em mulher, depois em cão. O cão, em suas metamorfoses, protagoniza cenas de

sexo primeiro com Rosaura, depois com uma jovem cigana e por fim com João Bergantim. Guiadas pelo narrador, as personagens mergulham em experiências aterradoras, como se o mundo entrasse nelas, um mundo estranho, como aquele citado por Adorno (2012, p. 59): “O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho”. As experiências estranhas enredam e modificam as personagens. Não serão mais as mesmas, mesmo que acordem e descubram que foi sonho ou pesadelo. De alguma forma, tudo é real.

Os aspectos destacados – transtornos do corpo, o hibridismo e o horror sobrenatural – constituem apenas alguns traços que revelam vínculos da obra de Ricardo Guilherme Dicke com o realismo grotesco. Eles mostram que as narrativas do escritor estão permeadas por uma estética do grotesco, a qual dialoga imediatamente com a estética do sublime. O sublime ressalta a natureza indomável; o grotesco desvenda o próprio homem, seu corpo e sua alma.

## **Considerações finais**

A obra de Ricardo Guilherme Dicke constitui um grande acervo de histórias, no qual o escritor estabelece muitas conexões entre saberes filosóficos e científicos e tradições populares. O conjunto de sua obra vibra pela potência de temas que se desenvolvem sob as estéticas do sublime e do grotesco. Suas narrativas revelam a sensibilidade de um escritor erudito, de um lado, e um homem profundamente ligado às tradições populares, de outro lado. Dessa conciliação de saberes e informações, ergue-se uma obra que integra de forma coesa o sublime, potente e inalcançável, e o grotesco, perturbador e sombrio.

O grotesco, o sublime e o belo são mais que conceitos: são orientações estéticas que se combinam infinitamente no texto literário. Discussões sobre essas categorias são abundantes nos estudos literários, mas elas ainda se revelam muito profícuas, pois cada autor e cada obra apresentam singularidades que lançam, incessantemente, novos aspectos em torno do tema, inesgotável, como a própria literatura. Aliás, uma das definições mais emblemáticas de literatura é dada por Pound (1996, p. 32): “literatura é linguagem carregada de significado”. Essa é a questão: todo texto literário está a dizer muitas coisas, infinitamente, sem se esgotar, porque o sentido de cada palavra no texto literário é “recarregável”.

O *realismo grotesco*, na obra de Dicke, anuncia e denuncia inconformações e beligerâncias; afinal, a forma como mundo está organizado e estruturado produz violência e injustiças; a violência e as injustiças produzem bandidos, explorados, traídos, violados, excluídos; esses bandidos, explorados, traídos, violados, excluídos, no fundo da alma, guardam um princípio operador de mudanças: o princípio esperança. Eles inspiram a criação de personagens que estão no caminho, sozinhas ou em bandos; quase sempre em fuga; quase sempre em busca de alguma coisa, de alguém, de um lugar; quase nunca em paz. Querem ir longe. Por isso estão vagando nos labirintos ficcionais de Dicke.

# THE BEAUTIFUL, THE SUBLIME AND GREEK REALISM IN DICKE'S ROMANCES

**Abstract:** Going through the works *Madona dos Páramos*, *Deus de Cain*, *Cerimônias do Esquecimento*, *Os Similares* and *Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre*, the essay deals with a specific aspect in the work of Ricardo Guilherme Dicke, in particular, his novels: grotesque realism, concept that raises reflections that oppose the aesthetics of the sublime and the beautiful to the aesthetics of the grotesque. In this examination, there are notes on traits that characterize grotesque realism in literature, more specifically in Dicke's work, such as the evidence of the body, hybrid forms and supernatural events. The theoretical basis includes, fundamentally, Bakhtin (1993; 1996), Kayser (2013), Hugo (2010) and Kant (2015).

**Keywords:** Ricardo Guilherme Dicke; Aesthetics; Grotesque Realism; popular culture.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. Duas cidades; Editora 34, 2012. (Coleção Espírito Crítico).

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Cerimônias do esquecimento*. Cuiabá: EdUFMT, 1995.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Deus de Caim*. Cuiabá: afábrika, 2006a.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Madona dos Páramos*. Cuiabá: Cathedral; Carlini & Caniato, 2008.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Os semelhantes*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2011c.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Toada do esquecido & sinfonia equestre*. Cuiabá: Cathedral; Carlini & Caniato, 2006b.

FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. Tradução: Célia Berrettini. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção Elos, 5).

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime & Ensaio sobre as doenças mentais*. Tradução: Pedro Panarra. Lisboa: Edições 70, 2015. (Col. Textos Filosóficos, 63).

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEITE, Francisco Benedito. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento no Contexto de François Rabelais como obra de maturidade Mikhail M. Bakhtin*. *Revista Magistro*, v. 2, n. 1, 2011.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução: João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1973.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1996.

RABELAIS, François. *Gargântua & Pantagruel*. Tradução: David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

*Recebido em 17 de outubro de 2022*

*Aceito em 28 de novembro de 2022*

# ORALIDAD Y LITERATURA MENOR EN ARGUEDAS Y BOLAÑO

Alberto Bejarano<sup>1</sup>

**Resumen:** En nuestro artículo exploramos un diálogo de literatura comparada entre la oralidad del escritor peruano José María Arguedas y el escritor chileno Roberto Bolaño. Nos interesa estudiar la cuestión de la poesía como invocación del ritmo y la mudez y como forma de descomposición de las palabras. Para ello, sugerimos una interacción como subtexto con la obra de César Vallejo. Nuestra cuestión principal se dirige a preguntarnos: ¿de qué manera entraría en este diálogo Arguedas, y a su vez, de qué forma podríamos generar una lectura bifurcada hacia Bolaño? El artículo propone una lectura de textos de los dos escritores como formas de viaje, se trata, por supuesto, de dos formas de viaje muy distintas, aunque comparten el sello / umbral de novelas de iniciación, de caminantes asombrados.

**Palabras clave:** Literatura comparada; Arguedas; Bolaño; Vallejo; Mudez.

## 1 Transculturación / literatura menor

*Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto.*

Deleuze-Guattari

*¡Pachachaca! Puente sobre el mundo, significa ese nombre.*

José María Arguedas

---

1 Doctorado en Filosofía por la Universidad de París 8 (2014). Docente e investigador del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá (Colombia), en la maestría en Literatura y Cultura – directora de la línea de investigación Literatura Comparada Maestría en Literatura. Trabaja en las líneas de investigación Literatura Comparada, Arte Contemporáneo, Filosofía Francesa Contemporánea, Literatura Hispanoamericana, Brasileña y Portuguesa, Literatura Colombiana. Actualmente es profesor invitado en varias universidades de Colombia y Brasil.



Cuando Deleuze-Guattari inventaron el concepto de literatura menor a mediados de los años setenta –en un primer momento ligado a Kafka y después prolongado, en especial, hacia escritores norteamericanos y otros más o menos insulares o extraños para los cánones nacionales como el polaco Gombrowicz–, ya Arguedas había muerto y seguramente los filósofos franceses no llegaron a conocer su obra, así como ninguna otra latinoamericana, con excepción de Borges.<sup>2</sup> Sin embargo, a través de la influencia caribeña de Édouard Glissant, llegaron a interesarse por conceptos como *archipiélago*, del que derivaron por ejemplo el sonoro concepto de *rizoma*, tan esencial en sus trabajos, que bordea la idea de literatura menor en cuanto significa puesta a prueba de lo canónico y lo continental. Para Deleuze-Guattari una literatura menor implica una desestabilización, ante todo del lenguaje que fisura y genera una grieta en las llamadas literaturas, obras y autores mayores de una literatura. Kafka es un escritor menor con respecto a la tradición en lengua alemana iniciada con Goethe, pero esto no significa que hablemos de algo menos importante, sino de una emergencia de algo extraño, ruidoso, difícil de definir y de clasificar. Ahora bien, nuestra cuestión principal se dirige a preguntarnos: ¿de qué manera entraría en este diálogo Arguedas, y a su vez, de qué forma podríamos generar una lectura bifurcada hacia Bolaño?

En trabajos anteriores, tanto en nuestra tesis doctoral sobre Roberto Bolaño como en artículos recientes, me ha interesado la relación de un escritor (o artista en un sentido más amplio) con la sintaxis y con la invención de nuevos lenguajes como forma de auscultación de formas híbridas, abiertas y experimentales que ponen a prueba los estándares más o menos establecidos de lo “literario” o lo “literaturizable” a los que se refería en hora temprana Blanchot. Uno de estos elementos es la oralidad como recurso y campo de prueba de otras expresiones alternas a la palabra más codificada por las tradiciones.

Por literatura menor entenderemos el uso menor de una lengua mayor que se acercaría a Arguedas por su elección o diremos, afinidad electiva, del español “quechuezizado” en lugar de haber optado por el quechua como lengua menor enfrentado a una lengua mayor, el español. Dicha transculturación, destacada ampliamente por Rama, Cornejo y Carlos Pacheco nos genera varios interrogantes que queremos esbozar: ¿sería la transculturación otra forma de llamar una literatura menor? ¿Qué elementos prevalecerían en una y en otra? ¿Toda transculturación implica necesariamente una literatura por venir?

---

2 Sin duda, hubo y hay una única predilección desde la filosofía francesa por la obra de Borges, desde Foucault hasta Rancière, pasando por Derrida, Blanchot y demás. Este “olvido” de la estética francesa contemporánea, apenas es matizada por el contacto de Severo Sarduy con Barthes, o de Agamben con César Vallejo.

En los epígrafes de Deleuze-Guattari y Bolaño destacamos la palabra desierto, como búsqueda y como apartamiento, y podríamos decir que dicho gesto coincide con el viaje de Ernesto en *Los ríos profundos*. Ernesto deja atrás las luces eléctricas de la civilización y viaja en busca de los destellos de las culturas ancestrales. Es un viaje lento, porque, como lo menciona Arguedas en su estudio sobre la *Formación de una cultura nacional indoamericana*, “el indio se diluye en el Perú con una lentitud pavorosa” (ARGUEDAS, 1975, p. 7).

En *Los detectives salvajes* de Bolaño, Ulises Lima y Arturo Belano dejan atrás también las luces del DF y se internan en el misterioso desierto de Sonora. Es un viaje paradójico porque aunque es un escape paródico de literatura policial, es también un viaje lento en busca de las huellas de la mítica poeta estridentista, Cesarea Tinajero. Notamos que hay una estructura similar en las dos novelas con respecto a tres tiempos de la narración. En Arguedas más implícita y en Bolaño más explícita. El primer tiempo es el viaje de iniciación, el segundo la diseminación de los recuerdos y el tercero es el retorno que se cierra en sí mismo como cinta de moebius, diríamos incluso como rizoma. Ricoeur lo llama sedimentación, proceso de engranaje de la trama con sus orígenes míticos.

En 1998 se publicó *Los detectives salvajes*, una de las novelas más revolucionarias de las últimas décadas: una novela-río de tres partes que desarmaría en buena medida el coro de las lamentaciones sobre la aparente muerte de la literatura latinoamericana tras el supuesto ocaso del *boom*. Roberto Bolaño era poco conocido hasta ese momento para la mayoría de lectores. Tenía 45 años, una enfermedad crónica en curso, poemas en agendas descocidas, cuentos como búfalos en concursos provinciales en España, miles de noches de poesía y vagabundaje a cuestas y numerosos intentos de novelas más o menos dilatadas. Había perdido un país (Chile, desde 1973), como él mismo lo dijo en uno de sus recurrentes autorretratos, pero había ganado un sueño: la escritura como máxima resistencia posible. Era una *Estrella distante*. Ignoraba que le quedaban apenas cinco años de vida, de intensa actividad, de febril escritura de una novela-total, novela-alga, *2666*, que quedaría inacabada más no incompleta. El mundo parecía en una tensa calma, antes del “terrorismo global” y de las nuevas tempestades. Bolaño desconocía que le aguardaba póstumamente el honor de ser el paradigma de una nueva literatura sustentada en la ruptura de los géneros y en la apuesta por un nuevo tipo de lector, más libre y más errante. Lejos estaba quizá de imaginar que mucho le copiarían y le imitarían a través de retorcidas historias de falsos-bajos-mundos vistos de manera esnobista.

*Los detectives salvajes* ganó el premio Herralde en 1998 y el Rómulo Gallegos en 1999 y catapultó a Bolaño como escritor de culto y como faro lúcido para las nuevas generaciones de lectores-nómadas del nuevo siglo, emigrantes del espíritu sedientos de anti-poesía, de leer entre líneas devociones y sin-sabores de poetas callejeros que miran la luna sin pretender hacer lunarios sentimentales. Más que una novela de iniciación o de testimonio de una generación utopista y vencida,

más que una novela-mundo o recopilación de vidas mínimas expuestas a la intemperie, se podría decir que *Los detectives salvajes* es un largo poema visceral que desanda el tiempo a través de la dilatación del espacio en la segunda parte de la historia. Podría ser también una larga pesadilla soñada por Mario Santiago, el poeta mexicano, gran amigo de Bolaño, el Ulises Lima de la novela, salvaje poeta del nomadismo radical. Santiago-Roberto / Lima-Belano nos enseñan la ruta de una poesía que ya no es de confesionario: o es de ataúd o es de campo nudista.

Para Deleuze-Guattari: “La primera característica de una literatura menor es que el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización [...]; la segunda es que en ellas todos es político [...] la tercera consiste en que todo adquiere un valor colectivo” (DELEUZE; GUATARI, 2008, p. 30). En estas tres características sobresale la oralidad como espacio de disseminación y sedimentación de sentidos más o menos explícitos que circulan por las literaturas, dichas mayores. Oralidad es repetición, dispersión, multiplicación y ante todo sobre salto del ritmo de una narración o de un poema<sup>3</sup>. Para Glissant:

[...] la lista incrementa su intencionalidad, por la propia prolongación de sus acumulaciones y no por su simple mecanismo. La poética del listado (objetos, personas, atributos) deriva directamente de la oralidad del cuento, lo cual no se puede describir mediante (una) revelación fulgurante y omnisciente. Cuando el cuentacuentos quiere significar la importancia o belleza de una casa, acumula una lista de elementos que la componen, exagerando la cantidad más que la calidad. Esta inocente práctica tiene sus virtudes. Es raro que el pensamiento clásico, con su idea de armonía y profundidad, utilice ese procedimiento del listado (GLISSANT, 2002, p. 195).

Sin embargo, nos enfrentamos aquí a varios problemas. En una primera mirada, podría pensarse que el rotulo de literatura indigenista clasificaría a Arguedas en una familia más bien territorializada, definida en torno a una serie de problemas antropológicos y sociológicos propios de su época y de la prolífica actividad intelectual del escritor peruano. En ese sentido, solo podría ser literatura menor en cuanto a una derivación de las literaturas de la ciudad letrada. En un segundo momento, podríamos sugerir una relación de centro/periferia entre la literatura peruana y las vertientes de Arguedas, pero allí imperaría el carácter marginal de su obra, definido por Rama como ópera de pobres. Nos interesa, no obstante, optar por una vía alternativa, a partir de una serie de puntos de Deleuze-Guattari y Glissant que apuntan a centrarse en elementos más bien estéticos, en especial

---

3 Como lo menciona Beatriz Acosta: “las comunidades judías y árabes magrebíes en las ciudades europeas, los negros y los latinos en Estados Unidos, son casos claros de minorías que aprenden la lengua oficial para efectos de supervivencia, pero cuyo uso de ella es particular, pues incluye voces vernáculos, mezclas de esas voces con palabras de la lengua imperante, apócopes, sinalefas heterodoxas y pronunciaciones enrevesadas. De esas mixturas emerge una lengua nueva, una suerte de lengua extranjera al interior de la lengua oficial... El autor menor retuerce el lenguaje, lo fuerza a gritar, a llorar, a aullar, a tartamudear, encuentra una sintaxis para la expresión del abismo” (ACOSTA, 2016, p. 75).

ligados a la oralidad. Destacamos por ejemplo esta valiosa mención de Rama:

En una época en que la poesía ya se había tornado escritura, Arguedas siguió percibiéndola como fonema, vinculando íntimamente las palabras con los marcos musicales. Huella se su formación en el seno de las comunidades ágrafas, pasión por el canto donde la palabra recupera su plenitud sonora, en Arguedas la palabra no se disocia de la voz que emite, entona y musicaliza (RAMA, 1983, p. 24).

Uno de estos aspectos fue señalado por Rowe:

[...] las variaciones en el orden gramatical es uno de los aspectos más felices del estilo maduro de Arguedas en *Los ríos profundos*... el ordenamiento espacial de las palabras se combina con la creación de un extraño ritmo, obtenido principalmente a través de asíndeton y las repeticiones (ROWE, 1979, p. 61).

## 2 Oralidad en Arguedas y Bolaño

Uno de los puentes sobre los mundos y sobre los abismos en los que convergen Arguedas y Bolaño, puede ser enmarcado en esta idea sugerida por Victor Virviescas:

EN LAS PALABRAS QUE JOSÉ María Arguedas dice en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega, en octubre de 1968, se sintetiza la condición híbrida, mezclada, del escritor y la escritura latinoamericana, que se conforma de un deseo raizal, local, de dar cuenta de su región (VIRVIESCAS, 2019, p. 23).

Dicho deseo raizal, local, lo hallamos en la oralidad de los dos autores. La oralidad está íntimamente unida a la musicalidad, y una de sus expresiones más resonantes es la onomatopeya, presente de manera orgánica en el capítulo VI de *Los ríos profundos* en torno al *zumbayllu*, voz quechua española que significa trompo... y como trompo nos hace girar durante 31 páginas en sus sentidos y sensaciones... como *zumbaylleros*.

Uno de los ejemplos más relevantes de transculturación de *Los ríos profundos*, como ha sido señalado por la crítica, aparece en el capítulo VI de la novela en torno a la expresión “zumbayllu”, definido por Richard así: “simboliza el mestizaje cultural: asocia una forma verbal onomatopéyica española (zumba) a la onomatopeya quechua yllu, integrando así una armoniosa voz mixta española-quechua” (RICHARD, 1991, p. 192).

El capítulo inicia así:

La terminación quechua yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo;

música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: illa. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna [...] zumbayllu, zumbayllu... ¿qué podía ser el zumbayllu? ¿qué podía nombrar esa palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos? [...] Ay zumbayllu, zumbayllu. Yo también bailaré contigo. Y bailé, buscando un paso que se pareciera al de su pata alta. Tuve que recordar e imitar a los danzantes profesionales de mi aldea nativa (ARGUEDAS, 2006, p. 235, 240, 266).

Repetición es variación, es polisemia, es polifonía, es ritmo. Se gira alrededor de una palabra que se metamorfosea, que se esconde, que se multiplica. Zumbayllu es una invocación, no solo al movimiento, sino ante todo a la voz quechua de yllu que nos transporta a otra dimensión del tiempo: música que producen las pequeñas alas en el vuelo.

Por otra parte, la cuestión del viaje, del deambular, del peregrinar está inserta en el corazón de las luces que titilan en las ciudades de Arguedas y Bolaño, y a la vez las sombras, los opacos claro oscuros de las cosas, de las piedras, de los muros, de los caminos que nos envuelven como un canto nómada de forasteros que se abisman en los mundos extraños. Para Arguedas, la sierra, para Bolaño, el desierto de Sonora. Ernesto, en *Los ríos profundos*, es forastero que se deja llevar por el camino, así como Arturo Belano y Ulises Lima en *Los Detectives salvajes*.

El poeta es el microbio  
es el virus que habla  
desde esa vejiga-tercer ojo

Qué sinfonía la del agua quemada en los urinarios

escritura-taladro  
cine de nervios crispados  
¿cuál es mi próxima parada?  
¿1 ataúd? ¿1 campo nudista?  
(SANTIAGO PAPASQUIARO, 2008, p. 56)

Releer *Los detectives salvajes* hoy me produce la misma pulsión mesmérica de entonces, el mismo goce unido al temblor, la misma devoción unida al desparpajo de la digresión en miles de microhistorias laberínticas que solo pueden confluir en un *Amuleto*: en dos poetas, en Auxilio Lacouture y Cesarea Tinajero, inolvidables anti-musas de otros poetas anónimos. Hablamos de una novela que nos despierta una radiante fascinación por la poesía, de Rimbaud a Nicanor Parra. A través de Bolaño es posible llegar a las autopistas abiertas hacia la poesía: al contacto íntimo

con las carreteras desiertas al amanecer, con los burdeles de luces amarillentas, con los faroles de cafés abandonados, con las buhardillas de lectores miopes, con las faldas a cuadros de comadronas iniciadoras, con los hombres duros que no saben bailar, con los impalas voladores, con los crucigramas de Perek, con las conversaciones eternas tomando mezcal Los suicidas, con los amores des-contrariados, fogosos, atrevidos, prohibidos, con el trance de los cines y las películas de serie B, con los talleres y revistas de poesía efímeros, con los viajes onanistas alrededor del cuarto, con los sueños, vigiliyas y pesadillas intermitentes de América Latina:

Y a veces sueño que Mario llega  
con su moto negra en medio de la pesadilla  
y partimos rumbo al norte,  
rumbo a los pueblos fantasmas donde moran  
las lagartijas y las mosca.  
(BOLAÑO, 1993, p. 45)

Si nos detenemos en uno de los apartes finales de *Los detectives salvajes*, reconocemos este gesto:

A veces me pongo a pensar e imagino a Belano y Lima cavando durante horas una fosa en el desierto. Después, al caer la noche, los veo alejarse de allí y perderse por Hermosillo, en donde abandonan el Camaro en una calle cualquiera. A partir de ese momento ya no hay imágenes... esta noche soñé que Belano y Lima dejaban el Camaro de Alberto abandonado en una playa de Bahía Kino y luego se internaban en el mar y nadaban hacia Baja California. Yo les preguntaba para qué querían ir a Baja California y ellos me contestaban: para escapar, y entonces una gran ola los ocultaba de mi vista (BOLAÑO, 1999, p. 606).

### 3 La mudez

Quiero detenerme un momento en la mudez de la poesía en Bolaño. Quiero hacerlo a través de la mención al piano en su poema “La novela-nieve”, de 1980. El piano es el personaje, testigo del poeta. El testigo es quien sobrevive para dar cuenta de lo que fue. Crudamente (Agamben). No es estático el piano. Viaja, más allá o más acá del poeta. Recordamos a García Lorca el día que en la Habana hizo llover tocando el piano, como lo relata Cabrera Infante en *vidas para leerlas*. Allí estaba nada menos que Lezama Lima...

¿La imagen del piano evoca la mudez de la poesía frente a la música? Piano oscuro, piano abstracto. ¿Por qué mudez y no silencio? Por qué ruido y no sonido me preguntaba con Rimbaud y Bolaño. Qué envuelve el piano se pregunta Bolaño.



La mudez del poeta. ¿Qué es la mudez? Una indisposición hacia la palabra. De la palabra. Sombra del sonido y del silencio, espacio intermedio entre la enunciación y el despojo. Destierro del logos, anunciación de la aurora de Nietzsche.

El mudo calla porque no puede hablar, no porque no quiera hablar. El mudo está rumiando hacia adentro las palabras, quiere decir y solo le sale espuma. Como Buster Keaton. Le aterra hablar, si pudiera, solo diría, paso paso paso, ni siquiera un preferiría no hacerlo... una cosa es (hacer) tartamudear el lenguaje (Beckett / Deleuze), otra es la mudez. Qué acción es solo mudear, sin el tarta... el mundo es ruido, el mudo es contra ruido. No quiere, no puede agregar algo más al mundo. El mudo Moodea. Merodea. me rodea. No bordea...

El mudo no espera proferir la palabra precisa. El mood del mudo es suspender lo trastabillado. El tartamudo trastabilla, cojea. El mudo es aparente inacción, solo surfeo inútil. La mudez es el agazapamiento. También está la mudez del mood...

El piano está en las emboscadas del silencio, dice Bolaño. La mudez no es contraria a la escritura. La rodea. Bolaño recogió la vida y la obra de Vallejo, no sólo en su novela homenaje *Monsieur Pain* (originalmente *La senda de los elefantes*), sino en el conjunto de su obra, en cuentos, en novelas, en poemas, en sueños, en pesadillas... Como vagabundo en París arrastró su sombra junto a César, en peruano, como decía Gonzalo Rojas.

El personaje central de la novela *Las sendas de los elefantes*, luego publicada como *Monsieur Pain*, de Bolaño es un mesmerista; todo comienza con un cuento de Poe titulado “Revelación mesmerica”. A partir de allí, el universo fantástico que (re)crea Bolaño en *Monsieur Pain* nos lleva a la agonía “hípica” (del hipo) y no épica del gran poeta peruano César Vallejo quien está a punto de morir en París por culpa del hipo. Monsieur Pain tratará, en vano, de curarlo.

Cuando Bolaño hizo su autorretrato sobre “Monsieur Pain” dijo lo siguiente, “omito mi tercera novela, *Monsieur Pain*, cuyo argumento es indescifrable”. Fernando Iwasaki, en un artículo publicado en el libro *Bolaño Salvaje*, titulado “Roberto Bolaño, Monsieur Pain”, lanza una hipótesis de lectura donde la distancia que separa *La senda de los elefantes* (1982) de *Monsieur Pain* (1999) nos lleva de un Bolaño identificado con Monsieur Pain a uno identificado con César Vallejo.

En la novela de Bolaño, a diferencia de Poe, el paciente no interviene directamente en un trance mesmerico. El paciente es, recordémoslo, César Vallejo<sup>4</sup>. En cambio, en el cuento de Poe, el contacto entre el mesmerista y el paciente nos “revela” el más allá de la muerte, y queda la duda en nosotros y en Poe en estos términos: “¿se habría dirigido en realidad a mi desde el fondo de la región de las sombras?” (POE, 2019, p. 372).

---

4 Hay un parentesco cercano, en cuanto al “uso” de César Vallejo en la sombra, con la novela de Alan Pauls, *Wasabi*. En ese caso, Pauls “se sirve” de Pierre Klossowski.

Pregunta que no le interesará a Bolaño, pues Monsieur Pain<sup>5</sup>, en el fondo, tiene mucho más de policial que de mesmerico. Aún así, Pain es mesmerista. Veamos como lo describe Bolaño:

[...] me dediqué a las ciencias ocultas, es decir, me dediqué a empobrecerme sistemáticamente, de manera rigurosa, en ocasiones acaso con elegancia. Es posible que fuera por entonces cuando leí la *Histoire abregée du magnetisme animal*, de Franz Memer, y de allí a convertirme en mesmerista practicante sólo fue cosa de semanas. ¿sabes cómo se llamaba el maestro de Mesmer?... Hell, fue el primero en intentar curar enfermedades por medio del magnetismo animal. Y Hell quiere decir infierno. (BOLAÑO, 1999, p. 85).

Sigamos el juego de palabras: de Hell a Mesmer y de Mesmer a Pain. Monsieur Pain quiere cumplir con la petición desesperada de Madame Reynaud, amiga de Madame Vallejo, y de quien se siente enamorado. Quiere curar el hipo de César Vallejo, pero se enfrenta a dos grandes obstáculos: los médicos “oficiales” del hospital Arago y un grupo de españoles que le pagan para no hacer nada por Vallejo. Su mundo es el de la frustración y el de las pesadillas. Dice Pain,

[...] el radioteatro demencial que me asaltó era sin duda la anticipación del infierno; un infierno de voces que se enlazaban y desenlazaban a través de una estática que presumo eran mis ronquidos de angustia, formando dúos, tríos, cuartetos, coros enteros que avanzaban a ciegas por una cámara vacía, como una sala de lecturas vacía, que en determinado momento identificaba con mi propio cerebro (BOLAÑO, 1999, p. 53).

No hay una sesión mesmerica entre Pain y Vallejo, pero si hay un breve encuentro,

[...] en la quietud de la habitación sólo se oía su hipo. Se que nunca podré describir el rostro de Vallejo, al menos tal como lo vi en ese único encuentro; pero el hipo, la naturaleza de ese hipo que envolvía todo apenas se escuchara con atención, es decir, apenas, realmente se escuchara, escapaba a cualquier descripción, siendo al mismo tiempo a la medida de cualquiera, como un ectoplasma sonoro o como un hallazgo surrealista (BOLAÑO, 1999, p. 62).

Alrededor del surrealismo aparecen otros personajes. Todos reunidos en el café de Raoul. Dos hermanos que quieren irse a Nueva York y que no quieren ir al ejército ni al surrealismo. Y un hombre ciego que le hablará a Pain de un tal Ernest Bersot, autor de *Mesmer y el magnetismo animal* y por supuesto de Edgar

---

5 Otros personajes, además de los locales, son la esposa de Vallejo, una amiga de ella, un grupo de españoles, varios tipos de médicos, Monsieur Rivette, un enigmático personaje llamado Pleumeur-Bodou y Monsieur Pain, el mesmerista. La acción está situada en París en 1938.

Allan Poe. Le dice a Pain, “soy un aficionado que disfruta más con un texto de Poe, por ejemplo, revelación mesmerica, que con un libro científico [...] buscando con cuidado a veces encuentro cosas interesantes”. (BOLAÑO, 1999, p. 87).

En ese diálogo Pain define el mesmerismo:

Mesmer consideraba que en la raíz de casi todas las enfermedades se hallaba de un desarreglo nervioso. Al parecer eso no convenía a determinadas personas y a determinados intereses. En fin, puede decirse que desde el comienzo tenía la partida perdida (BOLAÑO, 1999, p. 88).

Al final de la novela de Bolaño, Pierre Pain no podrá salvar a Vallejo, y por lo tanto no podrá lograr el amor de Madame Reynaud. Se refugiará por los azares del destino en un viejo cinematógrafo cercano a la Estación Saint Lazare, y querrá calmar sus nervios con una película llamada “Actualidad”. Allí se encontrará con Pleumeur-Bodou, un amigo de juventud que acaba de regresar del frente en España, donde ha luchado junto a los fascistas. Él, en el fondo, era como Pain. Incluso aparece en la escena otro Pierre, el científico Pierre Curie. Dice Pleumeur-Bodou: “ya para entonces (1906) tanto Terzeff como nosotros éramos mesmeristas si no plenamente convencidos, si entusiastas, y a Terzeff le tuvo que parecer significativo que Curie trabajara, por así decirlo, en el plano de los médium” (BOLAÑO, 1999, p. 187). Después de la función, volverá una última vez al Hospital Arago, tan sólo para conocer el desenlace de Vallejo. Luego vendrá la guerra y la soledad moribunda de Pierre Pain. Casi al final, descubrimos las diversas aplicaciones que tiene el mesmerismo: rozando las estrellas distantes, al fin y al cabo, *La senda de los elefantes* es siempre un *franc-parler*, un “decir todo”.

#### LA NOVELA-NIEVE

Mis trabajos literarios 10 abril 1980. Obsesionado por piernas en dormitorios donde todo es femenino incluso yo que asesino un aire de cajas y sabuesos momificados. No escritura en la cadencia de mis días sin dinero, ni amor, ni miradas; sólo confidencias dormitorios oscuros donde soy la media de seda rodeado de canarios y hachas de luna. Sin embargo cuando puedo hablar digo escribe cosas entretenidas algo que interese a la gente. Pianos abstractos en las emboscadas del silencio, mi propia mudez que rodea a la escritura. Tal vez sólo esté ciego, arribando a una terminal donde “mi talento”

pueda ser expresado por las trizaduras combustibles  
mi propio cuello en la novela-nieve (BOLAÑO, 2019).

Se trata, por supuesto, de dos formas de viaje muy distintas, aunque comparten el sello / umbral de novelas de iniciación, de caminantes asombrados. La verdad no son flâneurs, no podrían serlo, son extraños en el campo, “extrañadores” del espacio. En su trasegar se encuentran con el murmullo de las cosas, de las canciones populares, en chicheras y cantinas míticas que nos muestran otras caras del mundo: lo mítico como el eterno circular entre nuestra visión y la visión de los seres ancestrales que nos preceden y nos rodean. En Bolaño lo encarna la mítica poeta de la revolución mexicana, Cesarea Tinajero. En Arguedas, los indios de las chicheras. Podríamos decir que las dos novelas nos presentan a dos pensadores tectónicos que se apartan del rumbo de la narración para concentrarse en la oralidad, en la musicalidad, en los murmullos de las cosas.

Las dos novelas comparten los finales abiertos y los viajes infinitos. En Arguedas, como lo señala Julio Noriega Bernuy:

[...] es posible leer toda la novela como un peregrinaje del forastero andino en el que Abancay, a pesar de constituir el núcleo narrativo de las historias contadas, es solo una parada, una estación importante y central de una cadena de viajes, cuyo eslabón ni empieza ni termina allí, sino que, enlazándose a otros episodios menores, va mucho más lejos de esta ciudad y de las páginas de la novela. Los viajeros no cuentan con una residencia permanente, están siempre de paso, en tránsito a cualquier otro sitio. Los viajes tampoco tienen principio o final, no se originan en un lugar específico, ni tienen un destino fijo (NORIEGA BERNUY, 2011, p. 106).

Lo que es encuentro profundo en Arguedas es lo contrario en el final de *Los Detectives salvajes* y aún más en *2666*. Con este fragmento con el que terminamos nuestra intervención vemos la convicción de Arguedas sobre la valoración del paisaje natural y humano andino. El “yawar mayu” es río de sangre pero que brilla porque está vivo y es insondable. La naturaleza supera al hombre en su inmensidad y en su misterio. En el caso de Bolaño, el desencuentro es radical entre el hombre y la naturaleza y por eso describe Santa Teresa en *2666* como un hoyo negro que escondería el secreto del mal. Algo que no podría aparecer en Arguedas. Sin embargo, los contrastes entre ellos, a través de la oralidad son líneas de fuga hacia mundos desconocidos que nos deslumbran en sus misterios.

Para Arguedas esto equivale a comprender *Los ríos profundos* como “yawar mayu”: “Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre... era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia le centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran

con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan” (ARGUEDAS, 2006, p. 144).

## **ORALIDADE E LITERATURA MENOR EM ARGUEDAS E BOLAÑO**

**Resumo:** Em nosso artigo, exploramos um diálogo de literatura comparada entre a oralidade do escritor peruano José María Arguedas e a do escritor chileno Roberto Bolaño. Interessa-nos estudar a questão da poesia como invocação do ritmo e do silêncio e como forma de decomposição das palavras. Para isso, sugerimos uma interação como subtexto com a obra de César Vallejo. Nossa questão principal visa nos perguntar: como Arguedas entraria nesse diálogo e, por sua vez, como poderíamos gerar uma leitura bifurcada para Bolaño? O artigo propõe uma leitura de textos dos dois escritores como formas de viagem. São, claro, duas formas de viagem muito diferentes, embora compartilhem o selo/limiar dos romances de iniciação, dos caminantes atônitos.

**Palavras-chave:** Literatura comparada; Arguedas; Bolaño; Vallejo; mudez.

## **Referências**

- ACOSTA, Beatriz. La literatura delleuziana. In: ARENAS, Luis (org.). *El efecto Deleuze*. Zaragoza: Erial, 2016.
- ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1975.
- ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto. *Los perros románticos*. Barcelona: Plutón Ediciones, 2019.
- BOLAÑO, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka por una literatura menor*. México: Era, 2008.
- GLISSANT, Édouard. *Faulkner-Mississippi*. México: Turner, 2002.
- NORIEGA BERNUY, Julio. El forastero andino en los ríos profundos. Revista *Quehacer*, n. 183, p. 102-111, julio-septiembre 2011. Disponible en: <http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/817/2399.pdf>. Fecha de acceso: 1º dic. 2019.
- POE, Edgar Allan. Revelación mesmerica. In: POE, Edgar Allan. *Cuentos completos*. Traducción: Benjamin Briggent. España: Plutón Ediciones, 2019.

RAMA, Ángel. Los ríos profundos: ópera de pobres. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 122, p. 1-41, enero 1983.

RICHARD, Renaud. El zumbayllu. In: FORGUES. *Arguedas, vida y obra*. Lima: Amaru, 1991.

ROWE, William. *Mito e ideología en la obra de Arguedas*. Lima: Instituto de Cultura, 1979.

SANTIAGO PAPASQUIARO, Mario. *Jeta de santo: antología poética 1974-1997*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

VIVIESCAS, Víctor. Actualidad del pensamiento crítico de la diferencia en y desde América Latina. *Literatura: teoría, historia, crítica* [s. l.], v. 21, n. 2, p. 21-48, jul. 2019. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/78736>. Fecha de acceso: 1º dic. 2019.

*Recebido em 22 de setembro de 2022*

*Aceito em 15 de novembro de 2022*



# OS ESCRITOS PÚBLICOS FRONTEIRIÇOS: UM ESTUDO DA PAISAGEM DA FRONTEIRA OIAPOQUE-SAINTE-GEORGES À LUZ DA ECOLINGUÍSTICA

Jamille Luiza de Souza Nascimento<sup>1</sup>

Kelly Cristina Nascimento Day<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho objetiva apresentar o mapeamento dos escritos públicos presentes no panorama franco-brasileiro como resultado da investigação de como e se a paisagem linguística da fronteira expõe as estratégias político-linguísticas adotadas pelos falantes de Português e Francês em contato na região e como essas estratégias operam na modelagem da ecologia linguística. Além disso, o trabalho visa classificar e categorizar os escritos públicos de Oiapoque e elaborar um cenário dessas políticas *in vitro* e *in vivo*. As análises propostas são realizadas sob as perspectivas teórico-metodológicas provenientes das discussões Ecolinguísticas de Haugen (1972), Couto (2002-2018), Albuquerque (2020), associadas às proposições sobre Política Linguística de Calvet (1996-2002), Savedra e Lagares (2012), Spolsky (2016), bem como sobre a constituição do meio ambiente enquanto espaço que reflete as dinâmicas linguísticas, com as abordagens sobre a Paisagem Linguística de Shohamy e Gorter (2009) que são fundamentais para o entendimento sobre os ecossistemas e suas espécies linguísticas. É um trabalho de cunho quanti-qualitativo e descritivo, efetivado a partir da coleta imagética dos usos da língua francesa no *locus da pesquisa*. De modo geral, percebeu-se que

a paisagem linguística é por si só uma das estratégias de interação comunicativa, ilustrando os usos cotidianos das línguas no ecossistema. Observou-se ainda que as placas tendem a ser o marco referencial dessas estratégias; é uma paisagem plurilinguística, concentrada, principalmente, na parte central da cidade e tende a ser oriunda de acordos pessoais, com finalidade informativa e com característica local, refletindo o bilinguismo endêmico da região.

**Palavras-chave:** Ecolinguística; Fronteira franco-brasileira; Política linguística.

## Introdução

A fronteira franco-brasileira, assim como muitas áreas limítrofes entre países com línguas diferentes, é constituída por um espaço urbano singular, que engloba a

---

1 Graduada em Letras (Português-Francês) na Universidade do Estado do Amapá (UEAP), bolsista de iniciação científica – PROBIC.T. Graduada em Gestão Ambiental pela Faculdade de Macapá (FAMA). E-mail: jamille.luiza8254@gmail.com

2 Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora adjunta da Universidade do Estado do Amapá (UEAP). E-mail: kelly.day@ueap.edu.br

pluralidade de indivíduos, suas línguas, culturas, organizados em grupos sociais. Essa pluralidade linguística e sociocultural pode ser observada na formação de uma paisagem linguística heterogênea que se consolidou ao longo dos anos e em decorrência do contato diário entre esses falantes. Tendo em vista essa asserção, este trabalho objetiva analisar a paisagem desta área, a fim de investigar as estratégias político-linguísticas postas em prática para sanar os entraves comunicativos decorrentes das diferenças entre espécies linguísticas e como a paisagem ilustra tais estratégias.

A hipótese de partida é que uma espécie linguística é utilizada rotineiramente nas interações comunicativas em Oiapoque, o que reflete seu uso em placas, avisos, nomes de estabelecimentos, anúncios que são feitos de forma monolíngue, bilíngue, trilíngue, visando atender aos falantes naquela área. Outras conjecturas se referem aos acordos tácitos para que as políticas organizacionais de comunicação sejam implementadas nos escritos públicos; os proprietários/gestores/trabalhadores que atuam diariamente na região entendem a necessidade do uso da língua pela posição geográfica, isto é, reconhecem a língua como parte dos ecossistemas e de suas comunidades de fala; na falta de políticas *in vitro* e para preencher as lacunas deixadas, há a presença de acordos linguísticos convencionados nas práxis diárias; as políticas linguísticas *in vitro* não refletem as políticas *in vivo* adotadas pelos falantes.

Assim, buscou-se primeiramente, neste trabalho, apresentar a perspectiva teórica da Ecolinguística a partir das discussões propostas por Haugen (1972), Couto (2002-2018), Albuquerque (2020), associadas às proposições sobre Política Linguística de Calvet (1996-2002), Savedra e Lagares (2012), Spolsky (2016), bem como sobre a constituição do meio ambiente enquanto espaço físico que reflete as dinâmicas linguísticas, a partir das abordagens sobre a paisagem linguística de Shohamy e Gorter (2009), que são, nesse contexto, fundamentais para o entendimento dos ecossistemas e suas espécies linguísticas. Em seguida, apresentaram-se os parâmetros metodológicos da pesquisa e a discussão dos dados à luz da Ecolinguística. Por fim, na conclusão, retomam-se os resultados evocados pela pesquisa, de modo a configurar as políticas linguísticas e seu papel na preservação da linguodiversidade fronteiriça.

## **1 Política, paisagem e Ecolinguística como tripé fundamental para análise linguística fronteiriça**

A política linguística entra no cenário social “como um conjunto de escolhas conscientes referentes às relações entre língua(s) e vida social” e o “planejamento linguístico como a implementação concreta de uma política linguística” (CALVET, 2002, p. 133). Complementando essa conceituação, a política linguística pode ser definida “como sendo a determinação de grandes escolhas relativas às relações entre

as línguas e determinadas sociedades e a planificação linguística como a política posta em prática como um ato de autoridade” (SAVEDRA; LAGARES, 2012, p. 12).

Em Spolsky (2016), discute-se o surgimento dessa abordagem política realizada por linguistas que trabalharam na assistência aos estados recém-independentes depois da Segunda Guerra Mundial, com intuito de resolver problemas linguísticos das nações em ascensão. Savedra e Lagares (2012) afirmam que o uso dos termos “política” e “planificação linguística”, introduzidos por Haugen (1959) com o termo “*language planning*”, não data de muito tempo: eles aparecem na transição dos anos 1950 para 1960, ocupando-se das línguas em contato e seus estudos estruturais. Souza e Soares afirmam posteriormente que as noções de PL foram ampliadas com a definição de Schiffman (1996 *apud* SOUSA; SOARES 2014, p. 104) ao serem consideradas como “um construto cultural que está intimamente relacionado a outros elementos como sistemas de crenças e atitudes”. A partir dessa percepção, origina-se a noção de políticas linguísticas implícitas (vistas nas práxis diárias) e explícitas (pensadas para regulação e regulamentação da língua).

Ainda em Spolky (2016), o autor retoma a abordagem feita em 2005 sobre os três componentes<sup>3</sup> inter-relacionados à natureza das políticas linguísticas, que são as práticas linguísticas reais dos membros da comunidade (PL *in vivo*), as crenças sobre a língua e os esforços para mudar as práticas e as crenças (PL *in vitro*). Para Calvet (1996 *apud* DAY, 2016):

A política *in vivo* decorre das práticas sociais, ou seja, das soluções encontradas pelas pessoas no seu dia a dia para uma dada situação linguística e a *in vitro* quando as ações procedem do poder público, quando são fruto da intervenção do Estado, por meio de leis e decretos, sobre essas práticas. O autor lembra, ainda, que estas duas abordagens são extremamente diferentes e que as relações entre elas podem por vezes ser conflituosas se as escolhas se chocam entre si ou entram em choque com os sentimentos linguísticos dos falantes (DAY, 2016, p. 148).

Para que se entendam as ocorrências singulares de uma área fronteira, é necessária uma clara distinção entre as políticas que se desenvolvem nos domínios linguísticos. As práticas linguísticas diárias do ecossistema recortado neste estudo abarcam uma série de regras e práticas que precisam ser destacadas.

Essas políticas nivelam e instituem os usos das línguas, a política linguística *in vitro*, por exemplo, pode ser posta em prática mediante um planejamento onde é possível, na visão haugeniana, organizar a perspectiva sobre o *status* das línguas

---

3 No texto original: “*Language management refers to the formulation and proclamation of an explicit plan or policy, usually but not necessarily written in a formal document, about language use. The members of a speech community share also a general set of beliefs about appropriate language practices, sometimes forming a consensual ideology, assigning values and prestige to various aspects of the language varieties used in it. These beliefs both derive from and influence practices. They can be a basis for language management, or a management policy can be intended to confirm or modify them. Language ideology or beliefs designate a speech community’s consensus on what value to apply to each of the language variables or named language varieties that make up its repertoire*” (SPOLKY, 2005, p. 2.154).

em comunidades de fala multilingues, através do redimensionamento dos meios ambientes e nichos das línguas, ou seja, das funções que estas línguas exercem, podendo, naquela comunidade, moldar a percepção dos falantes sobre o prestígio que essas possuem (como língua oficial, nacional, informativa, educacional, midiática, dentre outras). Do mesmo modo, é possível planejar características endolinguísticas – o planejamento do *corpus*, estrutura interna de uma língua, tais como o léxico, sintaxe, ortografia, dentre outros. As reformas ortográficas, por exemplo, que acontecem com relativa frequência, são ações derivadas de um planejamento linguístico resultante de políticas linguísticas *in vitro*.

Quanto às políticas linguísticas *in vivo*, partimos do conceito de Calvet (1996) que afirma ser a forma como os falantes se organizam para resolver os entraves comunicativos diários. Essa forma de gestão da língua está ligada às práticas, ou seja, à escolha da língua a ser usada no dia a dia por um vendedor, por exemplo; a mudança de língua feita por um garçom durante um atendimento a um estrangeiro, a decisão de proprietários dos hotéis em contratar funcionários que falem francês, a escolha do nome de um estabelecimento, o cardápio bilíngue, os avisos e placas bilíngues presentes nas ruas, essas e inúmeras outras escolhas são políticas que regulam o uso da língua; para que essas políticas sejam realizadas, é preciso haver uma seleção permeada por diversos aspectos que constituem o repertório comunicativo do falante.

A paisagem linguística, por sua vez, entra nesse contexto como um reflexo das escolhas e acordos linguísticos presentes nas regiões fronteiriças balizadas pelo contato entre as línguas. “É a atenção à linguagem no ambiente, palavras e imagens exibidas e expostas em espaços públicos, que constitui o centro das atenções nesta área em rápido crescimento, referida como paisagem linguística (linguistic landscape – LL)” (SHOHAMY; GORTER, 2009, p. 1).

As línguas, tratadas neste estudo como espécies linguísticas, podem ser encontradas no cotidiano daquele espaço, do mesmo modo que são faladas pelos habitantes, transeuntes e visitantes. Elas estão presentes nas ruas, lojas, placas, comércios, postos, órgãos governamentais, avisos, podendo ser utilizadas de modos e por motivações diversas. Para Shohamy e Gorter (2009), a língua pode se relacionar com as pessoas presentes em um meio ambiente, para além da fala, através de sua incorporação visual, pois são os usuários que optam pelo uso e sua forma.

Silva *et al.* (2016) trazem em seus estudos algumas considerações que Shohamy e Gorter (2009) fazem a respeito das políticas linguísticas configuradas na paisagem linguística.

Os autores categorizam a PL, segundo sua origem, como *top-down* e *bottom-up*, sendo a primeira aquela que passa por regulações governamentais; exemplificadas através de nome de ruas, edifícios públicos, placas de obras, dentre outros. Já a segunda é estabelecida nas práticas diárias por pessoas em suas propriedades privadas ou espaços públicos, como nome de lojas e avisos aos clientes, restaurantes, associações. Nesses termos, “a paisagem linguística de uma região, além

de evidenciar como o multilinguismo é semiotizado no espaço público, pode funcionar como um marcador informativo e simbólico do poder e do status das comunidades linguísticas que habitam o território” (SILVA *et al.*, 2006, p. 1.262).

Nesse contexto, a paisagem linguística da área em estudo é relevante para a compreensão da ecologia linguística da fronteira franco-brasileira com base na formação e presença dos arranjos e das políticas linguísticas *in vivo* e *in vitro*, principalmente pela inexistência de trabalhos dessa natureza na região. Essa área, assim como as diversas fronteiras espalhadas pelo mundo, pode servir de observatório para um maior entendimento sobre a biodiversidade linguística e suas dinâmicas de vivência, sobretudo em área de contato, e para a propositura de políticas diferenciadas que entendam a língua de forma heterogênea, como um organismo que é parte fundamental de um ecossistema.

No que concerne à Ecolinguística, entendemo-la como uma ciência capaz de trazer uma nova perspectiva e amplitude às pesquisas linguísticas. O holismo, sua principal característica, mostra que a língua é muito mais que um instrumento de comunicação ou fala. Inicialmente, Haugen a definiu como *Langage ecology*, o estudo da interação de uma língua e seu meio ambiente, propondo uma analogia à ecologia biológica. Abrindo possibilidades a outros entendimentos sobre esta ciência, no Brasil, Couto (2013) define a Ecolinguística como “a disciplina que estuda o modo costumeiro de os membros de uma comunidade interagirem verbalmente entre si” (COUTO, 2013, p. 295). Em ato contínuo, o autor a conceitua como sendo “o estudo da linguagem humana como interação sob todos os aspectos” (*idem*), sendo a língua, portanto, é um instrumento complexo e fundamental para a interação social no interior de um ecossistema.

Albuquerque (2020), por sua vez, destaca um ramo da Ecolinguística denominado de Linguística Ecológica, doravante LE, que se dedica ao estudo dos ecossistemas e das interações que ocorrem dentro deles. Com assente nisso, define o ecossistema como “um composto de população de organismos e das diversas interações organismo-organismo e organismo-habitat” (ALBUQUERQUE, 2020, p. 125), e dentro deles seus meios ambientes. Jiménez (2020)<sup>4</sup> postula na linguística ecológica que o conceito de ecossistema é aplicável à língua por essa fazer parte de um meio, nos aspectos externos, chamados por Makkai (1993), de exoecologia, e por conter, dentro de seu arcabouço, um ecossistema denominado de *endoecologia*. Isso posto, o autor considera que a Ecolinguística pode ser entendida e aplicada como um campo de estudos científicos dos ecossistemas linguísticos. A LE é parte da ecologia geral ou macroecologia, seu praticante não traslada metaforicamente conceitos da ecologia biológica para os estudos linguísticos, “Ele é um ecólogo que faz ecologia linguística, outro nome para Ecolinguística” (COUTO, 2015, p. 48).

---

4 No texto original: “*En el caso de las lenguas, el concepto de ‘ecosistema’ es perfectamente aplicable por el hecho de que la lengua forma parte de un ecosistema, que es su exoecología (aspectos externos), pero a su vez contiene ecosistemas en su interior, su endoecología. Por eso, la ecolinguística puede ser vista como la ciencia que estudia los ecosistemas lingüísticos*” (tradução nossa).



Couto define o objeto de estudo da Ecolinguística afirmando que:

O objeto maior da Ecolinguística são, efetivamente, as relações entre língua e seu meio ambiente. Só que o meio ambiente da língua compreende tanto o meio ambiente social quanto o meio ambiente natural. O meio ambiente social se subdivide em social propriamente dito e psíquico, cognitivo ou mental. O meio ambiente natural compreende o território, a fauna, a flora, o ar e muito mais. Como se vê, o objeto da Ecolinguística é bastante complexo, motivo pelo qual se têm usado diversos rótulos para designar os estudos ecolinguísticos (COUTO, 2002, p. 8).

Couto (2015) afirma ainda que, para a linguística ecossistêmica, o mais importante é, essencialmente, a interação ocorrida no interior do ecossistema linguístico, onde cada parte se fragmenta em um ecossistema próprio e sistematizado, contudo, diferenciando-se por ser desvolto e aberto. O autor também estabelece elementos importantes para a constituição do ecossistema, esses elementos auxiliam nos desdobramentos da perspectiva Ecolinguística, iniciando pelo termo “diversidade”. Couto (2015) afirma que, quanto mais diverso de espécies for o ecossistema, mais solidez ele apresentará; do mesmo modo, quanto menos tiver, mais frágil será. A troca de matéria, energia e informações, além do fluxo de interações e contatos com os ecossistemas do entorno é possibilitada pela *porosidade* ou *abertura* dos ecossistemas. A visão da totalidade, para Couto (2007), pode ser entendida como *holismo*. O último aspecto é a *visão a longo prazo* pois é através dela que se consegue perceber as consequências dos atos e assim adotar um posicionamento sustentável.

Considerando que a língua se entrelaça com o espaço na formação dos ecossistemas e seus meios ambientes, o autor propõe a constituição do ecossistema através das inter-relações ou interações entre a população de uma área e seu território através de uma língua (COUTO, 2015). Em sua proposição de Ecossistema Integral da Língua e Meio Ambiente Integral da língua, o autor considera o termo “integral”, por entender que concorda com o entendimento de visão do todo como uma rede de interações, contemplando, assim, os meios ambientes mental, social e natural da língua.

O Meio Ambiente (MA) social da língua, é formatado pelos membros de uma população, organizados socialmente; o corpo físico e o cérebro (onde se desenvolvem os processos mentais da língua) são o MA mental; as pessoas convivendo em um espaço geográfico, interação povo-território, formam o MA natural da língua. Para Couto (2007), o núcleo da linguagem é a interação que se passa por meio da Ecologia da Interação Comunicativa (EIC), sendo que essa se constitui por um falante, um ouvinte, um assunto, um conjunto de regras (interacionais, sistêmicas, comunhão). É válido reforçar, nesse contexto, que a interação é um dos conceitos mais importantes para um estudo ecológico de qualquer tipo, pois o ecossistema é constituído pelo conjunto das interações entre os seres vivos com o seu meio



ambiente, formalizando uma base conceitual para os estudos linguísticos que se fundamentam na Ecolinguística.

## 2 Metodologia

O percurso metodológico deste trabalho tem como fundamento as práticas de abordagem quanti-qualitativa e descritiva, que permitem a realização das análises e interpretações de elementos mais profundos e a descrição de todo o panorama e sua complexidade (LAKATOS, 2008). Para a coleta de dados, foram utilizados como referencial o estudo de Cenoz e Gorter (2006), que realizaram uma pesquisa para constituição de um “inventário completo da paisagem linguística de apenas uma rua” (CENOZ; GORTER, 2006, p. 70) através da determinação de um elemento de análise para que fosse feita a seleção do registro imagético. Aqui, consideramos esse método como marco para seleção do tipo de imagem a ser coletada; assim feito, cada unidade precisava conter: escritos em língua francesa, de forma monolíngue, bilíngue, trlíngue e, também, elementos que formatassem o espaço de transição – as bandeiras, uso da palavra “fronteira”, elementos do corpo do texto que possibilitassem a formatação do ecossistema linguístico.

O *locus* de pesquisa inclui um recorte dos ecossistemas de línguas portuguesa e francesa mais precisamente a região urbana do Município de Oiapoque (Mapa 1), contudo não foi delimitado um bairro ou local específico para ser analisado, uma vez que a intenção não foi de avaliar de forma quantitativa os usos das espécies linguísticas, sim analisar descritiva e quanti-qualitativamente para mapear os usos da língua francesa no Município de Oiapoque e descrever os reflexos das políticas linguísticas no cenário de forma geral.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

### O lócus:



Fonte: Elaboração da autora/2022

### Coleta de Dados:

- A pesquisa foi realizada entre os dias 20 a 25 de novembro de 2021 com a equipe de pesquisadores do Grupo de Pesquisa LinLiS;
- Pesquisa imagética composta por fotografias retiradas no município de Oiapoque e na Vila de Saint-Georges (24/11); e do georreferenciamento destas imagens com marcação dos pontos no GPS;
- Entrevista com informantes para compreensão sobre o uso da língua para confecção daquele escrito.

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Método inverso, ou também podendo ser entendido como inicial do que foi aplicado por Gonçalves:

O critério de fotografar dados de paisagem linguística de forma georreferenciada exige um trabalho árduo, pois inclui o trabalho prévio com mapas, o que envolve buscar mapas atualizados nas prefeituras, estudar esses mapas, traçar os bairros, descobrir a rua principal de cada bairro, para só então começar a fotografar, de forma consequente e esclarecida (GONÇALVES, 2021, p. 83).

A metodologia utilizada aqui foi de georreferenciar o ecossistema a partir da paisagem encontrada. Assim sendo, a região central do município, principalmente o setor comercial, orla da cidade, bairros centrais, onde as interações ocorrem com maior frequência, foi a que concentrou o maior número de escritos públicos.

A coleta de dados foi dividida em duas partes: a primeira sendo a *pesquisa imagética* composta por fotografias, constituídas por informações comerciais, dispostas em diferentes segmentos (Tabela 1) que pudessem agregar implícita ou explicitamente políticas linguísticas; e a segunda, o *georreferenciamento* dessas imagens com marcação dos pontos no GPS. Por fim, foi realizada a classificação desses escritos pela utilização da língua e estrutura do escrito (monolíngue,

bilíngue ou trilíngue); por campo temático de uso (comercial, serviços, saúde, prédio público, monumentos, placas privadas e públicas, restaurantes).

A pesquisa de campo foi realizada entre os dias 20 e 25 de novembro de 2021 com a equipe de pesquisadores do Grupo de Pesquisa LinLiS. O *corpus* foi definido a partir do quantitativo de textos encontrados em estabelecimentos públicos e privados que constituíram o arcabouço imagético e cartográfico deste trabalho.

**Tabela 1:** Amostra dos dados coletados

Paisagem		Coordenadas		Paisagem		Coordenadas	
Identificação do escrito	Lat.	Long.	Identificação do escrito	Lat.	Long.		
Casa dos artesãos	38469574	-518365254	Posto La Rivière	38495147	-518308093		
Loja de bebê	38469899	-518366662	Hotel PLAZA	38472027	-518349228		
Prefeitura de OPQ	38470327	-518371005	Café House Bistrôt	38465786	-518348454		
Drogaria progresso	3847542	-51835947	Placa do Chalet Paradis	38409096	-51822747		
Drogaria vitória	38475861	-518366477	Voiture do Renato	38417209	-518250069		
Hotel Oyapok	38460789	-518356311	Salão Centro de Beleza	38466632	-518363091		
Hotel Fils de Dieu	38435775	-518348827	Salão Amilton torres	3846666	-51836099		
Monumento Barão do Rio Branco	38432036	-518346442	Loja belle rose	38465663	-51836042		
La belle du jour	38462258	-518359869	Ateliê do Sorriso	38466304	-518346052		
Mercadão 3m	38431982	-51829201	Consultório odontológico	38461966	-51834477		
Barraca de frutas	38.470.065	-518.61.69					

Fonte: elaborada pelas autoras (2022).

Somou-se um total de 21 placas georreferenciadas e registradas (Tabela 1), e mais 8 placas somente com registro fotográfico, totalizando 29 placas.

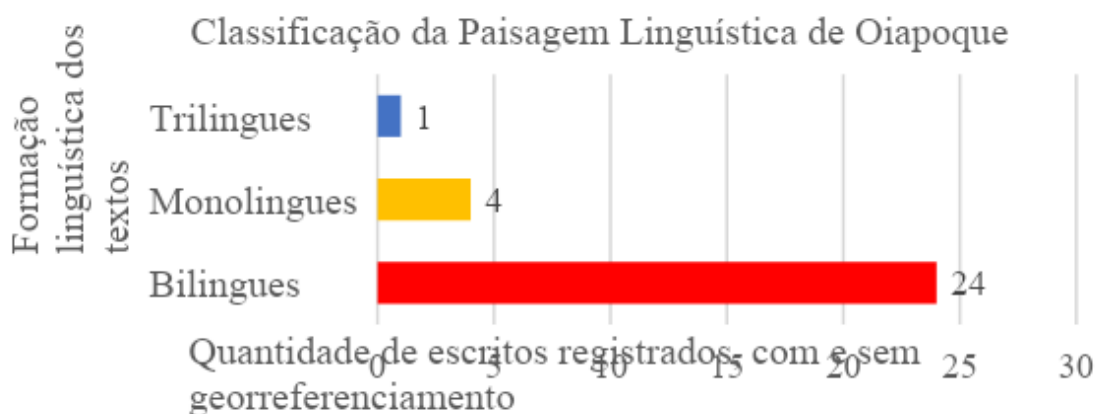
Para a análise dos dados, criou-se um esquema de decodificação a partir do empréstimo da metodologia do projeto de iniciação científica intitulado “Ecolinguística da fronteira franco-brasileira: adaptação e sustentabilidade linguística em organismos públicos de Oiapoque”, adotando algumas técnicas advindas da sociolinguística, ecologia espacial e temporal, linguística textual propostas por Albuquerque (2020), Savedra e Lagares (2012), para verificar a ocorrência de traços das línguas usadas, com atenção ao francês, com base no exame da paisagem, das políticas e elementos que permeiam a construção da área de transição linguísticas. Do mesmo modo, com base nesse método, propôs-se o norteio de estudos futuros referentes a política linguística e Ecolinguística. A partir da estratégia metodológica,

procedeu-se a: i. coleta de dados imagéticos; ii. classificação das imagens por estrutura do uso das línguas nos escritos públicos: monolíngue, bilíngue trilíngue; por campo temático (os domínios da paisagem) com auxílio do Word/Excel; iii. análise quanti-qualitativa e descritiva da composição linguística e interpretação dos dados coletados.

### 3 Classificação dos dados coletados

A análise das imagens nos proporciona um panorama formativo dos ecossistemas próprios das línguas, bem como dos que se organizam através de seus usos e que são regulados pelas políticas linguísticas marcadas no espaço público fronteiriço. Preliminarmente, o entendimento sobre a constituição desses escritos públicos, que são formados por construções trilíngues, bilíngues e monolíngues mesclando o uso do francês com o português e outras espécies linguísticas:

**Gráfico 1:** Composição linguística das placas encontradas em Oiapoque



Fonte: elaborado pelas autoras (2022).

Os escritos públicos encontrados no Município de Oiapoque são constituídos por textos monolíngues, bilíngues e trilíngues. De acordo com o Gráfico 1, o corpo textual dos dados coletados é formado majoritariamente pela forma bilíngue, ilustrado pela barra vermelha no gráfico, sendo 24 imagens; em seguida, temos a composição monolíngue (placas somente em francês), marcada em amarelo, com 4 registros, e a composição trilíngue, em azul, que é formada pelo uso do português, francês e inglês na mesma placa, com 1 registro. Relacionando a formação dos escritos com o registro imagético, temos a Tabela 2, que ilustra a referência da imagem com sua composição.

**Tabela 2:** Relação entre registros e classificação do texto

Paisagem		Referência	
Identificação do escrito		Classificação	
		Uso da língua (s)	Por campo temático
1	Casa dos artesãos	Bilíngue	Prédio público
2	Loja de bebê	Bilíngue	Comércio
3	Prefeitura de OPQ	Bilíngue	Prédio público
4	Drogaria progresso	Bilíngue	Comércio
5	Drogaria Vitória	Bilíngue	Comércio
6	Hotel Oyapok	Bilíngue	Serviço
7	Hotel Fils de Dieu	Bilíngue	Serviço
8	Monumento Barão do Rio Branco	Bilíngue	Monumento
9	La belle du jour	Monolíngue	Comércio
10	Mercadão 3m	Bilíngue	Comércio
11	Barraca de frutas	Bilíngue	Comércio
12	Posto la rivière	Bilíngue	Comércio
13	Hotel PLAZA	Monolíngue	Serviço
14	Café House Bistrôt	Trilíngue	Restaurante
15	Chalet Paradis	Monolíngue	Placa privada
16	Lavage de voiture	Monolíngue	Placa privada
17	Salão Centro de Beleza	Bilíngue	Comércio
18	Salão Amilton Torres	Bilíngue	Serviço
19	(Loja) Belle Rose	Bilíngue	Comércio
20	Ateliê do Sorriso	Bilíngue	Saúde
21	Consultório odontológico	Bilíngue	Saúde
<b>Placas sem georreferenciamento</b>			
22	Posto Oiapoque – Bienvenue	Bilíngue	Comércio
23	Paula Bijoux	Bilíngue	Comércio
24	Chácara du Rona	Bilíngue	Placa privada
25	Hotel Chez Denise	Bilíngue	Serviço
26	Glacier Ice Berg	Bilíngue* Inglês – Francês	Restaurante
27	Espaço da beleza La Belle	Bilíngue	Serviço
28	C.K Pousser/Empurre	Bilíngue	Comércio
29	Excellent Clínica Integrada	Bilíngue	Saúde

Fonte: elaborada pelas autoras (2022).

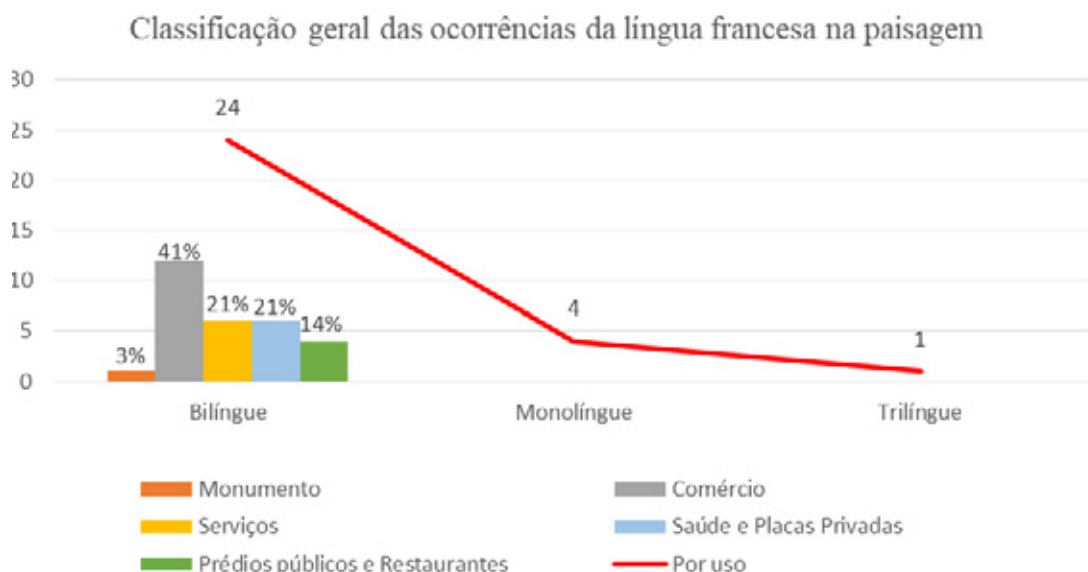
Essa constituição imagética se deve, inegavelmente, pela diversidade de falantes na realidade transfronteiriça, em que se destacam alguns fatores que contribuíram para esta formulação semiotizada na paisagem. Primeiro, a formação histórica da fronteira e a junção de duas nações com línguas distintas; segundo, as disputas

territoriais de áreas próximas, por países como a Inglaterra, Holanda, França, Portugal, dando origem a áreas de povoamento miscigenado e línguas diversas; além de questões econômicas como a descoberta e exploração de ouro por garimpos clandestinos, a busca por melhoria de vida – visto que a moeda francesa tem valor superior, o que também influenciou no crescimento do comércio varejista na região e impulsionou os fluxos das migrações, resultando no multilinguismo e nas práticas plurilíngues na paisagem. Alguns destaques precisam ser ilustrados para possibilitar o entendimento sobre a composição da paisagem. As unidades destacadas em amarelo, números 9, 13, 15 e 16, mostram as placas com composição monolíngue em seu texto, são placas escritas somente em língua francesa. A unidade de número 14, destacada em azul, foi a única registrada que é composta pelas línguas portuguesa, francesa e inglesa; outra composição que precisa ser destacada é a unidade de nº 26, destacada em vermelho, pois sua composição é formada somente pelas línguas francesa e inglesa.

Para além dos usos das línguas, foi realizada a classificação da paisagem por campo temático através das referências de uso. Nela destaca-se a predominância dessa utilização situada no comércio, representando 12 registros. Essa categoria engloba o setor de vendas da região, como lojas, farmácias, postos de combustíveis; outra predominância significativa é o setor de serviços, somando 6 unidades, de modo que nele estão incorporados salões de beleza, hotéis, estabelecimentos que oferecem serviços de forma geral; com 3 registros (em cada categoria), estão as placas privadas com os informativos dispostos em letreiros longe dos empreendimentos e os escritos relativos à saúde, que oferecem tratamentos, como clínicas de estética e odontológicas; os prédios públicos e restaurantes somam duas das categorias de análise, pois obtivemos apenas 2 registros, e os monumentos, 1 (uma) unidade. A classificação desses registros possibilita a observância das funções, a formação das comunidades de fala, a relevância social das línguas, seus usos, seu papel na construção do ecossistema linguístico fronteiriço. Essa organização permite, ainda, a distinção quantitativa (Gráfico 2) do *corpus* desta pesquisa:



**Gráfico 2:** Constituição do total de placas registradas



De acordo com o Gráfico 2, a linha de variação (vermelha) demonstra o quantitativo de unidades por uso da língua, assim, a composição paisagística da área estudada é formada por: 24 unidades, correspondendo a 83% dos escritos, sendo bilíngues; 4 unidades, que constituem 14% de textos, sendo monolíngues; apenas 1 (uma) unidade, representando 3%, trilíngue. As diferenças entre o montante de imagens bilíngues e as demais categorias é resultado, principalmente, da oficialização das línguas e seus aspectos legais de uso: são as línguas oficializadas da região, logo os falantes utilizam-nas com mais frequência, bem como a necessidade comunicativa entre profissional e consumidor.

Na segunda parte do gráfico, as colunas de referência retomam os usos por eixos temáticos. Predominantemente, a língua é utilizada em escritos comerciais com 41%, em cinza; no setor de serviços e no setor de saúde e placas privadas, com 21% cada, das unidades registradas, o que representa 83% das unidades coletadas. As demais categorias representam 17% em seu total. A composição desses dados é necessária para entendimento de como são organizados os usos, as representações sociais da língua na paisagem e para os falantes, quais os atributos que essa língua acumula para formação dos nichos e comunidades. Embora este estudo seja um recorte de trabalhos mais aprofundados, conseguiu-se, através dessa análise, uma visualização de que a ilustração da língua francesa na paisagem é, por si só, uma das estratégias de interação comunicativa fronteira, agregando valor comunicativo ao mercado oiapoquense, atuando através de uma Política Linguística *in vivo* de vendas de produtos e serviços.

## 4 Discussão dos dados

Os resultados encontrados explicitam os acordos político-linguísticos feitos para utilização da língua francesa no lado brasileiro da fronteira. De modo amplo, a paisagem revela os aspectos políticos das estratégias comunicativas que formam o ecossistema fronteiriço. Os exemplos seguintes ilustram os usos das línguas e as políticas que modelam e ecologia das línguas:

**Figuras 1 e 2:** Uso bilíngue (português e francês) como PL de comunicação comercial



Fonte: registros das autoras (2021).

O uso da língua francesa varia e concorda com local, intencionalidade e representatividade. As Figuras 1 e 2 mostram que a língua está, inicialmente, nos pormenores, como instruções básicas para facilitar a comunicação na área comercial da fronteira, marcada por exemplo, por um adesivo bilíngue que repete a mesma instrução de uso da porta de entrada do estabelecimento. Outros escritos refletem o reconhecimento dos indivíduos da área de fronteira como espaço uno e de transição de falantes e línguas.

**Figura 3:** Representação da unificação e porosidade entre os ecossistemas



Fonte: registro das autoras (2021).

Couto (2007) classifica os ecossistemas linguísticos como porosos, difusos, fluidos ou flexíveis. A porosidade dos ecossistemas linguísticos marca a não delimitação nítida, “no mundo real, o que há é um *continuum*, justamente devido ao fato de que tudo no mundo está de alguma forma inter-relacionado” (COUTO, 2007, p. 34). Ainda em Couto (2007), o autor exemplifica essa relação citando que os biomas de floresta, tundra e taiga não se dividem por barreiras, o que ocorre é uma transição gradativa que vai se tornando cada vez mais nítida à medida que se adentra nestas áreas.

A Figura 3 traz exatamente essa união e porosidade dos ecossistemas, pois os usuários das línguas reconhecem que em seus estabelecimentos atenderão a falantes de português e francês corriqueiramente. Outra característica dessa porosidade é a conjunção aditiva “E” utilizada para grafar a união entre Brasil e França seguida pela frase “*Soyez les Bienvenus*”, em francês (F), e “Sejam bem-vindos”, em português (P), mostrando, através da alternância de códigos linguísticos e seus posicionamentos na placa, na seguinte ordem: P-F e F-P, que as línguas se misturam e são normalizadas.

Algumas imagens mostram a língua escrita sozinha ou de forma dominante em alguns escritos públicos.

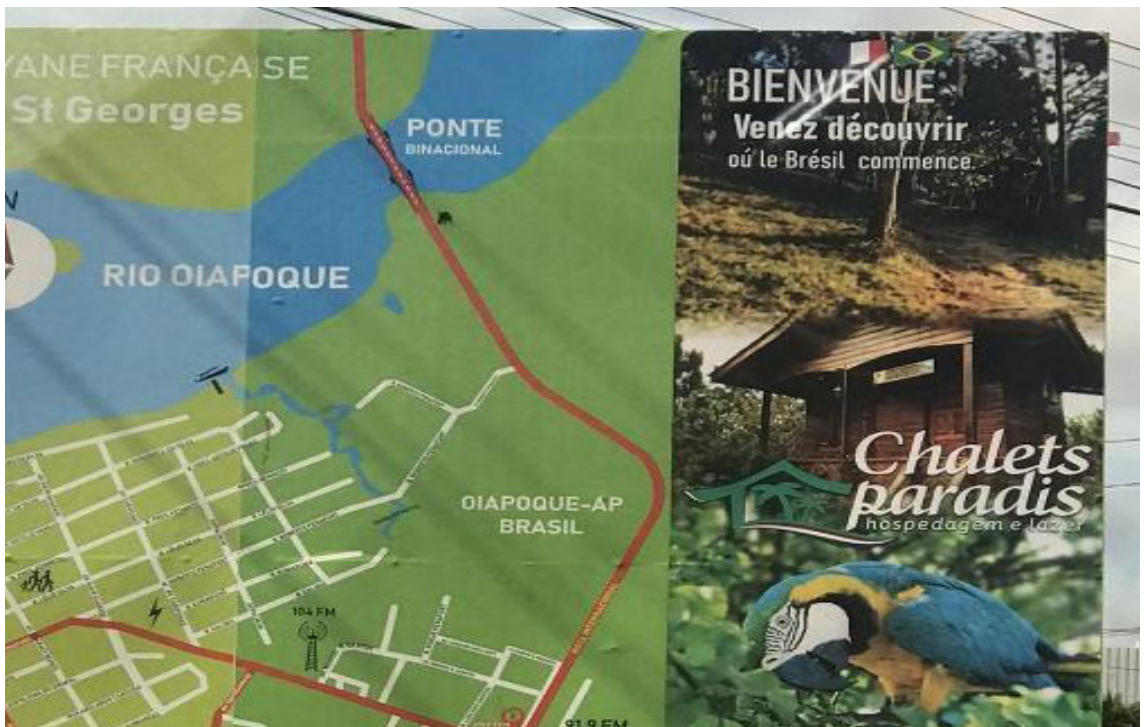


**Figura 4:** Texto monolíngue (francês) no ecossistema integral de língua portuguesa



Fonte: registro das autoras (2021).

**Figura 5:** Predominância da língua francesa em placa privada



Fonte: registro das autoras (2021).

Nas Figuras 4 e 5, a ocorrência da língua francesa é grafada sem o uso conjunto da língua portuguesa, em uma loja brasileira, em região constituída majoritariamente por falantes de português. O visual mostra que: 1. ainda que os ecossistemas sejam de transição, o uso das línguas de maneira privilegiada aponta processos de desfazimento da homeostase da língua; 2. a escolha da língua empregada no visual sinaliza as mudanças feitas no Ecossistema Integral de Língua Portuguesa e o poder/prestígio da língua (francesa) justificados, muitas vezes, por escolhas extralinguísticas, como peso econômico, relações sociais, aspectos individuais.

Refletindo a realidade vivenciada pelas comunidades, a paisagem linguística imprime as contextualizações e manifestações, sendo essas preponderantemente *botton-up* e *in vivo*, isto é, escolhas políticas de uso linguísticos feitas no dia a dia e sem ordenamentos que subsidiem legalmente essas escolhas.

**Figura 6:** Escrito *botton-up* com característica *top-down*



Fonte: registro das autoras (2021).

**Figura 7:** Escrito *botton-up* pensado para atendimento voltado à comunidade de língua francesa



Fonte: registro das autoras (2021).



As Figuras 6 e 7 expressam os acordos linguísticos. A primeira aplica uma interdição para a prática de fumo dentro de um hotel com a frase “*La Loi interdit de fumer ici*” e regula a interdição com a citação da lei “*loi du 11 août 2006 relative à la lutte antitabac*”, campanha do governo francês contra o tabagismo, o que ressalta que esse escrito está direcionado fundamentalmente aos clientes franceses que se hospedam naquele empreendimento, uma placa produzida de forma privada, mas que faz uso de mecanismos produzidos pelo governo (cabendo ressaltar que o estabelecimento entende que, assim como a língua, a legislação do país vizinho também é válida em território brasileiro). Na segunda, mostra-se a propaganda escrita em francês “*Lavage de voiture RENATO*”; além do uso da língua, a placa reafirma a escolha da comunidade de língua preferencial por seu posicionamento (localizada na via principal de saída da ponte internacional, que permite somente a travessia de veículos vindos da Guiana Francesa).

Alguns acordos linguísticos vão além do uso do francês: as Figuras 8 e 9 foram coletadas na praça central da cidade e retratam o uso do inglês, que é inserido como terceira língua e com caráter simbólico:

**Figura 8:** Denominação trilingue com caráter simbólico



Fonte: registro das autoras (2021).

**Figura 9:** Denominação bilíngue que não contempla a língua oficial do território



Fonte: registro das autoras (2021).



A presença de uma terceira língua indica o tráfego de falantes de outras línguas, como é o caso dos habitantes da Guiana Inglesa – *Cooperative epublico f Guyana*, que trabalham ou vão a essa área a passeio, podendo ser também o papel do inglês como língua globalizada. A grafia transparece duas intenções: diversidade do público a ser atendido, pois o adesivo com o nome do estabelecimento (Figura 8), *Café House Bistrô e Bar*, foi escrito de forma particular – *botton-up*, sinalizando que o estabelecimento tem fluxo de clientes falantes de português, francês e inglês; influência de uma língua globalizada, o inglês, em espaço plurilíngue, pois a Figura 9 mostra a supressão da língua oficial brasileira para inserção do inglês como língua com maior prestígio.

Outra marca da política linguística encontrada na paisagem são os escritos produzidos por instituições públicas com intuito de orientar a comunicação entre servidores e munícipes.

**Figura 10:** Identificação de setor e orientação para uso de máscara implementado pela Prefeitura de Oiapoque



Fonte: registro das autoras (2021).

A Figura 10 apresenta placas feitas de forma *in vitro* e *top-down* na condição de ações advindas de estudos e acordos interinstitucionais, as quais se concretizam

como implementações governamentais com funções informativa e normativa, instaladas em instituições públicas, como a prefeitura. Torquato (2010) caracteriza esse tipo de política como o desenvolvimento de ações idealizadas por especialistas que buscam compreender, estudar e propor ações regulatórias para os imbróglis linguísticos próprios da comunidade estudada, e, de posse dos resultados desses estudos, os agentes políticos elaboram as propostas para serem aplicadas. Contudo, o estado também executa ações pontuais sem a realização de estudos, como é o caso registrado na Figura 10.

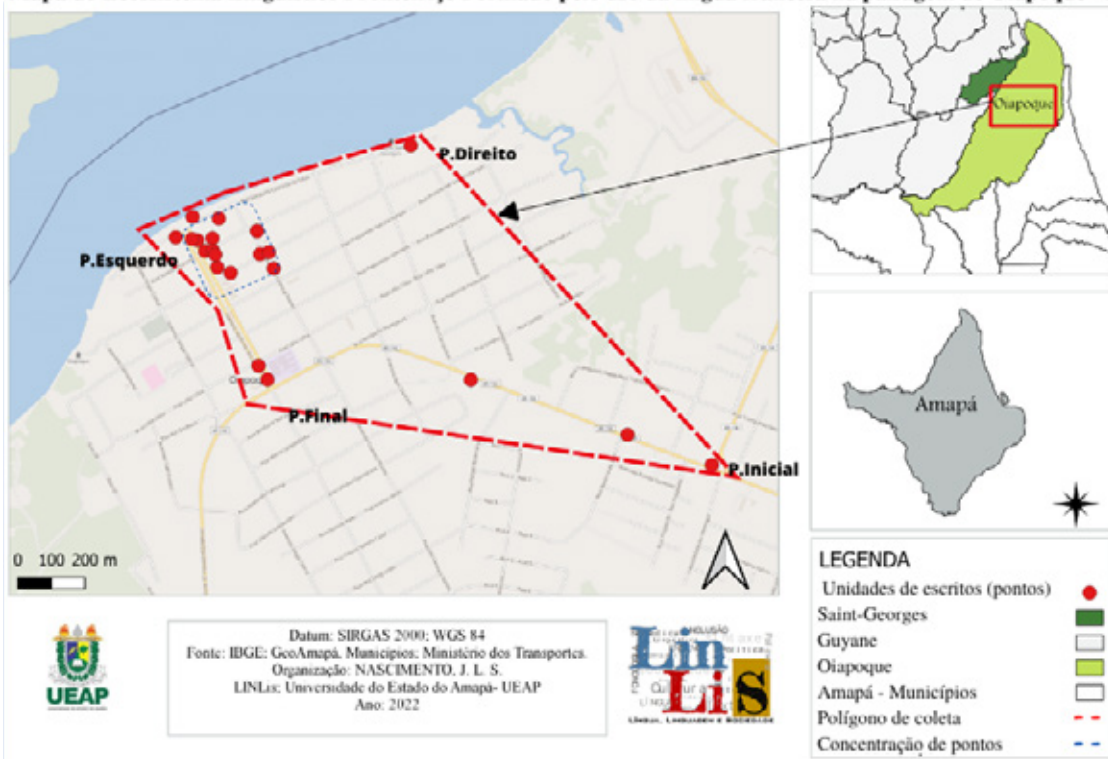
As informações presentes nas placas são decorrentes de acordos intergovernamentais para realização de campanhas de combate ao SARS-CoV-2 (covid-19). Na primeira placa, apresenta-se a informação inicial em francês, indica-se a seção “*CHEF D’EQUIPE – LE BUREAU DE MAIRE*”, e, após, com fonte ampliada, escrita na parte central do aviso e cor (azul) diferenciada, a mesma mensagem é disposta em língua portuguesa, “CHEFE DE GABINETE – GABINETE DO PREFEITO”. Essa diferença marca, por um lado, o direcionamento principal do escrito – os brasileiros –, e, por outro, confere reconhecimento à presença e ao uso da língua francesa no território brasileiro por aquela comunidade.

A segunda placa, contudo, está escrita inteiramente em língua francesa e reapresenta a obrigatoriedade do uso de máscaras, não apenas demonstrando que o poder público faz uso oficial do francês, mas que elabora informativos particularmente direcionados ao público francófono e, possivelmente, monolíngue.

Somam-se a essa análise as relações entre meios ambientes e as organizações linguísticas feitas pelos falantes responsáveis pela produção dos escritos. Relacionado ao meio ambiente natural, que é o especificado aqui, não apenas como o espaço físico, mas, também, os aspectos geográficos e a base da vivência humana, e aplicando essa afirmação ao estudo, podemos complementar que, quando temos as línguas presentes em duas áreas, tanto na paisagem quanto configuradas por PL, conseguimos fazer a extração de uma área física, composta por falantes, elementos que norteiam e refletem o uso da língua e caracterizá-lo como um ecossistema linguístico, conforme configurado em:

## Mapa 2: Ecossistema linguístico fronteiro

### Mapa do Ecossistema Linguístico Fronteiro Formado pelo uso da língua francesa na paisagem de Oiapoque - BR



Fonte: elaborado pelas autoras (2022).

O georreferenciamento da paisagem, somado ao registro imagético, mostra a relação entre o escrito e o *locus*. Na cidade de Oiapoque, as placas analisadas, representadas pelos pontos marcados na malha urbana, concentram-se no centro da cidade, o que permite afirmar que a língua faz parte das relações cotidianas; são elas de ordem comercial e informativas e são utilizadas para auxiliar os falantes nas interações binacionais, refletem também os aspectos de territorialidade e da formação das comunidades de fala. Essa língua ultrapassa as barreiras territoriais impostas pelos governos do Estado-nação, afirmação que pode ser constatada através dos pontos no mapa que indicam a presença de escritos públicos provenientes dos acordos políticos feitos nas práxis diárias, uma vez que seus falantes fazem o intercâmbio diário e entendem a fronteira como espaço uno de vivência. Para exemplificar essa afirmação, temos a situação ocorrida quando um francês vai ao Município de Oiapoque e se comunica em francês com um brasileiro e este alterna a língua para formalizar a interação, incentivado por políticas linguísticas já mencionadas. Nesse ato, pode-se verificar o fenômeno da interação linguística e da confirmação desse espaço de transição.

O estudo mostra a necessidade de entendimento da língua através de seus “encaixamentos” – termo que Couto (2007) utiliza para explicar que organismos mais simples formam encadeamentos com regulações até a formação de um ecossistema. Do mesmo modo que a célula está contida em organismos pluricelulares

que formam ninhos, colônias, populações e todo contexto macro, as línguas centrais (ou oficiais) também aglutinam línguas periféricas, que são faladas por outras pessoas, possuindo culturas distintas, estando ou não em uma mesma região, formando comunidades de fala, que formam comunidades de línguas e seu Ecosistema Integral da Língua, as quais aglutinam espaços geográficos, podendo ser limítrofes a outras nações, e encontram outras línguas (periféricas ou centrais). Quando aplicamos o conceito de porosidade aos ecossistemas linguísticos, podemos visualizar a formação das fronteiras binacionais como áreas de transição de línguas, envolvendo tanto línguas oficiais quanto não oficiais, majoritárias e minoritárias. No caso da fronteira franco-brasileira, português e francês, bem como os crioulos em uso na região circulam em ambos os lados, sem que se delimite com precisão a extensão do alcance dessas línguas ao longo dos territórios, tampouco o imbricamento que se opera a partir do contato.

A consideração da complexidade desses ecossistemas na compreensão das inter-relações linguísticas possibilita a discussão de estratégias de conservação e preservação das línguas, principalmente das minoritárias. A formação natural dessas porosidades precisa ser desmistificada para que, assim, seja possível reduzir a perda de línguas e alcançar a homeostase dos ecossistemas linguísticos. É imprescindível que as políticas linguísticas *in vitro* considerem a análise do ecossistema natural das línguas como elemento primordial na implementação de planejamentos e práticas. O reforço de que a língua é a comunicação precisa ser ladeado ao entendimento de que a língua é parte e constitui seus próprios ecossistemas.

## **Considerações finais**

Conforme o explicitado neste estudo, o francês é uma língua endêmica da região-núcleo fronteira, atuando conjuntamente a outras, que se enquadram em níveis menores, desempenhando suas funções nos ecossistemas.

O objetivo central deste trabalho foi investigar como e se a paisagem linguística revela as organizações políticas adotadas pelos falantes das línguas. Assim sendo, o objetivo foi alcançado por meio do mapa final com o recorte dessa área que possibilita a visualização desse ecossistema plurilíngue; da língua francesa como espécie ocorrente no município de Oiapoque, fazendo parte das interações fronteiriças, através do registro fotográfico que identifica a relação entre o escrito e o meio ambiente natural da língua, além do reconhecimento da linguodiversidade local presente na paisagem linguística do núcleo de transição das línguas.

A hipótese de partida se confirma pelas placas coletadas tanto no lado brasileiro quanto no lado francês, assim como nas respostas obtidas nas entrevistas em que os informantes falam sobre o uso da língua, reconhecem a necessidade de uso das línguas em atendimentos públicos ou privados e na formação das comunidades de falas.

Como resultado principal, o presente trabalho comprova a carência de políticas linguísticas *in vitro* e respectivamente de paisagem linguística *top-down* que fomentem uso das línguas próprias da fronteira, revelando urgência na gestão do plurilinguismo característico dessa área. A análise da paisagem sob a ótica da ecolinguística possibilita o emprego de técnicas e conceitos holísticos, e essas aplicações auxiliam o planejamento, a implementação e a manutenção das línguas endêmicas da região, principalmente as minoritárias, auxiliando na preservação dessas línguas e na manutenção desse ecossistema.

A linguodiversidade é importante em diversos aspectos, podem-se contabilizar os valores sociais, familiares, culturais, econômicos, educacionais. Cada língua apresenta seu papel no ecossistema, e, quando uma espécie é morta (entra em extinção), os impactos podem ser sentidos em todo ecossistema local, regional e, por vezes, mundial. Preservar uma língua é garantir que um povo, seu conhecimento, sua cultura e toda sua singularidade se mantenham vivos.

Por fim, cabe lembrar que a área fronteira já possui diversos estudos importantes para aclarar as dinâmicas interacionais próprias dessas áreas, contudo, existe muito a ser estudado, podendo-se salientar o estudo ecológico das línguas hipercentrais em comparação com as línguas periféricas, evidenciando os impactos causados na linguodiversidade fronteira. Assim, espera-se que este trabalho seja um norteador para estudos posteriores, contribuindo com pesquisas ecolinguísticas inovadoras sobre a fronteira franco-brasileira.

## **LES ÉCRITS PUBLICS FRONTALIERS: UNE ÉTUDE DU PAYSAGE DE LA FRONTIÈRE OIAPOQUE – SAINT-GEORGES AU REGARD DE L'ÉCOLINGUISTIQUE**

**Résumé:** Cet article a pour but de présenter la cartographie des écrits publics présents dans le paysage franco-brésilien comme un résultat de l'investigation de comment et si le paysage linguistique de la frontière expose les stratégies politico-linguistiques qui sont adoptées par les locuteurs portugais et français en contact dans la région et comment ces stratégies opèrent dans le façonnement de l'écologie linguistique. En outre, le travail vise à classer et à catégoriser les écrits publics de Oiapoque et à élaborer un scénario de ces politiques *in vitro* et *in vivo*. Les analyses proposées sont réalisées sous les perspectives théoriques-méthodologiques provenant des discussions ecolinguistiques de Haugen (1972), Couto (2002-2018), Albuquerque (2020), associées aux propositions sur la politique linguistique de Calvet (1996-2002), Savedra et Lagares (2012), Spolsky (2016), ainsi que sur la constitution de l'environnement comme espace reflétant les dynamiques linguistiques, avec les approches sur le paysage linguistique de Shohamy et Gorter (2009) qui sont fondamentales pour la compréhension des écosystèmes et de leurs espèces linguistiques. Il s'agit d'une étude quantitative-qualitative et descriptive basée sur la collecte d'images de la langue française dans le lieu de recherche. En général, on a remarqué que le paysage linguistique est en soi une des stratégies d'interaction communicative illustrant les utilisations quotidiennes des langues dans l'écosystème. On a également observé que les signes tendent à être le cadre référentiel de ces stratégies; il s'agit d'un paysage plurilingue, concentré principalement dans la partie centrale de la ville et qui tend à provenir d'accords personnels, avec des objectifs informatifs et des caractéristiques locales, reflétant le bilinguisme endémique de la région.



## Referências

- ALBUQUERQUE, Davi Borges. A ecologia da interação comunicativa: metodologia e análise. *Revista Brasileira de Ecologia e Linguagem*, v. 6, n. 1, p. 124-154, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/erbel>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- CALVET, Louis Jean. *Les politiques linguistiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- CALVET, Louis-Jean. *Sociolinguística: uma introdução crítica*. São Paulo: Parábola, 2002.
- CENOZ, Jasone; GORTER, Durk. Linguistic, landscape and minority languages. *International journal of Multilingualism*, v. 3, p. 67-80, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/255593078>. Acesso em: 20 abr. 2021.
- COUTO, Hildo Honório. Ecolinguística (Ecolinguistics). *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, v. 10, n. 1, p. 125-149, 2009.
- COUTO, Hildo Honório. Ecolinguística. *Iesplan*, p. 1-26. Disponível em: <http://www.ecoling.unb.br/images/3>. Acesso em: 18 ago. 2021.
- COUTO, Hildo Honório. *Ecolinguística: estudo das relações entre língua e meio ambiente*. Brasília: Thesaurus, 2007.
- COUTO, Hildo Honório. Linguística Ecolinguística. *Revista Brasileira de Ecologia e Linguagem*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 47-81, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/erbel>. Acesso em: 10 set. 2021.
- COUTO, Hildo Honório. *Linguística, ecologia e ecolinguística: contato de línguas*. São Paulo: Contexto, 2009.
- COUTO, Hildo Honório. O que vem ser a Ecolinguística afinal? *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, Brasília, v. 14, n. 1, p. 275-313, 2013.
- DAY, K. C. N. *Políticas linguísticas educativas em conflito no Amapá: impactos e contradições da LDB 9394/96 e da Lei 11.161/2005*. 2016. 198 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.
- DOURADO, Zilda. *Ecosistema cultural: as inter-relações entre língua, corpo e cultura na roda de capoeira*. Brasília: Anderson Nowogrodzki da Silva Editor, 2018.
- GONÇALVES, Dania Pinto. *Plurilinguismo na paisagem linguística da fronteira entre Brasil e Uruguai*. 2021. 153 f. Tese (Doutorado), Instituto de Letras, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/233742>. Acesso em: 23 maio 2022.



JIMENEZ, Arratia Jiménez. Dinámicas territoriales y discursos sobre biodiversidad en una comunidad andina de Bolívia. *Revista Brasileira de Ecologia e Linguagem*, v. 6, n. 1, p. 52-82, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/erbel>. Acesso em: 10 nov. 2021.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. *Metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2008.

LAKATOS, Eva; MARCONI, Marina. *Fundamentos da metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2003.

MAKKAI, Adam. *Ecolinguistics: toward a new \*\*paradigm\*\* for the science of language?* Londres: Pinter Publishers, 1993.

SAVEDRA, Mônica Maria Guimarães; LAGARES, Xoán Carlos. Política e planificação linguística: conceitos, terminologias e intervenções no Brasil. *Gragoatá*, Niterói, n. 32, v. 1, p. 11-27, 2012.

SHOHAMY, Elana; GORTER, Durk. *Linguistic landscape: expanding the scenery*. New York: Routledge, 2009.

SILVA, I. da; SANTOS, M. E. P.; JUNG, N. M. Multilinguismo e política linguística: análise de uma paisagem linguística transfronteiriça. *Domínios de Lingu@gem*, Uberlândia, v. 10, n. 4, p. 1.257-1.277, 2016. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/34798>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SOUSA, Socorro Cláudia Tavares de; SOARES Maria Elias. Um estudo sobre as políticas linguísticas no Brasil. *Revista de Letras*, Ceará, v. 1, n. 33, p. 102-112, 2014.

SPOLSKY, Bernard. *Language policy*. Somerville: Cascadilla Press, 2005.

SPOLSKY, Bernard. Políticas linguísticas: uma entrevista com Bernard Spolsky. *Revel*, v. 14, n. 26, 2016. Tradução: Ana Carolina Spinelli e Gabriel de Ávila Othero. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/pt/edicoes/?mode=especial>. Acesso: 20 ago. 2021.

TORQUATO, Cloris Porto. Políticas linguísticas, linguagem e interação social. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 1-29, 2010.

*Recebido em 13 de outubro de 2022*

*Aceito em 30 de novembro de 2022*

# UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO ESTATUTO DAS LÍNGUAS NACIONAIS DE ANGOLA

Natália Penitente Andrade<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo geral analisar os discursos presentes no Estatuto das Línguas Nacionais sobre a Língua Portuguesa em Angola, e como objetivos específicos: investigar as imagens de línguas em Angola que se depreendem da análise do *corpus*; por meio do estudo das escolhas lexicais usadas para caracterizar a língua; analisar as estratégias textuais e discursivas que contribuem para a construção e disseminação de imagens de língua. Foi mobilizada, como fundamentação teórica, a Análise do Discurso, partindo dos pressupostos de Pêcheux (199); Pottier (1978), para observar as marcas linguísticas discursivas, por meio das modalizações; Thompson (1997) com as perspectivas ideológicas. Constatamos que o predomínio de determinada língua, no caso, a Língua Portuguesa falada em Angola, estabelece uma hegemonia e conseqüentemente desigualdades, e isso implica ideologias linguísticas associadas a posicionamentos dentro de um campo social. Também identificamos uma polarização entre língua(s) nacional(is) e língua portuguesa, bem como a unificação da língua e sua imposição.

**Palavras-chave:** Formações imaginárias; Língua; Angola; Instância argumentadora.

## Introdução

O artigo parte de uma sequência de estudos que envolve dois projetos de pesquisas: *Imagens de língua: sujeito, deslocamento, conhecimento e tempo*<sup>2</sup> e *Leitura*

---

1 Doutoranda no Programa de Filologia e Língua Portuguesa (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: nataliapenitente@usp.br

2 Coordenado pelo Professor. Dr. Valdir Heitor Barzotto, que propôs investigar os mecanismos que concorrem na formação das imagens de língua em contextos multilíngues. A intenção foi analisar os discursos produzidos em quatro instâncias argumentadoras (o Estado, a Igreja, a Universidade e a Comunidade), partindo do pressuposto de que os mecanismos discursivos presentes em textos acadêmicos, ao serem propagados, podem potencializar as mudanças linguísticas e de representação do que seja o tempo, a cultura e espaço adequado para os sujeitos que os incorporam (BARZOTTO, 2010).

e *Escrita em Contextos Multiculturais e/ou Rurais Projeto do Biênio*<sup>3</sup>, que integram outros países com perspectivas em comum: discutir as imagens de língua em diferentes contextos e teorizar o conceito de imagem de língua<sup>4</sup>. Para esse escopo, temos como objetivo analisar os discursos presentes no Estatuto das Línguas Nacionais sobre a Língua Portuguesa em Angola. Partimos da inquietação de que o estatuto das línguas nacionais de Angola apresenta uma necessidade de reconhecimento e valorização das línguas nacionais do ponto de vista da instância argumentadora<sup>5</sup> – o Estado.

O documento em análise é o *Ante-projecto de Lei sobre o Estatuto das Línguas Nacionais*, elaborado pelo Ministério da Cultura, em agosto de 2011, vinculado à República de Angola. O documento tem como objetivo “promover a inclusão social e fortalecer a unidade na diversidade, o pluralismo cultural e linguístico” (p. 2). A elaboração do documento partiu do Ministério da Cultura e foi analisada por grupos técnicos: funcionários do Gabinete Jurídico do Ministério da Cultura e técnicos do Instituto de Línguas Nacionais. Ressalta-se que o projeto de Lei foi iniciado em maio de 2005; após cinco anos, o documento voltou a ser discutido em reunião técnica, em agosto de 2010, no Ministério da Cultura.

Partindo das concepções teóricas e metodológicas da Análise do Discurso propostas por Pêcheux (2008), a compreensão que se deve ter é de que a linguagem não é transparente, não se pode observar as palavras para compreender seus efeitos de sentidos *per se*, mas analisar as formações imaginárias acerca das imagens da língua presentes no documento oficial contribuem para formação e estabelecimento de discursos sobre o ideal de como se compreende a língua portuguesa em Angola. O modo como o documento se expressa, ao afirmar a necessidade de uma valorização das línguas nacionais, colabora em manifestar um reconhecimento e destaque de desvalorização das línguas em seu país, também a maneira como as escolhas lexicais são mobilizadas, a naturalização dos aspectos sócio-históricos, reflete como a população se manifesta e reage em relação às línguas nacionais. Entendemos que as imagens da língua vão moldando e minorizando as línguas defendidas por uma comunidade de falantes específica ou pelo conjunto de comunidades que compõem uma nação. Com isso, pretende-se analisar como a instância argumentadora, sobre as posições oficiais, aquelas assumidas pelo Estado – por meio do *Ante-projecto de Lei sobre o Estatuto das Línguas Nacionais*, vinculado ao Ministério da Cultura de Angola – atuam constituindo discursos que formulam essas imagens consideradas adequadas a um ideal que concerne à configuração da sociedade.

---

3 O projeto foi construído com os participantes do Grupo de Estudos e Pesquisa Produção Escrita e Psicanálise (GEPPEP), da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), coordenado por Dra. Claudia Riolfi e Dr. Valdir Heitor Barzotto.

4 Ressaltamos que o projeto *Imagens de Língua* trabalha no conceito e mobiliza os autores como Auzanneau (2005), Marin (2009), Schlieben-Lange (1993), Cantillon (1993) para discutir o conceito de imagem de língua.

5 A expressão “instâncias argumentadoras” é utilizada para indicar as instituições e os atores sociais que participam na construção de discursos a respeito da língua em contextos multilíngues e plurilíngues.

Essas imagens de monolinguismo não se sustentam na comunidade angolana<sup>6</sup>, ainda que se dê mais valor à língua oficial, pois o documento destaca a existência de várias línguas nacionais. O documento em análise é resultado do *IV Encontro sobre Línguas Nacionais*, que tem por objetivo valorizar as Línguas Nacionais de Angola. Deve-se considerar que Angola passou por um período colonial que marcou intensivamente a sua Administração Pública, movida pelo autoritarismo político e intervencionismo econômico português, segundo Valadares *et al.* (2013). Assim, interessa-nos investigar, por meio das escolhas lexicais, observar as estratégias textuais e discursivas que contribuem para a construção e disseminação de determinadas imagens de língua.

Para tanto, foram mobilizados, como aparato teórico, os conceitos de: a) formações imaginárias de Pêcheux (1997); b) modalização (POTTIER, 1978), com a intenção de observar as marcas linguísticas do enunciado, para então depreender uma análise linguístico-discursiva.

## **1 Discussão teórica: formações imaginárias e os verbos modais**

As formações imaginárias propostas por Pêcheux (1997) consideram a hipótese de que o estado das condições de produção de um discurso está ligado a uma estrutura definida. De acordo com o mesmo autor, os sujeitos não são considerados seres isolados que se valem do já dito. Portanto, a ideologia e os discursos subjacentes são resultados da posição social que ocupam, bem como modulam o lugar que se tem na estrutura social, e são determinantes no que se refere à disseminação dos discursos, ou “tomadas de posição implícitas” (PÊCHEUX, 1994, p. 97). Ele ressalta que, nas formas de comunicação, sejam escritas ou faladas, há uma construção de imagens que os interlocutores fazem de si, do referente e do destinatário. Assim, propõe um esquema complexo de estrutura formal da comunicação que se desdobra nas formações imaginárias.

Dessa forma, os elementos *destinador* e *destinatário* designam determinados lugares na estrutura da formação social, *situações e as posições* (PÊCHEUX, 1997, p. 98). A hipótese exposta é de que esses lugares estão representados nos processos discursivos, que são uma série de formações imaginárias que designam esses elementos, dentro das condições de produção.

A opção por trabalhar com a noção de formações imaginárias reflete a perspectiva de analisar os discursos que se constituem sobre língua em diversos contextos. Nesse trabalho em específico, observaremos a imagem de língua presente no Estatuto das Línguas Nacionais, pois isso demonstra como o sujeito se

---

6 O censo (2014) apresenta que mais da metade da população, 71%, fala a língua portuguesa, com maior predominância nas áreas urbanas, enquanto 49% só falam as línguas nacionais na área rural. Nesses 71% há pessoas que falam também as línguas nacionais.

manifesta ao falar sobre a língua, movido pela concepção do outro, no caso, em como o Estado se manifesta sobre a língua.

Portanto, ao buscar uma aproximação das discussões sobre as formações imaginárias discutidas por Pêcheux (1997), pensando em uma situação que se baseia na teoria da comunicação de Jakobson (1990), elenca-se: quem enuncia – o Estado; para quem enuncia – comunidade angolana, e a situação de comunicação – circulação dos efeitos de uma visão sobre a língua.

O pressuposto é, portanto, que imagens são construídas no processo de interação verbal. Assim, existem, na formação social, regras de projeção que estabelecem entre as *situações* e as *posições* sociais dos sujeitos no processo discursivo. Partindo do quadro teórico de formações imaginárias do Pêcheux, interessa-nos observar a imagem de A (instância argumentadora, o Estado) acerca de R (o documento) em relação ao B (a quem destina-se o documento). Entendemos que essas imagens promovem o modo como o sujeito manifesta-se ao falar sobre a língua, movido pela concepção do outro, partindo de uma instância que regulamenta.

Dentro desse quadro epistemológico de formações imaginárias entre os interlocutores no processo discursivo em um dado contexto, Pêcheux (1997) nomeia como *deslocamento do elemento dominante*, nas condições de produção do discurso, ou seja, sob esse ponto de vista, o dominador será sempre o locutor, coincidindo ou não essa dominação com a dominação efetiva, social ou psicológica. Conforme o autor, em uma análise conjunta de dois discursos oponentes com dois locutores que revezam os papéis de locutor e ouvinte; no caso do diálogo, esse caráter de dominação parece estar mais estreitamente ligado a outros fatores que não a posse do discurso.

Com a intenção de observar as marcas linguísticas, mobilizamos as concepções teóricas de Pottier (1978). A modalização refere-se à marca do enunciador ao expressar um julgamento do falante perante a proposição, com isso o autor apresenta uma distribuição das formulações que se denomina: comunicativas – *modais*, *locutivas* –, descritivas – *qualitativas*, *quantitativas* – isso situa-se no esquema da comunicação linguísticas. A seguir, o quadro conceitual proposto pelo autor.

**Quadro 1:** Exposição do quadro conceitual de referência para reagrupamentos e comparações

Formulação modal	Modalidade; asserção; desenvolvimento; determinação.
Formulação locutiva	Interlocução; dêixis
Formulação qualitativa	Natureza; propriedades
Formulação quantitativa	Extensão; confrontação

Fonte: Pottier (1978, p. 159).

Diante desses eixos modais, foi utilizada nessa análise a *formulação modal*, que é dividida em subclasses como: enfoque prospectivo, enfoque constatativo, enfoque factivo. Sendo o prospectivo como impulsivo (quero, devo), eventualidade (pode ser, é provável); enfoque constatativo como sensação (acredito, vejo); o factivo. O autor apresenta uma discussão teórica complexa dos modos verbais e suas características.

Em paralelo, observamos aspectos ideológicos no documento oficial de Angola, e para isso utilizamos os estudos de Thompson (1995) que descreve a existência de dois tipos gerais de concepções da ideologia: i) *concepções neutras de ideologia*, aquelas que tentam caracterizar fenômenos como ideologia, sem implicar que esses fenômenos sejam, necessariamente, enganadores e ilusórios; ii) *concepções críticas de ideologia*, aquelas que possuem um sentido crítico ou pejorativo, contendo um caráter enganador, ilusório ou parcial, carrega um criticismo implícito ou a própria condenação de fenômenos.

A perspectiva do autor não é adentrar-se nas concepções específicas de ideologia, usada pelos autores modernos, mas, sim, suas argumentações gerais sobre a natureza e o papel da ideologia nas sociedades. Portanto, conceitua a ideologia “como sistema de crenças, ou formas simbólicas” (THOMPSON, 1990, p. 33). O autor define que o interesse “é estudar as maneiras como o sentido serve para estabelecer e sustentar relações de dominação” (p. 34). Reitera também a perspectiva de analisarmos a ideologia quando situamos os fenômenos simbólicos nos contextos-históricos, onde “fenômenos podem, ou não, estabelecer e sustentar relações de dominação” (p. 35). Diante desses princípios, o autor distingue cinco modos gerais de como a ideologia pode operar: *legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação e reificação*.

Neste trabalho, delimitamos a análise no modo de operação da *unificação*, que são relações que podem ser estabelecidas e sustentadas por meio da construção de uma forma de unidade que interliga os indivíduos em uma identificação coletiva, independentemente das diferenças e divisões que possam separá-los, uma das estratégias típicas é a padronização dos indivíduos, um exemplo concreto é por meio das autoridades do Estado que procuram desenvolver uma linguagem nacional em um contexto de grupos diversos e linguisticamente diferenciados. Enquanto a ideologia como reificação envolve a eliminação ou a ofuscação do caráter sócio-histórico dos fenômenos, esse modo pode ser expresso por meio da naturalização sendo um estado de ações que são uma criação social e histórica, mas é exposta textualmente como natural ou como um resultado inevitável de características naturais – um exemplo é a divisão socialmente instituída do trabalho entre homens e mulheres na sociedade.

Na seção seguinte, apresentaremos a análise do *corpus*.



## 2 Discussões acerca do *corpus* e metodologia: análise linguística discursiva das imagens enunciadas sobre a língua

Durante as análises, serão destacados trechos do documento oficial com vistas a discutir os modos por meio dos quais as imagens sobre as línguas são construídas. Serão apresentados recortes do documento, pois a opção pela análise de excertos, não de textos na íntegra, baseia-se na concepção de que cada uma das notas ou excertos fazem parte de um todo, uma sequência de textos que buscou retratar e comentar o documento. Adotamos o seguinte procedimento metodológico: selecionamos enunciados presentes no documento sobre a perspectiva de *polo linguístico* (BARZOTTO, 2010) língua na qual se verifica o uso de modalidades linguísticas para referenciar diferentes polos envolvidos no processo de valorização e normatização das línguas.

## 3 As relações centrípetas da língua: imagens enunciadas

**Recorte I:** Estatuto das Línguas Nacionais é um instrumento que tem como principal objectivo *promover a inclusão* social e fortalecer a unidade na diversidade, o pluralismo cultural e linguístico.

**Recorte II:** Evidenciar a importância das *línguas nacionais como veículo de cultura, instrumento de comunicação, meio de ensino, instrumento de relações sociais, políticas e económicas*, assim como conferir às mesmas, o lugar e a dignidade que lhes cabe no país, na medida em que são resultado do esforço de adaptação do nosso povo aos diferentes processos históricos do país.

**Recorte III:** O *reconhecimento* pela Organização das Nações Unidas da Declaração Universal dos Direitos do Homem, e pela Organização de Unidade Africana da Carta Cultural Africana, da igualdade de todas as línguas do mundo, *exige que todo angolano tenha a possibilidade de usar a sua língua materna na vida quotidiana*.

**Recorte IV:** Constata-se que a falta de um instrumento jurídico anterior que *regulasse e promovesse a utilização das línguas nacionais* em todo o território nacional e todos os órgãos de soberania do país impõe ao legislador rigor na sua abordagem quer na clarificação da igualdade entre todas as línguas e suas variantes, quer na abordagem quer pelo seu valor como património cultural do país, quer como uma das tarefas fundamentais do Estado.

**Recorte V:** *A reforma e a reposição das línguas nacionais*, irá retirá-las do esquecimento, ostracismo e autoexclusão a que estiveram votadas. O seu ensino facilitará, igualmente a sua utilização como *línguas de pensar, querer e agir; em suma, línguas de trabalho e de cultura*.

**Recorte VI:** A qualificação de Língua Nacional *não deve prejudicar*: a). O fomento, estudo e divulgação das variantes das línguas nacionais; b). O estatuto de língua oficial. 4. A qualificação de quaisquer das Línguas Nacionais como Língua Oficial deve obedecer a critérios científicos, aos interesses de natureza cultural ou social ou económica, respeitando-se a Constituição da República de Angola.

**Recorte VII:** Incumbe ao Estado *contribuir para a difusão das línguas nacionais*, criando todas as condições para a exequibilidade da presente lei, bem como instituições especializadas para a resolução ou interpretação de mensagens nessas línguas.

**Recorte VIII:** Nas relações sociais *as línguas oficiais devem servir de elemento de identidade cultural*, tendo sempre em conta o respeito pelos outros, sendo fomentado, por isso o intercâmbio, o respeito e a tolerância pela diferença cultural como fundamento da dignidade, responsabilidade e lealdade patriótica.

O verbo *promover*, no modo infinitivo, indica uma modalidade de enfoque prospectivo, cujo subeixo é de eventualidade (POTTIER, 1978), sendo no sentido de possibilidade, pois deixa pressuposto que as línguas nacionais não são vistas, compreendidas como língua, e, se pretende promover, no sentido de execução, até então não há uma visibilidade e aceitação das línguas locais. Nota-se também que há uma voz que regulamenta, instância do Estado, a efetivação de transformar as línguas nacionais em estatuto por meio do documento oficial, quando se diz “Estatuto das Línguas Nacionais é um instrumento” onde se deve oficializar a ação em questão. A imagem apresentada é da valorização da Língua Portuguesa em detrimento das línguas de Angola.

No recorte II, o verbo transitivo direto – “evidenciar”, significa mostrar com clareza, ou no sentido pronominal, mostrar-se, que implica uma não valorização e um ocultamento das línguas nacionais. Ao observar o *polo* língua, verifica-se que o modo de compreendê-la está atrelado a cultura no singular, que pode levar a pressuposição da ausência de pluralidade das línguas nacionais. A exposição é feita com um discurso de valorização do uso das línguas angolanas em contextos oficiais e públicos, para além dos contextos privados e familiares, sinaliza para uma política de inclusão não apenas de línguas, mas de discursos que muitas vezes são silenciados (SASSUCO, 2015).

Destaca-se, no recorte III, que contraditoriamente, o uso do substantivo “reconhecimento” demonstra um posicionamento favorável em relação às línguas nacionais, entretanto é circunscrito por meio da Língua Portuguesa, o que se destaca é o modo de valorizar as línguas locais, tendo em conta os documentos internacionais, conforme expõe o excerto, e são esses documentos que exigem no sentido modal de obrigatoriedade (POTTIER, 1978), entretanto quando se refere à população é posto como uma *possibilidade*, uma modalidade de eventualidade (POTTIER, 1978) de usar a sua língua materna na vida quotidiana. Mas a imagem construída é de não obrigatoriedade de uso das línguas locais. No recorte IV, o verbo “valorizar” deixa subentendido que as línguas nacionais não são valorizadas, pois se observamos os significados para o verbo valorizar teremos as colocações: 1. *Dar valor ou valores a.* 2. *Aumentar o valor ou o préstimo de.* 3. *Aumentar o valor.* A utilização desse verbo manifesta a exigência de uma postura que permita ao seu usuário o reconhecimento de que algo tem pouco ou nenhum valor. O sujeito

de valorizar coloca-se então numa posição tal que lhe permita dar ou aumentar o valor da variedade em questão. Conforme Barzotto (2016) esse modo de nomear implica uma desvalorização da língua. O efeito no documento demonstra que a sociedade não valoriza, e por isso o documento teria de fazê-lo.

Além disso, há uma afirmação da não existência de documentos jurídicos que promovessem e regulamentassem a utilização das mesmas, além de restringir o uso delas, quando se diz que *deve* no enfoque prospectivo impulso, referindo a uma obrigação moral (POTTIER, 1978) ser apenas no cotidiano, embora defenda a valorização das línguas nacionais enquanto patrimônio cultural. O modo como os verbos são empregados pressupõe que o Estado reconhece a sua desvalorização; os verbos no infinitivo, que aparecem em diversos momentos como: “regular, estabilizar”; enunciam uma perspectiva de deixá-la homogênea, e unificá-la. Essa generalização da língua portuguesa em Angola remete a uma política do monolinguismo praticada pelos sujeitos.

No recorte V, o modo de apresentar a “autoexclusão” remete a uma alusão com o tempo colonial: em 1954, o Estatuto dos Indígenas Portugueses<sup>7</sup> exigia que, para o indígena tornar-se assimilado, deveria falar “corretamente” a língua portuguesa, e as imagens enunciadas nesse recorte são o esquecimento das línguas locais. As expressões ressaltadas no documento reforçam a função das línguas nacionais em contraste com a língua portuguesa. Assim, no que diz respeito às primeiras, apresenta-se *pensar, querer, agir, trabalho e cultura; exclusão, variante, valorização*. Em relação à segunda, estão *conhecimento, cultura, ensino, comunicação, atividades oficiais*. Isso se manifesta no documento quando se pretendem construir objetivos para regulamentar as línguas nacionais conforme o documento apresenta:

*O projecto de Lei que ora se apresenta visa, entre outros:*

*a. Regular a situação linguística nacional, delimitando as línguas passíveis de utilização pelo Estado e incentivando o estudo e investigação científica das demais; b. Valorizar e promover as línguas nacionais, através de instrumento próprio, tal como prevê o artigo 2.º da Lei do Património Cultural (Lei n.º 14/05 de 7 de Outubro); c. Regular a utilização das línguas nacionais nos órgãos de soberania do Estado, definindo os seus vectores principais; d. Definir a política de inserção das Línguas Nacionais no sistema de ensino;*

No que diz respeito aos objetivos, o termo “regulamentar a língua”, por meio do estatuto, reitera uma instância que regulamenta o uso e oculta a exclusão das

---

7 PORTUGAL. Decreto-Lei n° 39.668, de 20 de maio de 1964. Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guing, Angola e Mocambique. [Lisboa]: [s. n.], 1964. Disponível em: <https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/7523.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2019.

outras línguas nacionais<sup>8</sup>, além de restringir determinados usos das línguas nacionais. É ressaltada a valorização de algumas, contudo, se estiverem relacionadas à investigação científica, evidenciando que só serão regulamentadas quando possuírem estudo científico.

No que se refere à discussão no documento sobre o ensino das línguas nacionais, o que se propõe é definir a língua que deve ser utilizada em território angolano. No fragmento VI, ocorre uma ausência de especificação das línguas de Angola, enquanto a língua portuguesa é adjetivada e especificada. Há um reconhecimento das línguas nacionais, exposições sobre a existência e intenção de “valorizar”, dar evidência, mas transcorre uma implementação, aceitação e oficialização da língua portuguesa. Acontece, no entretanto, um impedimento de “africanização” cultural e linguística da elite afro-portuguesa que impõe medidas legislativas a favor da língua e culturas portuguesas, conforme pontua Santos (2018)<sup>9</sup>.

Dentro dos objetivos elencados, verificamos uma restrição das línguas nacionais em relação à oralidade, como apresentado no documento “contribuir para a divulgação da cultura oral, fundada na oralidade bem como da sua corporização em instrumentos tangíveis” (p. 10). Diante dos objetivos elencados, e em outros momentos do documento, a imagem refletida é esperar, por parte da população, um domínio da língua perpassando a ideia de domínio e emancipação social. No artigo 7º, é abordada a difusão das línguas – oficial, materna e nacionais. Por mais que o documento oficial que discute a “valorização” das línguas nacionais possa esperar uma abordagem da possibilidade de o ensino ser nas línguas nacionais, observamos que, ao se referir ao ensino das línguas nacionais, o discurso encoberto é perpassado pelo verbo prospectivo como impulsivo (POTTIER, 1978): “deve”.

O documento demonstra como uma obrigação moral de utilizar a língua materna, mas os espaços de ensino são efetivados em língua oficial, como se lê: “3. Todo o indivíduo tem o direito de utilizar e ser abordado na língua oficial ou materna, no seu contacto com os órgãos e serviços da Administração Pública” (p. 10). No item onde se discute o papel social das Línguas Nacionais em Angola, chama-nos atenção o verbo prospectivo como impulsivo (POTTIER, 1978), “devem”, que se refere a uma obrigação que depende de terceiros, a qual mobiliza o interlocutor a uma imagem de que a língua oficial transmite a identidade cultural e deve, como obrigação, ser um veículo de transmissão de cultura, anulando o fato de as línguas nacionais expressarem as identidades culturais.

---

8 O documento apresenta como consideradas línguas nacionais: a. Cokwe; b. Khoi; c. Kikongo; d. Kimbundu; e. Ngangela; f. Oxiwambo; g. Olunyaneka; h. Umbundu; i. Vátwa; j. Helelo; k. Luvale; l. Mbunda. (ANGOLA, 2021, p. 11). Dados elencados por Souza (2019) entre os linguistas, não há consenso sobre a quantidade de línguas africanas existentes no território angolano. Pesquisadores como Rendinha (1975) e Fernandes e Ntonde (2002) trabalham com a ideia da existência de 9 línguas em Angola, enquanto o Instituto de Geodesia e Cartografia de Angola afirma a existência de mais de 36 línguas, de três famílias linguísticas diferentes. Pesquisadores mais atuais, como Bernardo (2017), apontam para a existência de mais de 20 línguas.

9 Santo (2018) apresenta considerações histórico-sociais e linguísticas da presença da língua portuguesa no país.

Outro aspecto a ser destacado, é o modo como o documento se refere ao afirmar a necessidade de “Todos os cidadãos que melhor dominarem as línguas nacionais (grifo nosso) devem contribuir para a sua difusão, traduzindo o pensamento ou interpretando a mensagem do interlocutor ou ouvinte na língua em que melhor possa ser entendida” (p. 12). O que está sendo enunciado pelo advérbio *melhor* por dominar a língua está relacionado ao domínio de uma padronização, relacionada à cultura, à ciência; ao conhecimento, é como se destaca em todo documento. A imagem que se cria e que deve ser seguida é uma língua padrão, unificada, sem considerar a pluralidade de Angola.

Ainda, sobre o espaço das línguas nacionais no ensino, o documento oficial destaca que “*Devem* ser criadas condições, em todo o território nacional, para que a língua materna do aluno seja o meio pedagógico” (p. 10), o verbo *devem* é posto no sentido de prospectivo de impulso (POTTIER, 1978), no sentido semântico de uma obrigatoriedade, a língua materna deve ser apenas o meio de ensino para o ensino da língua portuguesa, restringindo, em período das classes iniciais.

Na seção seguinte, quando se apresenta o modo como o ensino deveria ser implementado, identificamos contradição, uma vez que o artigo 17 destaca que “Ao nível do ensino universitário deve incentivar-se a aprendizagem de uma língua oficial” (p. 12). Deixa pressuposto uma contradição, pois o documento é construído para dar evidência às línguas nacionais e culturais, entretanto, as escolhas lexicais e as marcas linguísticas, como: “as línguas nacionais *não devem* prejudicar o ensino do estatuto da língua oficial” (p. 11), ou como “as línguas oficiais devem servir de elemento de identidade cultural” (p. 12), sobrepõe que todo o ensino é circunscrito pela língua portuguesa, com isso, assistimos a um deslocamento da perspectiva de ensino das línguas nacionais para a língua oficial.

Destacamos que a expressão da modalidade em torno do *polo* língua é tanto mais atrelada à língua portuguesa, a uma determinada cultura vinculada e uma desvalorização da cultural local, bem como ocorrem marcas de nomeação da mesma, não nomeação das línguas nacionais<sup>10</sup>. Também a Língua Portuguesa é relacionada ao conhecimento científico, não há menção de compreender as línguas nacionais como produção de conhecimento e como espaço internacional ou como veículos de comunicação internacional.

Compreendemos, conforme Pêcheux (1997), que não existe prática se não sob uma ideologia; assim, ao analisarmos o documento oficial de Angola, destacamos o modo da *reificação* (THOMPSON, 1997), que se dá por meio da passivização, ocultando o sujeito, e funcionando como recurso de apagamento dos sujeitos que usam as línguas nacionais. Essa ação tende a representar a legislação da utilização das línguas nacionais como acontecimentos que ocorrem na ausência de um sujeito que produza essas ações. O documento reforça a percepção de que, a

---

10 Artigo 6.º Qualificação: 1. Para os efeitos da presente lei, são consideradas como Línguas Nacionais, as seguintes: a. Cokwe; b. Khoi; c. Kikongo; d. Kimbundu; e. Ngangela; f. Oxiwambo; g. Olunyaneka; h. Umbundu; i. Vátwa; j. Helelo; k. Luvale; l. Mbunda.



partir do reconhecimento, a valorização tende a apaziguar a exclusão, o que não é enunciado em todo o documento, pois, no *polo* linguístico, o que concerne é a compreensão de que as línguas nacionais existam, contudo, o ensino é pautado na língua oficial, que é a língua portuguesa.

Também, conforme enunciado no recorte V, o aspecto ideológico observado é o terceiro modo de operação da ideologia a *unificação*. Para Thompson (1997), são relações de dominação que podem ser estabelecidas e sustentadas por meio da construção de uma forma de unidade que interliga os indivíduos em uma identificação coletiva, independentemente das diferenças e divisões que possam separá-los – isso ocorre, em recorrência, por parte do documento oficial, por meio do Estado, ao determinar o uso de algumas línguas nacionais em detrimento de outros, ou quando se afirma que a única língua a ser ensinada é a língua portuguesa, sem considerar a plurilinguismo em Angola.

## **Considerações finais**

A partir de um recorte do texto coletado, analisando seus enunciados, considera-se a indicação de que o enunciador se torna dominante nas condições de produção do discurso e assim sustenta a imagem das línguas nacionais em Angola como minoritárias e consolida a imposição da língua portuguesa. Identificamos um aspecto ideológico da unificação da língua, no caso da língua portuguesa, bem como ocorre uma construção da língua portuguesa em Angola enquanto estatuto social e educativo, como emancipação social; há, nesse ínterim, uma voz que eufemiza e oculta o sujeito sobre a imposição da língua, circunscrevendo uma imagem de língua de poder.

Verificamos, um processo paradoxal, uma vez que, no caso da língua portuguesa, fora declarada oficial, como uma maneira de avaliar sua importância em relação às identidades sociais e de valorizar seus falantes como atores nos processos democráticos, e isso gera uma minorização das línguas nacionais em Angola, quando a norma é apresentada como o único padrão de prática, ignorando sua diversidade de culturas orais e escritas. Os discursos oficiais apresentam a tese de que é preciso “valorizar” as línguas e culturas nacionais, mas é circunscrito por meio da língua portuguesa, moldando uma imagem de desvalorização das línguas locais.

Entende-se “política” não só como o estabelecimento de normas legislativas ou de criação de movimentos de preservação, mas, também, como princípios de uso, tendo como referência a figura de uma autoridade, seja por parte de autores da esfera acadêmica que atestam o uso, ou pelo Estado que regulamenta normas por meio de espaços que ocupam um certo lugar de poder. E essas figuras de autoridade possuem o domínio do discurso em determinadas condições de produção, como o caso do enunciador (o Estado) do discurso.



# A DISCURSIVE ANALYSIS OF THE STATUS OF ANGOLA'S NATIONAL LANGUAGES

**Abstract:** *The main objective of this paper is to analyze the discourses used in the Statute of the National Languages on the Portuguese Language in Angola, with the following objectives: to investigate the images of language in Angola that are inferred from the corpus analysis; by studying the lexical choices used to characterize the language; and to analyze the textual and discursive strategies that contribute to the construction and dissemination of language images. As a theoretical foundation, the Discourse Analysis was mobilized, based on the assumptions of Pêcheux (199); Pottier (1978), to observe the discursive linguistic marks, through modalizations; and Thompson (1997) regarding the ideological perspectives. We found that the predominance of a specific language, in this case, the Portuguese language spoken in Angola, establishes a hegemony and consequently inequalities, and this implies linguistic ideologies associated with positions within a social field. We also identified a polarization between national language(s) and the Portuguese language, as well as the unification of the language and its imposition.*

**Keywords:** *Imaginary formations; Language; Angola; Argumentative instance.*

## Referências

ANGOLA. *Projecto de Lei sobre os Estatutos das Línguas Nacionais*. Luanda: Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/408920211/Ante-Projecto-de-Lei-do-Estatuto-das-Linguas-Nacionais-30-12-10-pdf>. Acesso em: 25 ago. 2021.

BARZOTTO, V. H. Nem respeitar, nem valorizar, nem adequar as variedades lingüísticas. *Revista ECOS*, v. 2, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/1049>. Acesso em: 11 jul. 2019.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA (Angola). *Resultados definitivos do recenseamento geral da população e da habitação de Angola*. Angola. 2014.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990. Disponível em: [le%20Zau%2C%20A%20L%C3%ADngua%20Portuguesa%20em%20Angola.pdf](#). Acesso em: 11 jul. 2019.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução: Eni P. Orlando. 5. ed. Campinas: Pontes Editores, 2008.

POTTIER, Bernard. *Linguística geral: teoria e descrição*. Tradução e adaptação portuguesa: Walmírio Macedo. Rio de Janeiro: Presença: Universidade Santa Úrsula. 1978.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

VALADARES, Josiel Lopes *et al.* Brasil e Angola: convergências e divergências epistemológicas sobre os modelos de administração pública. *Revista de Ciências da Administração*, Florianópolis, p. 131-142, ago. 2013.

ZAU, Domingos Gabriel Dele. *A língua portuguesa em Angola: um contributo para o estudo da sua nacionalização*. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2011. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1844/5/Domingos%20Gabriel%20De>. Acesso em: 25 ago. 2021.

*Recebido em 29 de outubro de 2022*

*Aceito em 20 de novembro de 2022*

**ENSAIO**

# ICONOGRAFIA DA JUDIA POLACA NA AMAZÔNIA

Angélica da Silva Pinheiro<sup>1</sup>

Alessandra Fabrícia Conde da Silva<sup>2</sup>

**Resumo:** Este ensaio volta-se ao estudo do perfil da judia polaca em alguns textos escolhidos presentes na literatura da Amazônia. Na literatura brasileira produzida por escritores judeus, o tema é recorrente, assim como na pintura de Lasar Segall. Naquela, o epíteto “polaca” ultrapassa a compreensão pátria, aditando o sentido sexual. É isso que se vê em *O ciclo das águas* (1997), de Moacyr Scliar, *Jovens Polacas* (1993), de Esther Largman, *Cabelos de fogo* (2010), de Marcos Serruya, *A filha dos rios* (2015), de Ilko Minev e em “Eretz Amazônia” (2018), de Márcio Souza. A presença dessas mulheres na história de um povo singular nos faz questionar sobre quem foram essas judias chamadas polacas. Qual é sua iconografia? Este ensaio procura discutir esses assuntos tendo como aporte teórico estudos de Regina Igel (1997), Stuart Hall (2003), Fábio Magalhães (2003) e Samuel Benchimol (2009), dentre outros.

**Palavras-chave:** Iconografia; Judia polaca; Literatura judaica; Diáspora.

## Introdução

Rifca Blumenfeld, de *A filha dos rios* (2015), Esther Markowitz, de *O ciclo das águas* (1977), Hana, de *Cabelos de fogo* (2010), Sarah Weisser, de *Jovens polacas* (1993), Madame Pommery, do romance homônimo (1919), e Perla Pzeborska, da peça “Eretz Amazônia” (2018): o que essas personagens têm em comum?, são judias prostituídas na diáspora, podemos dizer apressadamente. Elas, todavia, têm uma história particular. A reunião dessas imagens nos romances e na peça teatral referenciados forma uma iconografia singular. Segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa* (1913) de Cândido de Figueiredo, iconografia pode ser entendida como um conhecimento e descrição de imagens, estátuas, monumentos antigos. Este ensaio propõe-se a conhecer a iconografia referente às judias polacas que a literatura judaica no Brasil produziu.

---

1 Mestranda no Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: angelica.silva.pinheiro@outlook.com

2 Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora da Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: afcs77@hotmail.com

A diáspora judaica transcorreu em sucessivos episódios históricos. Em vários momentos, os judeus foram expulsos da terra de Jerusalém e de outros lugares, trazendo consequências destrutivas ao povo judeu em vários segmentos. Para Stuart Hall (2003, p. 28), a diáspora é “o espalhamento ou deslocamento de um povo de sua terra de origem para outro lugar com a promessa de um retorno redentor”. A configuração da dispersão de povos que mantêm um elo “comunitário” por pertencer à terra de origem, é uma característica vivida em comunidades judaicas que, por persistência, buscam conservar e continuar a identidade judaica, o ser judeu, ainda que em “terra estranha”, como diz o texto bíblico (Tehilim [Salmo] 137:4).

Na literatura escrita por judeus imigrantes, a diáspora judaica faz-se presente em diversas obras. Regina Igel (1997), em *Imigrantes judeus-Escritores brasileiros*, lança o olhar sobre o tema judaico nas narrativas escritas no Brasil. Nesse estudo, a professora discorre sobre a diferença entre a diáspora e o exílio dos judeus. No primeiro caso, diáspora refere-se à residência no exterior, em relação ao Estado de Israel. No segundo caso, o exílio diz respeito a um afastamento espiritual de Deus na diáspora (IGEL, 1997, p. 38).

Em geral, Regina Igel (1997, p. 29) afirma que “a imigração judia é, de todas as variantes, aquela cuja razão de ser não é troca de uma identidade por outra mas defesa e manutenção de uma identidade que não se deseja perder, mesmo se para isso for preciso desenraizar-se”. No caso das judias prostituídas, a manutenção da identidade e da cultura judaicas mostrou-se precária. Muitas delas lutaram para preservar ao menos ecos da tradição cultural e religiosa. A trajetória como prostitutas mostrou-se custosa às judias, uma vez que a elas foram impostas novas formas de viver, que se distanciavam da tradição judaica. Ao chegarem em uma nova ambiência, as trocas culturais não foram a principal preocupação dessas judias, como bem se percebe nas obras selecionadas neste ensaio.

Igel elenca alguns romances que alinhavaram histórias a partir da temática das judias prostituídas, tendo como escopo a literatura judaica brasileira. Para isso, no tópico “a marginalidade e o sionismo” (IGEL, 1997, p. 175), cita os romances *Ciclo das águas*, de Moacyr Scliar (1977), *Jovens Polacas* (1993), de Esther Largman, e *A Última polaca* (1985), de Márcio Eskenazi Pernidji. Ela referencia a marginalidade “imposta ou deliberada aos fomentadores dos meretrícios e das mulheres que o praticaram, fossem elas vítimas ou voluntárias conscientes” (IGEL, 1997, p. 194), como ação desaprovada e que envergonhava a comunidade judaica. Nos textos selecionados para estudo neste ensaio, o ficcional dialoga com a realidade, denunciando, testemunhando, a violência que muitas mulheres sofreram na diáspora. De quais obras se fala?

O tema das judias prostituídas, as chamadas polacas, escravas brancas do século XIX, está presente em romances e peças teatrais de escritores judeus, como os aqui coligidos. Em geral, há elementos em comum nessas histórias: elas remontam a um país europeu, em um recorte de tempo estabelecido no final do século XIX ou início do XX; as histórias dão conta da trajetória de jovens pobres,

habitantes de aldeias miseráveis, afligidas pela guerra ou por *pogroms*, que, iludidas pela ideia de um bom casamento, caem nas mãos de mafiosos que as prostituem na América do Sul. As histórias parecem as mesmas, mas, na verdade, cada uma delas é peculiar. Elas mostram a iconografia de mulheres ímpares, em histórias que ecoam a solidão e o desamparo.

O tema das judias prostituídas, que a literatura ecoou, foi também retratado nas artes plásticas por Lasar Segall, artista plástico judeu nascido em um território pertencente à Rússia em 1889, atualmente Lituânia. Após passar pela Alemanha, Segall imigra ao Brasil em 1923. Ele teve suas pinturas perseguidas e confiscadas em 1933 com a ascensão do regime nazista. Segundo Daniel Rincon Caires (2018, p. 18), Segall, o “eterno caminhante”, teve, como outros milhares de judeus, o destino de saída de um território que os violentava e massacrava, dessa vez a Rússia. O Brasil o acolheu, e ele pintou as misérias do país e de muitos outros imigrantes.

As pinturas referentes ao álbum *Mangue* (1943), de Lasar Segall, foram confiscadas do Museu de Breslau, pelos nazistas, no ano de 1937. O álbum possui 44 pinturas que apresentam diferentes técnicas e dimensões e diversas datas de elaboração. A maioria foi feita entre os anos de 1925 e 1923 e referencia a experiência de Segall no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro, no Mangue, zona de meretrício da cidade, onde também estavam as polacas. Segundo Fábio Magalhães (2003, p. 17),

[...] no Mangue a população era predominantemente mulata, mas lá viviam também as “polacas”. Eram em sua maioria mulheres judias oriundas do Leste Europeu, vítimas do tráfico internacional de mulheres e convertidas em prostitutas, fato comum nos anos de crise e de guerra. A presença dessa prostituição loira, de olhos azuis, ganhou fama e a expressão “polaca” virou, até hoje, sinônimo de prostituta. [...] Certamente, Segall defrontou-se com as “polacas” em suas visitas ao Mangue, já que as representou em diversos desenhos e gravuras como Dois marinheiros acompanhados e Homens e mulheres no Mangue, ambas as gravuras realizadas em ponta-seca, em 1929. As experiências e as anotações do Mangue voltaram a ser retrabalhadas e serviram mais tarde de base para a realização de pinturas, como a tela Figura com persiana, de 1949, ou Figura com reposteiro, de 1954. Nos anos finais de sua vida, criou uma série de pinturas que chamou As erradias, pois evocam o tema da zona de prostituição do Rio de Janeiro.

Para Jorge de Lima (2003, p. 79), “Lasar Segall se conserva humanista dentro de todas as revelações” e ainda amplifica as significações das iconografias desenhada pelo artista:

Alcança-nos depois com o seu conteúdo de transcendência, de grande humanidade, de interesse pela justiça terrena, com apelos, está visto, a qualquer intervenção mística. Vejo muitas das figuras dizendo-se meus parentes e eu as atendo com ares fraternais (LIMA, 2003, p. 79).



Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989), discorre sobre a alegoria moderna da prostituta e seu lugar como mercadoria, concepção que leva a contemplar a imagem da prostituta europeia do século XIX. É interessante destacar a condição da prostituta parisiense, como artigo de luxo, seu corpo erotizado por meio de maquiagem e roupas. Para Benjamin,

[...] na forma que a prostituição assumiu nas cidades grandes, a mulher não aparece apenas como mercadoria, mas, em sentido expressivo, como artigo de massa. Isso se indica através do disfarce artificial da expressão individual a favor da profissional, que acontece por obra da maquiagem. Que este aspecto da puta tenha se tornado sexualmente determinante para Baudelaire, o testemunha, enfim, que suas múltiplas evocações da puta nunca têm o bordel como pano de fundo, mas, ao contrário, a rua (BENJAMIN, 1989, p. 177).

É na rua também que as iconografias das meretrizes são representadas por Lasar Segall, porém não com robustas roupas, maquiagens e joias, como as prostitutas parisienses. As prostitutas do mangue são retratadas com feições cansadas e melancólicas, como se vê na imagem a seguir.

**Figura 1:** “Figura com Reposteiro”, 1954; óleo sobre tela, 81 x 60 cm



Fonte: Lasar Segall (1891-1957)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Museu Lasar Segall – IBRAM/MinC, em São Paulo (São Paulo) (vide: MUSEU LASAR SEGALL. [2022]. Disponível em: <http://www.museusegall.org.br/mlsObras.asp>. Acesso em: 23 dez. 2022).

A pintura de Segall intitulada “Figura com Reposteiro” (1954) faz parte da série *Erradias*. Nela, Segall pintou as prostitutas do Mangue, polacas e negras. Para Samara Müller Pelk (2016, *on-line*),

[...] a silenciosa *Figura com Reposteiro* (1954) prende o olhar do espectador e não é pelo decote da camisa aberta e sim pelos olhos amendoados e soturnos da mulher. O interesse não é na erotização da mulher e sim na atmosfera intimista e melancólica, na tristeza e na condição social da personagem dessa tela. Lasar Segall (1891-1957) na série *Erradias* (incluindo *Figura com Reposteiro*) apresenta o cenário do bairro Mangue, na cidade do Rio de Janeiro, local frequentado por proletários e caracterizado pela prostituição de mulheres negras e polacas; contrastando com o bairro da Lapa, posto que o público desse era frequentado pela elite carioca em busca da boêmia e da prostituição de luxo. O bairro do Mangue é cenário comum nas obras do artista que o propõe em suportes como a gravura estendendo-se pela aquarela e pela pintura a óleo.

Mas quem é essa polaca que interessou a Lasar Segall? Para Margarethe Rago,

[...] havia as *cocottes* e as polacas. As primeiras, representavam o luxo e a ostentação. As segundas, substituindo mulatas e portuguesas, representavam a miséria. “Ser francesa” significava não necessariamente ter nascido na França, mas frequentar espaços e clientes ricos. Ser polaca significava ser produto de exportação do tráfico internacional do sexo que abastecia os prostíbulos das capitais importantes e... pobre (RAGO, 2011, p. 63).

Beatriz Kushnir (1996) diz que, no ano de 1867, as polacas começaram a chegar ao Brasil atraídas pelo fenômeno *Belle Époque*. A essas mulheres foi atribuído o rótulo de mercadoria europeia, bastante consumida no período, influenciando a moda, a arquitetura, o comportamento, e, nesse caso, as judias prostituídas e as francesas se tornaram personas exóticas. As polacas foram destinadas aos setores mais pobres, e as francesas foram tomadas como “mercadorias de elite”.

A discrepância entre a prostituta parisiense e a polaca pode ser percebida tanto na literatura quanto nas artes plásticas. Este ensaio visa falar sobre como as “polacas” judias foram retratadas na literatura judaica brasileira, com ênfase na produção ficcional amazônica.

## **1 Judias prostituídas na ficção urbana: as “francesas”**

A literatura do século XIX dá mostras do tema das judias prostituídas. Em um baile de máscaras, inicia-se o romance *Esplendores e misérias das cortesãs* (1973), de Honoré Balzac, inserida na obra *Comédia Humana* (2015). Esther Van Gobseck, aquela que “cintilava a pele judia” (BALZAC, 2015, p. 229), em primeiro momento, aparece sendo chamada de Torpedo, apaixonada por Lucian, moço poeta. No baile, passa

uma infeliz situação: é reconhecida por seus antigos clientes, já que vivia outrora na prostituição. Seus antigos fregueses lamentam-se, ironicamente, pois, a paixão da bela Esther pelo poeta é considerada prejudicial aos homens que se deleitam com os seus serviços amorosos, desestruturando a sociedade e o capitalismo. Filha da judia cortesã Sarah Van Gobesck, que fora assassinada por um capitão após levar o amante à falência, Esther tem como tio o agiota Jean-Esther Van Gobesck, responsável por inseri-la na vida de prostituição aos dezesseis anos. O romance desenha personagens judeus com estereótipos bem definidos. Apesar disso, Esther não parece estar sozinha nas variações étnicas de mulheres servis aos homens franceses.

Ao ser reconhecida por seus antigos clientes, Esther, temendo que Lucian descubra a verdade, vai a sua casa e tenta suicidar-se pela primeira vez. É ajudada por um falso abade, Carlos Herrera. Passa, então, a morar em um quarto humilde, trabalhando como costureira. A vida de Esther como cortesã, suas tentativas de desligamento da prostituição e seu reconhecimento pela sociedade como prostituta a fazem uma judia infeliz. O retorno à prostituição enfraqueceu sua alma, cheia de angústias, e a fez perecer:

Da porta do quarto, viu Ester inteiriçada sobre o leito, roxa do veneno, morta!... Correu para o leito e caiu de joelhos.

– Tens razão, ela me havia dito. Ela morreu por minha causa (BALZAC, 2015, p. 319).

Algumas obras que se servem do tema da judia prostituída na literatura nacional se passam em centros urbanos. Muito embora as cidades brasileiras não sejam como a capital francesa, a maioria das grandes cidades refletia os costumes parisienses. É por esse viés, por exemplo, que segue o romance *Madame Pommery* (1919), escrito por Hilário Tácito. A narrativa ocorre na cidade de São Paulo e realiza em tons de sátira de costume uma representação da prostituição, na sociedade paulistana moderna do século XX.

As tentativas de se alcançar um modo de viver europeu, a burguesia das grandes cidades brasileiras, inclusive a paulistana, importou costumes e a consumir mercadorias mais sofisticadas e luxuosas, da última moda, tendo como modelo a cultura parisiense. Foi nessa época que a madame com nome de marca de champanhe francês desembarcava em Santos. O narrador dá alguns detalhes de sua origem:

Duas nações, a Espanha cavalheiresca e a Polônia das baladas, disputam-se a glória de lhe ter sido berço. Pois parece averiguado que foi seu pai um polaco israelita de nome Ivan Pommerikowsky, de profissão lambe-feras num circo de giganos. Sua mãe era espanhola... (TÁCITO, 1919, p. 31).

Em *O Ciclo das águas* (1997), de Moacyr Scliar, o tema da polaca retorna. Na cidade de Porto Alegre, se passa a narrativa de Esther Markowitz. Nesse romance,

ecoam rastros de uma história que nos faz lembrar o destino de Pommery ou Ida Pommerikowsky. A personagem Esther do romance de Scliar abre uma casa de prostituição, “A casa da sereia”, mas, ao contrário de Ida, que não pretendia viver o judaísmo, a “Rainha da América, Rainha Esther” (SCLIAR, 1997, p. 16) vive entre a prostituição e o judaísmo, com crises de identidade. Esther assume-se em condição paradoxal pondo em xeque seu judaísmo, quando se vê enredada na prostituição. O próprio título que recebe (“Rainha da América, Rainha Esther”) faz lembrar da história de outra judia na diáspora babilônica, conforme a narrativa bíblica presente no livro de Ester, mas, ao mesmo tempo, mostra a corrupção da Esther de *O ciclo das águas*: rainha como a Ester bíblica, mas uma rainha da prostituição.

A judia de *O ciclo das águas* é influenciada pela *Belle Époque*. Passa-se por francesa, escondendo a origem polonesa: “Sou francesa, dizia aos clientes curiosos. Esther Marc era agora seu nome, não mais Esther Markowitz” (SCLIAR, 1997, p. 92). Rastros do afastamento da comunidade judaica também são visíveis na narrativa. Certa vez, ao sair do cinema, encontra-se com outros judeus que “recusam-na”, porque a reconhecem como prostituta. O narrador diz: “Quando se aproxima, faz-se silêncio; à sua passagem, afastam-se. Ela vê uma senhora cuspir no chão” (SCLIAR, 1997, p. 43).

Esther veio ao Brasil após casar-se com Mên dele, que a enganou com promessas de uma vida de rainha na América. Ele era, de fato, um cafetão. Após desvencilhar-se dos cafetões, funda uma casa de prostituição. O destino lhe dá Marcos, um filho natural a quem tenta ensinar os costumes e a fé judaicos, apesar do seu próprio afastamento da comunidade judaica. Marcos, criado pela Morena, é auxiliado, em sua trajetória pelo judaísmo, por judeus da sinagoga, pelo *mohel*, responsável pela circuncisão do menino, e pela *miniam*, que lhe ensinou o hebraico e o preparou para o *bar mitzvá*. Segundo o narrador, “a mãe queria que ele fizesse o bar-mitzvá; que lesse na sinagoga o seu trecho do Torá; que ingressasse, enfim, na comunidade dos homens judeus” (SCLIAR, 1997, p. 81). No desfecho do romance, Esther, após uma vida na prostituição, acaba por viver a velhice em um asilo, demonstrando rastros do paradoxo da vida de judia prostituída estrangeira: “É verdade: passa o dia sentada num velho sofá, trauteando canções de ídiche. Não reconhece ninguém”, relata a enfermeira do asilo (SCLIAR, 1997, p. 155).

A história de *Jovens polacas* (1993), de Esther Largman, reproduz situações de vida de prostitutas judias no bairro do baixo meretrício. A narrativa retrata com bases realísticas a prostituição das polacas no Rio de Janeiro, combinando o enredo das personagens principais com dados históricos apurados sobre as polacas e suas comunidades de ajuda mútua. Dentre os personagens secundários, um jovem estudante de jornalismo, Ricardo, que acaba procurando por imigrantes idosos que vivem em um asilo judaico, tinha o intuito de colher informações referentes a judias prostituídas. Ricardo, no entanto, é incentivado a desistir de sua busca: “– Olhe rapaz, você está mexendo em coisas sujas, deixe esse lodo” (LARGMAN, 1993, p. 138), e ainda “– [...] você está remexendo na lama, no lodo, que não é bom para nós essa

sujeira toda. No fundo é medo de que se aproveitem para agitar o anti-semitismo” (LARGMAN, 1993, p. 243), respondem os entrevistados, imigrantes idosos.

Sarah Weisser é a protagonista do romance. Advinda de uma família religiosa, ao contrário de Esther do romance de Moacyr Scliar e Ida Pommery do romance de Tácito, Sarah tentava fugir da prostituição, objetivando denunciar os cafetões e a organização criminosa. Ao ter uma filha, Anita, Sarah a mantém escondida para que a menina tenha um destino diferente do seu. O destino das prostitutas é muitas vezes cruel, violento. No romance de Largman, a personagem Sarah foi morta a facada, sua amiga Fanny, estrangulada. O romance denuncia como viveram e morreram as prostitutas judias, conhecidas como polacas:

Hoje me questiono se o nosso pessoal não agiu com muita rigidez em relação às prostitutas judias. Não tenho dúvidas no que tange aos homens, aos aliciadores. Mesmo as cafetinas, as “mimes” poderiam igualmente ser marginalizadas, mas as “proletárias” – [...] eram as maiores vítimas dos cafetens e da própria comunidade que – tal sociedade como um todo – condenava qualquer, jovem que incorresse na perda da virgindade; eram expulsas de casa, desprezadas e marginalizadas não encontravam marido, e eram as que, como mão-de-obra frágil, forneciam o lucro: uma ferramenta humana que proporcionava a mais-valia aos crápulas, parasitas de qualquer nação (LARGMAN, 1993, p. 184).

Outro romance que fala sobre a mulher chamada de polaca é *A polaquinha* (1985), de Dalton Trevisan. A personagem principal desse romance não é uma judia. Atribui-se a ela, em sentido conotativo, a concepção de uma mulher hipersexualizada, com traços físicos característicos de uma estrangeira, loura, branca; por isso, é chamada de “polaca” ou ainda “polaquinha”. Para Anna Wolny (2012, p. 339),

[...] a existência de dois possíveis significados do próprio termo “polaca”. O primeiro sentido, e é esse de que se vai tratar principalmente neste trabalho, é a “polaca” não necessariamente proveniente do território da Polónia, mas sim, uma imigrante europeia que se encontra no Brasil na condição de uma mulher da vida, seja por escolha própria (o que é um caso menos frequente e ainda menos apresentado na literatura), seja por ser vítima de engano e de abuso. A outra “polaca”, muito frequentemente chamada de “polaquinha”, é um tipo de imagem feminina presente no Sul do Brasil, onde continua viva a memória da imigração polonesa.

*A polaquinha* do romance de Trevisan não é uma prostituta oitocentista ou mesmo uma prostituta. A trama nada relata sobre a troca de serviços sexuais por dinheiro, ao contrário, mantém claro os objetivos de referir-se a uma mulher de cariz sexual, que desfruta de experiências eróticas. Nesse romance, a polaquinha é uma mulher branca que encontra grande prazer no sexo.



## 2 Judias prostituídas na ficção amazônica

Assim como nas histórias de Tácito, Scliar e Largman, na literatura produzida por escritores judeus na Amazônia, o tema das judias polacas é recorrente e aparece nos romances *Cabelos de fogo* (2010) de Marcos Serruya, *A filha dos rios* (2015), de Ilko Minev, e na peça teatral “Eretz Amazônia” (2018), contida no livro *Teatro Seletto* (2018) de Márcio Souza.

É para a Amazônia e sob as circunstâncias do ludíbrio e da exploração sexual que Rifca Blumenfeld é trazida. Ela é uma das personagens judias de *A filha dos rios* (2015), escrita por Ilko Minev. Rifca, no entanto, não vem sozinha ao Brasil. Sua irmã Esther Blumenfeld tem o mesmo destino. Elas são duas moças ingênuas que caem nas mãos da *Zwi Migdal*, organização criminosa que comandava o tráfico de escravas brancas na América do Sul. São as personagens Sandra Reis e Licco Hazan que desvelam a história das duas irmãs Blumenfeld ao leitor. Sandra explana as infelizes vivências dessas meninas, e, por consequência, a ascendência judaica de Sandra Reis é revelada.

Sandra conta a história de sua mãe Esther Blumenfeld: “Minha mãe foi uma dessas mulheres infelizes: uma ‘polaca’ como eram chamadas. Uma polaca polonesa!” (MINEV, 2015, p. 143), diz Sandra a Licco Hazan. O trecho da conversa entre os dois amigos torna-se interessante, pois Licco, demonstra já saber sobre o assunto: “Ouvi falar da presença delas na Amazônia. Se não me engano, chegaram a fazer doações à sinagoga de Manaus naquela época, mesmo não podendo entrar nela. Licco retrucou” (MINEV, 2015, p. 144). Mas, até essa altura, ela ainda não havia revelado a ascendência judaica. O tom de segredo e de revelação acompanha as várias partes desse diálogo. Em dado momento, Sandra diz:

– A história da minha mãe está longe de terminar. Ela ainda descreve com minúcias a chegada de quase 20 garotas judias em Manaus em 1906. Lista os nomes originais de todas elas e os novos nomes adotados no Brasil. Depois, conta dos primeiros tempos e da adaptação na quente e úmida Amazônia. [...]. (MINEV, 2015, p. 145).

Sandra resolve escrever a história de suas mães. O manuscrito ela entrega para Licco. Nele, um capítulo da história das polacas na Amazônia é contado, mostrando o caminho percorrido pelas mulheres errantes, forçadas a se distanciar de seus valores e tradição. A passagem sobre as judias prostituídas no romance de Minev referencia a Associação de Ajuda Mútua criada por essas judias em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, fazendo menção ainda a personagens como D. Lola.

Samuel Benchimol (2009, p. 310), em *Amazônia: Formação social e cultural*, referencia levas de imigrantes judeus que vieram ao Brasil, os asquenazitas, estabelecendo-se em cidades do Pará, do Amazonas e na cidade de Iquitos, no Peru. Falavam o idioma ídiche, dialeto oriundo do hebraico e do alemão. Além do comércio gerado pelo *boom* da borracha, alguns asquenazitas dedicaram-se a administrar casas de prostituição, cabarés e cassinos, lugares onde judias e outras

mulheres de grupos étnicos diversos foram vítimas de uma organização criminosa, denominada *Zwi Midgal*, como referenciado. Eram as chamadas polacas, “famosas e malfaladas” (BENCHIMOL, 2009, p. 310), enganadas por rapazes que iam às aldeias pobres à procura de moças ingênuas, destinando-as à prostituição.

Dona Lola, segundo Benchimol, era dona de uma pensão muito conhecida no auge do ciclo da borracha na Amazônia. Ela vivia distante dos costumes e das tradições judaicas, mas, apesar disso, foi ao encontro do judaísmo no fim de sua vida, deixando todos os bens para a comunidade, pedindo ritos religiosos como a “Hebrá e sepultura judaica, tal como seus pais e avós. Já que não pôde ser judia durante a vida, queria sê-lo pelo menos depois de morta” (BENCHIMOL, 2009, p. 312). Em *A filha dos rios*, D. Lola é citada de forma análoga:

[...] Ouvi falar muito de outra polaca, Lola, dona de uma pensão muito famosa em Manaus no auge da borracha, que criava as crianças de suas discípulas numa creche longe do prostíbulo. [...] Contam que na hora da morte, Lola procurou reencontrar o judaísmo e deixou todos os bens para a comunidade. Em troca, pediu enterro com direito a Chevra Kadisha e sepultura judaica (MINEV, 2015, p. 146).

Samuel Benchimol menciona ainda a história de D. Helena. Conseguindo superar o passado considerado impuro, teve boa ventura casando-se com um jovem não judeu, *goín*, a quem ajudara pagando a Faculdade de Medicina no Pará. Após sair da vida de prostituição, ela “tornou-se, então, esposa virtuosa (*Eshet chail*) e grande dama da sociedade amazonense, fazia filantropia para todas as instituições manauenses indistintamente” (BENCHIMOL, 2008, p. 76-77). Benchimol assim testemunha sobre ela:

Recordo-me de que, embora não praticasse o judaísmo, ela comparecia ao escritório do meu pai, que presidia o Comitê Israelita do Amazonas, para entregar os seus donativos às vésperas de todas as páscoas judaicas, para ajudar a manter os serviços comunitários. Ela esperava, assim, obter a misericórdia de Deus por meio de boas ações, já que a fé há muito havia fenecido (BENCHIMOL, 2008, p. 76-77).

No romance de Minev, ecos da história de D. Helena podem ser percebidos. Sandra mostra-se guardiã do segredo de sua mãe ou de suas mães. Ela diz ser filha adotiva de Tamara Reis, nome que Rifca adotou na Amazônia. Sandra era, de fato, filha da irmã de Tamara. Sara Rosales, ou Esther Blumenfeld, mãe de Sandra, também foi prostituída. Mas é Tamara Reis, ou Rifca, que, após um período vivendo na prostituição, casa-se com um jovem pobre. Ela pagará os estudos do rapaz que se forma na Faculdade de Medicina do Pará. Apesar da dificuldade em contar toda a história, Sandra decide narrá-la para honrar a vontade da mãe.

O filho ou a filha para adoção é um tema que se repete em *Jovens Polacas* e em *O Ciclo das águas*. Em *Cabelos de Fogo*, do escritor judeu paraense Marcos Serruya,

ocorreu o mesmo: filhos e filhas de judias prostituídas foram dadas à adoção. Segundo Alessandra Conde,

Minev registrou em *A filha dos rios* a história dessas polacas da Amazônia, reconstruindo, na narrativa das irmãs Blumenfeld e repetindo os destinos das personagens de Largman, Scliar e Serruya, a vida degradante na prostituição e o afastamento das comunidades judaicas. Essas mulheres são transgressoras do patriarcado e da religião, são *tmeyin* (impuras). No entanto, a transgressão é, nesses romances, parcial, passiva. Todas as personagens procuram afastar os filhos ou filhas do ambiente da prostituição, tema tabu também no judaísmo. Com boas ações, ou na hora da morte, na ficção, elas procuram retornar ao Eterno, ao lugar de repouso e de proteção, de onde foram sequestradas e lançadas à escuridão, para longe do Pai (CONDE-SILVA, 2021, p. 34).

*Cabelos de fogo* (2010) é um romance que fala da demanda do personagem Ionatahan para se fazer reconhecer judeu. No percurso, ele conta e documenta a história de sua bisavó Hana, ou Ana Júlia, judia polaca prostituída na Amazônia. Como as judias prostituídas de Ilko Minev, Hana teve seu nome alterado nas terras brasileiras, passando a chamar-se Ana Júlia. Sem conhecer a verdade, Hana, ainda na Polônia, se apaixona pelo falso marido, que, após retirá-la de sua aldeia, a leva à prostituição. Sua jornada retrata, mais uma vez, a vida de moças roubadas de sua cultura e de sua inocência, conduzidas à prostituição na América do Sul. Segundo o narrador,

Hana mal conseguia reconhecer a si mesma ao olhar-se no espelho. Não parecia mais a aldeã ignorante que saiu da casa dos pais cerca de três meses antes. Vestidas como as mundanas, exageradamente pintada e com os cabelos vermelhos caprichosamente preparados, ela passaria por uma estranha até para os parentes mais próximos. Ela se transformara numa “dama da noite”. Numa tamê, como diriam os seus: uma impura, uma transgressora uma daquelas de que todos de sua aldeia desviam o olhar quando encontram no caminho (SERRUYA, 2010. p. 56).

ΔNo Brasil, Hana, após um tempo no Rio de Janeiro, foi mandada à Amazônia, para Belém, e mais tarde enviada a uma pequena cidade do Estado do Macapá. Assumindo a identidade de Ana Júlia, foi destinada a viver em bordel que havia encomendado uma “francesa”, mercadoria em alta naquele século. Kalmen, um dos cafetões, explica como se dará o comércio:

- Mas ela não é francesa, Kalmen! – contrapôs Joseph.
- Aqueles caboclos não sabem distinguir uma francesa de uma polonesa, Joseph. Ela tem um belo corpo e com rostinho e seus cabelos ruivos, tenho certeza de que vão gostar. Mas, se eles reclamarem que ela não é francesa, você pode reduzir o preço em vinte por cento, certo? (SERRUYA, 2010, p. 79).

Ao chegar em terras estrangeiras, sem estudos, sem profissão, essas mulheres eram vendidas a casas de prostituição pelos cafetões da organização criminosa. Benchimol (2008, p. 76) discorre ainda sobre a discriminação que as polacas sofriam pelas comunidades judaicas, sendo marginalizadas, por isso chegaram a ter associações de ajuda mútua e cemitérios próprios, a fim de serem enterradas como judias.

A história da judia prostituída parece repetir-se. Uma moça de origem asquenásita, natural da Polônia, é prostituída na América do Sul. Menina pobre e bastante religiosa, Hana é uma jovem bela e ingênua; espera no casamento a felicidade e bem-aventurança. Vê-se enganada, levada a outro país sem saber a língua e a cultura. Após engravidar, é abandonada pelo amante português, que a deixa no bordel. Encontra amparo em um Intendente Municipal judeu, que a resgata da vida de prostituição. “Quis conhecê-la porque soube que ela era uma ‘polaca’. Que pertencia ao povo judeu tal como ele” (SERRUYA, 2010, p. 84), diz o narrador. De cliente passou a ser amigo de Ana, ajudando-a inúmeras vezes. Dizia ele: “– Você vai deixar a vida de prostituta. Eu vou ajudá-la nesse propósito. Nós vamos conseguir”! (SERRUYA, 2010, p. 98).

Hana acaba engravidando e sem condições de criar sua filha. *Joseana*, em um prostíbulo, vê-se obrigada a doá-la a uma família católica. O único indício das raízes judaicas que ela poderia deixar de herança para a filha foi o *Shadai*:

Antes de beijá-la, ao se despedir, sua mãe tirou do pescoço um cordão com uma joia: Um Shadai. Uma estrela de David, em ouro.

– Era de minha mãe e sempre me protegeu. Um dia você também a dará para uma filha sua. Está certo?

– Sim mãe. Deus lhe pague por tudo o que fez por mim!

– Só fiz o que toda mãe faria. Seja feliz e nunca esqueça o que lhe ensinamos. (SERRUYA, 2010, p. 31).

A narrativa alude ainda ao preconceito sofrido por Hana nas comunidades judaicas. Em Belém, frequenta a sinagoga sefardita, mas não se sente bem acolhida. O passado na prostituição sempre é rememorado por ela e pela comunidade, conforme relata o narrador:

Para reduzir a sensação de isolamento, tentou aproximar-se da Comunidade Judaica da cidade em que morava. Embora os judeus do Pará sejam, na sua grande maioria, descendentes de sefaraditas marroquinos, seguindo costumes muito diferentes dos judeus poloneses, ela não deixava de comparecer aos ofícios religiosos das datas magnas dos hebreus: o Iom Kipur (dia do perdão) e o Rosh Hashaná (ano novo judaico). E também começou a ir às reuniões em alguns sábados. Todavia sempre foi tratada com desconfiança e preconceito pelos frequentadores que a mantinham sempre a distância. Ninguém falava com ela nada além dos tradicionais cumprimentos: *Shabát Shalom* (bom sábado!) ou *Hag samêach* (boa festa!) (SERRUYA, 2010, p. 105).

A judia de *Cabelos de fogo* sofre por se ver afastada do judaísmo, diferentemente do que ocorreu com a judia de *O Ciclo das águas*, por exemplo. Hana, apesar das dificuldades, tentou viver a sua judeidade.

“Eretz Amazônia”, peça teatral de Márcio Souza, publicada em *Teatro Selete* (2018), foi escrita em comemoração aos 200 anos de imigração judaica na Amazônia. Segundo Alessandra Conde,

[...] encenada em Manaus, a peça é homônima à seminal obra de Samuel Benchimol, *Eretz Amazônia*. Inspirada no trabalho de Benchimol, a peça tem como mote a imigração judaica na região amazônica e conta com pinceladas de humor judaico. Em 2018, foi publicada em *Teatro selete*, livro que conta ainda com a presença de mais duas peças de Márcio Souza (CONDE-SILVA, 2021, p. 5).

Contendo sete cenas, “Eretz Amazônia”, que cronologicamente apresenta a história da imigração judaica na Amazônia, exhibe cenas históricas “do Marrocos no século 19, à mata amazônica, passando por Parintins e Manaus, embrenhando-se no seringal e navegando o rio Purus.” (CONDE-SILVA, 2021, p. 5). A polaca Perla Pzeborska aparece na Cena III. A personagem está na central de polícia e tece um diálogo com o delegado que toma o seu depoimento. A judia prostituída, diz o nome de seus pais, Esther Pzeborska e Shlomo Pzeborska, de nacionalidade polonesa. Ela responde às perguntas do delegado e o surpreende quando diz a sua religião:

PERLA: – Judia.

DELEGADO: – Judia?

PAUSA.

PERLA: – Deixa pra lá. (SOUZA, 2018, p. 119).

O delegado parece tentar argumentar procurando entender os motivos de ela viver na prostituição: “Perla, tu ainda é nova. Porque não larga essa vida?” (SOUZA, 2018, p. 120) e continua: “Isso não é vida. Você é loura, não é nem uma dessas bugrinhas que se vendem por dez tostões” (SOUZA, 2018, p. 120). Ao contrapor a característica da polaca Perla com outra mulher, a cena denuncia outras vítimas, já que “bugrinha” é um nome de cunho depreciativo e preconceituoso, proferido aos indígenas pelos europeus, considerando-os selvagens e pagãos. Com clareza, percebe-se a intenção de expor mulheres indígenas que também eram mercantilizadas. Perla contra-argumenta dizendo:

PERLA: – Quer casar comigo? Me tirar da zona?

DELEGADO: – Já sou casado.

PERLA: – Outro dia Coronel quis me sustentar

DELEGADO: – E não topaste?

PERLA: Eu não mando em mim, seu polícia. (SOUZA, 2018, p. 120).

Esse ponto do diálogo torna-se interessante, pois a polaca Perla demonstra dificuldade em sair da vida de prostituição. Ao delegado diz: “Eu não mando em mim”. Ela faz referência aos cafetões e a todas as ameaças que eles lhes faziam. Há ainda mais um trecho da conversa em que se revelam os obstáculos encontrados por Perla para se ver livre da organização:

PERLA: – É simples, sou estrangeira aqui, não sei ler nem escrever...

DELEGADO: E os judeus da cidade, porque não te ajudam a sair dessa vida? Muitos são comerciantes ricos.

PERLA: Para eles eu não existo.

DELEGADO: Por seres prostituta?

PERLA: É, aqui tem muitas como eu. Viemos quase todas do mesmo país (SOUZA, 2018, p. 120).

Continuando a indagá-la, o delegado tenta arrancar informações sobre a organização criminosa *Zwi Midgal*, procurando, talvez, encorajar a judia a denunciá-los por seus crimes, mas Perla responde sempre com “Não senhor”; “Não sei de nada” (SOUZA, 2018, p. 122), demonstrando medo. Ao saber da origem da judia, insiste que ela conte mais sobre a sua vinda para aquela região e especula:

DELEGADO: [...] mas quero saber como você acabou aqui?

PERLA: Faz dez anos. Apareceu no shtetl um rapaz, bem vestido, com dinheiro no bolso. Procurou um rabino, disse que era judeu, que havia prosperado na América e que queria casar com uma boa moça judia (SOUZA, 2018, p. 122).

A história novamente se repete. Perla relata que foi enganada por um jovem judeu, como se viu nas outras narrativas. Os mafiosos iam às aldeias mais pobres em busca de casamentos com moças judias para inseri-las na vida de prostituição. No final do diálogo, Perla mostra rastros de errância dos seus valores judaicos, mencionando as escrituras judaicas, explicando ao delegado o motivo de estar distanciada de seus irmãos judeus:

PERLA: Está escrito, delegado, quando uma filha de Israel sai do bom caminho, o chão em volta dela pega fogo. Por isso eles não podem se aproximar da gente (SOUZA, 2018, p. 123).



As cenas de “Eretz Amazônia” deixam rastros da presença dessas judias prostituídas, as conhecidas polacas, na Amazônia: “Eu tive que contar essa história, porque aqui em Manaus teve”, disse Márcio Souza, em uma palestra<sup>4</sup>. Nos autos do inquérito policial, aludido na peça de Márcio Souza, rastros da história das polacas na Amazônia também podem ser lidos. Nesse caso, a judia explorada e amedrontada é a tônica do diálogo da judia com o delegado.

## Algumas considerações

Como as judias polacas foram retratadas na literatura judaica na Amazônia? Este ensaio descortinou algumas dessas imagens. Como os romances de Serruya e Minev e a peça de Souza delineiam as suas personagens? Que rosto elas têm? Como ocorreu com as outras congêneres da literatura brasileira, conforme vimos nos romances de Tácito, Scliar e Largman, a judia polaca prostituída na Amazônia é uma personagem da diáspora. Lasar Segall a pintou erradia, como o próprio paratexto de sua pintura. Triste, melancólica, soturna. Isso se percebe em Hana de *Cabelos de fogo*. A mesma imagem poderia ser a de Rifca e de Esther Blumenfeld de *A filha dos rios*. A primeira escapou da prostituição em razão de um casamento. Um conto de fadas único em um conjunto de histórias trágicas. A vida ficcional de Rifca pode muito bem ter imitado a realidade de Dona Helena, referenciada por Samuel Benchimol. A segunda irmã Blumenfeld encontrou descanso na morte. A ação masculinista que a conduziu à prostituição destruiu a sua vida, seus sonhos de menina de viver com um príncipe em terra estranha, rica e abundante.

A Perla Pzeborska de “Eretz Amazônia” é a imagem da resignação e do medo. É a mulher expropriada pela ganância e pelo poder masculino. Esses traços são vistos também em Esther Markowitz, de *O ciclo das águas* (1977), em Sarah Weisser, de *Jovens polacas* (1993), e em Madame Pommery do romance homônimo. Quer como polacas ou como francesas, as personagens dos romances e da peça teatral que este ensaio abordou são de fato judias. Judias sem pátria, sem família, sem comunidade.

Em resumo, a iconografia dessas mulheres, o conjunto de imagens que a literatura e mesmo a arte de Segall produziram, é a de mulheres abandonadas em sua tristeza e exploradas sexualmente, mulheres roubadas da sua cultura. Em terra estranha, essas mulheres perderam o canto, o que nos faz lembrar o texto bíblico: “Como, porém, haveríamos de *cantar* as canções do Eterno numa *terra estranha*?” (Tehilim [Salmo] 137:4). Algumas só puderam ruminar seus ais em objetos, em diários ou em inquéritos policiais. Seus corpos, ainda que usados sexualmente, não foram objeto sexual na literatura. Seus corpos prostituídos são a imagem da dor, da tristeza, da sujeira a que foram lançadas.

---

4 Palestra “Um encontro com Márcio Souza” realizada pelo Programa de Pós-graduação Linguagens e Saberes da Amazônia, em 22 de março de 2022 (PODCAST com o grande escritor e roteirista judeu amazonense Márcio Souza. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (113 min). Publicado pelo canal Amazônia Judaica TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1dhHEtNSwHU>. Acesso em: 23 dez. 2022).

## ICONOGRAPHY OF POLISH JEWISH IN THE AMAZON

**Abstract:** This work carries out a study about the profile of Polish Jews in some selected texts of the Amazonian Literature. In Brazilian literature written by Jewish writers, this theme is recurrent, as well as in the painting of Lasar Segall. Which in the epithet “polish” exceeds the homeland comprehension, inserting in it a sexual meaning. It can be seen in *O ciclo das águas* (1997) by Moacyr Scliar, *Jovens Polacas* (1993) by Esther Largman, *Cabelos de fogo* (2010) by Marcos Serruya, *A filha dos rios* (2015) by Ilko Minev, and *Eretz Amazônia* (2018) by Márcio Souza. The presence of these women in the history of a singular people makes us question who the Jewish women called Polish were. What is their iconography? This essay seeks to discuss these issues, having as methodological background some studies, such as those of Regina Igel (1997), Stuart Hall (2003), Fábio Magalhães (2003), and Samuel Benchimol (2009).

**Keywords:** Iconography; Polish Jew; Jewish Literature; Diaspora.

### Referências

BALZAC, H. Esplendores e misérias das cortesãs. In: BALZAC, H. *A comédia humana* 9. Introdução e notas de Paulo Rónai. Tradução: Casimiro Fernandes. São Paulo: Editora Globo, 2015.

BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia: formação social e cultural*. 3. ed. Manaus: Valer, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CAIRES, Daniel. Lasar Segall e a perseguição ao modernismo na Alemanha e Brasil. In: *A “arte degenerada” de Lasar Segall. Perseguição e arte moderna em tempos de guerra*. Museu Lasar Segall: São Paulo, 2018.

CONDE-SILVA, Alessandra F. As mulheres judias nos romances de Ilko Mikev. In: CONDE-SILVA, Alessandra F.; BENCHIMOL-BARROS, Silvia (org.). *Ecos sefarditas judeus na Amazônia*. Rio de Janeiro: Talu Cultural, 2020.

CONDE-SILVA, Alessandra F. Dois escritores descendentes de judeus sefarditas na Amazônia: Márcio Souza e Rogel Samuel. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 15, n. 28, maio 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/36533>. Acesso em: 2 jul. 2022.

CONDE-SILVA, Alessandra F. Escritores sefarditas na Amazônia e as mulheres judias. In: ALÓS, Anselmo Peres; FERREIRA, Cinara Antunes; SILVA-REIS, Dennys (org.). *Poéticas e políticas do feminino na literatura*. Porto Alegre: Class, 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgletras/wp-content/uploads/2021/10/ABRALIC-Eixo-3-Volume-1-Poeticas-e-politicas-do-feminino-na-literatura.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2022.

- FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1913.
- HALL, Stuart; SOVIK, Liv (org.). *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- KUSHNIR, Beatriz. *Baile de máscaras*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LARGMAN, E. *Jovens polacas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1993.
- MINEV, Ilko. *A filha dos rios*. São Paulo: Livros de Safra, 2015.
- MUSEU LASAR SEGALL, IBRAM-MINC. *Poéticas do mangue*. São Paulo: Imprensa Oficial; Governo do Estado de São Paulo, 2013.
- PELK, Samara Müller. *Figura com Reposteiro*, de Lasar Segall. 2016. Disponível em: <https://www.hacer.com.br/reposteirolasar>. Acesso em: 1º ago. 2022.
- RAGO, M. Nos bastidores da imigração: o tráfico das escravas brancas. *Revista Brasileira de História*, v. 9, n. 18, p. 145-180, 1989.
- SCLIAR, M. *O ciclo das águas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.
- SERRUYA, M. *Cabelos de fogo*. Belém: do autor, 2010.
- SOUZA, Márcio. *O teatro seletto*. Manaus: Reggo/Academia Amazonense, 2018. v. 13. (Coleção Pensamento Amazônico).
- TÁCITO, H. *Madame Pommery*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1977.
- TREVISAN, Dalton. *A polaquinha*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- WOLNY, Anna. A polaca – a mulata ao avesso? *Românica Cracoviensia*, v. 12, 2012. Disponível em: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-issn-2084-3917-year-2012-volume-12-issue-4-article-822>. Acesso em: 2 ago. 2022.

*Recebido em 14 de outubro de 2022*

*Aceito em 22 de novembro de 2022*

# RESENHA

## SACRILÉGIOS CONTEMPORÂNEOS

Nicollas Cayann<sup>1</sup>

SCARPARI, Olivia. *Nude*. Cotia: Urutau (Hecatombe), 2022. 50 p.

Olivia Scarpari é uma jovem escritora gaúcha que debuta no cenário nacional ao mesmo tempo em que a sociedade toma os primeiros passos pós-pandêmicos. Moradora do inusitado eixo Santa Maria x Curitiba, a doutoranda da Universidade do Paraná desenvolve sua tese na condição de análise das traduções de ensaios de personagens célebres e anônimos. Além de se interessar por viagens e por literatura de autoria feminina, Scarpari aproveita a oportunidade de seu livro de estreia para revelar outro interesse seu: os sacrilégios contemporâneos, as profanidades modernas, que as relações sociais vêm desenvolvendo.

Conhecida nacionalmente por ser a terra do “xis” (iguaria gaúcha) e regionalmente, em seus tempos áureos, como “cidade cultura”, a cidade de Santa Maria é hoje um polo universitário. Uma das maiores universidades gaúchas encontra-se em Santa Maria, e, portanto, a cidade vive também do fluxo universitário. A cidade que leva nome de santa é bastante religiosa, além de possuir vários templos; nela são comemorados diferentes eventos festivos relacionados à fé católica. Todo esse aparato religioso é também impresso nos processos sociais da localidade. Há um número expressivo de comércios, associações, fundações e escolas com nome de santa. Rodeada por todas essas referências religiosas, nasce uma escritora profana.

Virginia Woolf, em seus ensaios, diz que não há período literário menos dominado pelas amarras sociais do que aquele em que vivemos. Woolf ainda diz que “a voz dos vivos é a que melhor compreendemos” (WOOLF, 2017, p. 14). A escrita

---

1 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: nicollascayann@gmail.com

de autores contemporâneos tem um frescor diferente, temas atuais, debates que requerem o imediato, a leitura do agora. A leitura de *Nude* (2022) é um momento para deixar os imortais de lado, a leitura do contemporâneo é o lugar em que se busca “saber o que a nossa geração está pensando” (WOOLF, 2017, p. 13), no caso desse livro de Scarpari, o leitor vai ao encontro de personagens de 30 e poucos que tiveram infância/adolescência entre o final dos anos 1980 e dos anos 1990. Woolf ainda pontua sobre o contemporâneo:

O que os homens e mulheres vivos sentem, como são suas casas e que roupas eles usam, quanto dinheiro eles têm e o que comem, o que amam e odeiam, o que veem no mundo ao seu redor, e qual é o sonho que preenche os espaços de suas vidas? Eles nos contam tudo isso em seus livros. Enquanto tivermos olhos, podemos ver neles a mente e o corpo de nosso tempo (WOOLF, 2017, p. 13).

É nessa angústia contemporânea que surge a escrita de Scarpari. Publicada recentemente sob o selo político *Hecatombe* da ibérica e internacional editora *Urutau* (com distribuição no Brasil, Portugal e Galícia), a coleção *Jiripoca* foi feita através de uma chamada interessante na busca de produções de literatura erótica de qualquer gênero literário. Dentre os volumes selecionados encontram-se títulos como: *A mulher em chamas* (SIQUEIRA, 2022); *O clitóris de Safo* (PRUDÊNCIO, 2022); é claro, *Nude* de Olivia Scarpari (2022), livro através do qual se veem a mente e o corpo (em detalhes) de personagens contemporâneas. Scarpari presenteia seus leitores com um livro de putaria. Um delicado livro erótico que, ademais de ser bem escrito, é bem curado, e bem peneirado. A autora abre o livro com uma citação autoexplicativa de seu texto:

Porque eu ouvi também o Lalau dizer pro papai que não era pra ele escrever um calhamaço de putaria (desculpe, mas foi o Lalau que disse), que tinha que ser médio, nem muito nem pouco demais, que era preciso ter o que ele chamou de critério, aí o papai mandou ele a puta que pariu (HILST, 1992, p.16).

Essa curta coletânea de cinco contos começa com o título “Limite Rígido”, conto de abertura com um tom de gênese. A primeira personagem faz uma recapitulação erótica da infância e adolescência e de como fazia surubas com suas bonecas. Comenta também do tesão que sentia ao ver certos personagens de desenho animado, He-Man, por exemplo (fato que se enquadra em um tipo de fetiche cada vez mais popular – fictossexualidade):

[...] Ele era gostoso pra caralho, te lembra? O peitoral e o maxilar, uma cara de homem... as coxas e a sunguinha que deixava o pau aparecendo, aquela performance de masculinidade que a gente compra desde pequena como a única possível pra se excitar (SCARPARI, 2022, p. 15).



Na sequência, são apresentados ícones imagéticos da sexualidade brasileira dos anos 1980 e 1990. Como exemplo, a versão “peluda” (SCARPARI, 2022, p. 16) de Cláudia Ohana (*PlayBoy* de 1984, nos Estados Unidos, e posteriormente no Brasil, em 1985). Essa imagem de Cláudia Ohana (atriz global) circulou e circula no imaginário sexual de muitos brasileiros. Outra menção interessante é à Mari Alexandre, considerada a “*pin up* mais sexy do Brasil”, que concedeu uma entrevista “apetitosa” à revista *Sexy* na segunda edição de 1997. Esses referenciais sexuais são de extrema importância para o encaixe, mais tarde, dos outros contos. O que a autora propõe é uma reflexão de como nasce e se instiga a sexualidade de suas personagens ao mesmo tempo que oferece exemplos de algumas avenidas que a sexualidade de uma época tomou.

O texto de Scarpari é também instrumental, a autora se preocupa em instruir o leitor sobre os termos sexuais do momento. Assim como sua primeira personagem, desde pequena, fazia suruba de barbies sem ter acesso à terminologia “suruba”, o texto prevê que muito do vocabulário existente nos contos pode ser novo para muitos leitores, mas isso não quer dizer que as práticas sejam novidade em si:

Ah, aliás, tu deveria muito fazer aquele teste do *Fetlife* pra saber as tuas percentagens de *role play* no BDSM. São os papéis que tu prefere interpretar: ser escrava ou mestra? Dominadora ou submissa? Tem gente que gosta de ser os dois, sabia? Tem tesão por exibicionismo ou por ser voyeur? Por se fazer de mãe ou de filha? É ótimo pra gente se conhecer mais (SCARPARI, 2022, p. 19).

O livro tem como fonte de inspiração áudios sensuais em aplicativos de mensagem automática, sexofone, vídeos, fotos e todos os recursos do moderno ato profano, mas tudo isso em formato descritivo, o movimento é através da palavra. A escritora se preocupa em envolver o leitor na trama. A abertura do livro, feita pela antropóloga Raíra Bohrer, deixa a desejar, não fazendo jus à escrita do livro. Esse prefácio é chamado de *rapidinha* e diz que os contos que compõem o livro são “Quase uma transa entre a autora e quem lê” (BOHRER, 2022, p. 12); discordo de tal afirmação, a perspectiva do leitor não é de participação do coito. O que Olivia Scarpari oferece é uma conversa entre amigos, pós-coito. Entre as personagens e o leitor se estabelece um diálogo no qual se tem a troca de experiência da amiga que viveu a cena e da pessoa que lê o texto:

Ele chegou em ponto e super *tammer*. Veio de calça de couro, blusa preta de manga comprida, cheio de ferramentas, algemas, um tipo de chicote que eu não tinha em casa, que nem aquele clássico... o de açoite, sabe? Não, não aquele tipo relho (SCARPARI, 2022, p. 21).

Woolf (2017) diz inclusive que os escritores contemporâneos conseguem prever até mesmo os anseios e dúvidas de seus leitores, e Olivia faz exatamente isso:

Ele finalmente meteu na minha buceta, que era pra deixar o rabo peludo no meu cu. Bom, na hora que ele quis, daí ele tirou o plug e me enrabou.

Capaz... não doeu nada, eu fiquei excitada demais [...] eu abduco total do controle, e aí que tá o prazer da história (SCARPARI, 2022, p. 22).

Como se nota na passagem anterior, o texto de Scarpari é também repleto de obscenidades diretas, sem papas na língua, algumas passagens ultrapassam o erótico e cotejam o pornográfico:

É isso mesmo que você leu, Felipe. Queria estar agora com a minha buceta na sua cara, os lábios muito apertados entre as minhas pernas, no ângulo perfeito pra você me abocanhar por trás. Você não desgruda a língua do meu clitóris inchado e me chupa demorado até deslizar pro meu cu e passar um bom tempo ali, daquele jeito que só você sabe fazer, do mesmo jeito que você me chupou quando estacionou o carro algumas quadras antes de me deixar no trabalho só pra me lamber todinha menstruada, no banco do carona (SCARPARI, 2022, p. 43).

Além disso, comento haver um *je ne sais quoi* na escrita de Scarpari que faz eco à escrita de Caio Fernando Abreu. Em *Os Dragões não conhecem o paraíso* (ABREU, 1988), o autor descreve experiências românticas e sexuais ligadas a personagens de sexualidade dispatada (*gays* e *travestis*, por exemplo). Olivia Scarpari lida com vozes de mulheres de sexualidade dispatada, isso é, vozes de mulher com desejos que fogem ao corriqueiro do famoso “papai e mamãe” (*missionary*). Dentre os diversos fetiches e experiências expostos pelas personagens de Olivia Scarpari, se entende que um dos maiores motivadores da sexualidade dessas vozes é a disposição. Do *ménage à trois* com o casal de amigos ao *plug* de raposa enfiado no traseiro de uma personagem, se tem a ideia de que essas vozes estão dispostas a tudo pelo prazer. Mas não é verdade, o livro também propõe refletir sobre os limites dessas investidas sexuais:

[...] Não é que daí ele me vem com uma história de que os dois candidatos eram ruins, mas que tinha votado no menos pior? Amiga, depois que eu pressionei, ele disse que tinha votado no Bolsonaro. Sim! Mas o pior eu não contei: comecei a escarafunchar a caixa de Pandora da cabeça daquele homem, e aí que ele me diz que também acreditava que a Terra era plana. Um TER-RA-PLA-NIS-TA! Acredita? Sádico e terraplanista! [...] Acabei dizendo que era limite rígido e que era melhor ele ir embora [...] Não dá pra aceitar tudo não (SCARPARI, 2022, p. 23-24).

Scarpari escreve sobre os desdobramentos do prazer moderno. Gozar pelo WhatsApp, se excitar pela rede social, interagir pelo aplicativo e até mesmo o encontro casual de frente para câmera do amigo que namora a millennial bonita. As sexualidades contemporâneas que a autora descreve, ou como menciona no

livro, as putarias que relata, são vividas por diferentes personagens que usam o mesmo recurso de conversa de bar com um(a) amigo(a) (leitor/a), dando a impressão de que o leitor tem um interessante grupo de amigos que serve também como suporte para explorar as sexualidades disparatadas respeitando os limites rígidos de cada um.

## Referências

ABREU, Caio Fernando. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOHRER, Raíra. *Rapidinha*. In: SCARPARI, Olivia. *Nude*. Cotia: Urutau (Hecatombe), 2022.

HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Editora Globo, 1992.

PRUDÊNCIO, Léo. *O clitóris de Safo*. Cotia: Urutau (Hecatombe), 2022.

SCARPARI, Olivia. *Nude*. Cotia: Urutau (Hecatombe), 2022.

SIQUEIRA, Marcos da Cruz Alves. *Uma mulher em chamas*. Cotia: Urutau (Hecatombe), 2022.

WOOLF, Virginia. *Uma leitora incomum*. Curitiba: Arte & Letra, 2017 (tradução de Emanuela Siqueira).