



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD
– FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



CARLOS AUGUSTO COELHO PALERMO

**ERA UMA VEZ EN LA FRONTEIRA SELVAGEM: UMA ANÁLISE
INTERSEMIÓTICA NOS CONTOS DE DOUGLAS DIEGUES**

DOURADOS

2025



CARLOS AUGUSTO COELHO PALERMO

**ERA UMA VEZ EN LA FRONTEIRA SELVAGEM: UMA ANÁLISE
INTERSEMIÓTICA NOS CONTOS DE DOUGLAS DIEGUES**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Mestrado em Letras, Linha de Pesquisa Linguística e Transculturalidade, da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, Câmpus Universitário de Dourados, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Orientação: Prof.^a Dr.^a Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi.

DOURADOS

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD
– FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

P156e Palermo, Carlos Augusto Coelho

ERA UMA VEZ EN LA FRONTEIRA SELVAGEM: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA NOS CONTOS DE DOUGLAS DIEGUES [recurso eletrônico] / Carlos Augusto Coelho Palermo. - 2025.

Arquivo em formato pdf.

Orientadora: Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Grande Dourados, 2025. Disponível no Repositório Institucional da UFGD em: <https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Portunhol Selvagem. 2. mestiçagem. 3. Conto. 4. Douglas Diegues. I. Torchi, Gicelma da Fonseca Chacarosqui. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD
– FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi

Orientadora e Presidente da banca – Universidade Federal da Grande Dourados

Prof^ª. Dr^ª. Silvia Mara de Melo

Membro Titular Interno – Universidade Federal da Grande Dourados

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

Membro Titular Externo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Prof^ª. D^ª. Susylene Dias de Araujo

Membro Titular Externo – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Adair Vieira Gonçalves

Membro Suplente Interno – Universidade Federal da Grande Dourados

DOURADOS

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD
– FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



A minha família que de maneira direta sentiu minha ausência em momentos importantes para que pudesse assim me dedicar aos estudos. A minha esposa Edna, companheira de jornada, carinhos, caminhos e percurso, que ao meu lado dedicou o acalanto e o apoio nos momentos cruciais. Aos primeiros, que vieram, viram e venceram. Deixando um legado e suporte para nossas pesquisas.



AGRADECIMENTOS

Ao iniciar essa parte tão importante do trabalho, faço o primeiro agradecimento ao Criador, pois este, nos dá força e possibilidade de continuar a lutar, evoluir e sermos melhores a cada dia, fortalecendo nossos ideais e mostrando novas oportunidades colocadas a nossa frente, mesmo que estas a princípio, não pareçam atingíveis, gratidão.

Agradeço a minha orientadora, Prof.^a. Dr.^a. Gicelma da Fonseca Chacarusqui Torchi, pela orientação precisa, apoio constante e confiança em mim depositada. Suas sugestões e críticas foram fundamentais para o meu não *emburrecimento*, bem como as sugestões feitas pelos professores: Prof.^a. Dr.^a. Silvia Mara de Melo, Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino, Prof.^a. Dr.^a. Susylene Dias de Araujo e o Prof. Dr. Adair Vieira Gonçalves, eles que aceitaram o convite para fazer parte de minha banca e contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação.

A Douglas Diegues, poeta, escritor e artista, por desenvolver seus pensares e saberes de acordo com suas vivências e entendimento de mundo, possibilitando que essa rica arte linguageira, fronteira e selvagem possa chegar até nós, fortalecendo assim, a cultura e o aprendizado dos pesquisadores que hora bebem dessa fonte.

Aos meus colegas da 2^o turma da Pós-Graduação, curso de Mestrado da FALE-LETRAS, agradeço pelo apoio, incentivo e troca de ideias que muito contribuíram para esta caminhada.

A minha família, a minha esposa Edna, por apoiar-me nos momentos de dificuldade, pelo incentivo, bem como pela paciência nas madrugadas de pesquisa em casa e nas idas e vindas na BR-463, Dourados/ Ponta Porã, percurso que fez junto a mim inúmeras vezes para conclusão desta etapa.

Ao meu filho Leonardo, por sempre mostrar uma solução tecnológica para as dificuldades que apareciam pelo caminho e bem como o incentivo para continuar lutando pelos ideais.

A meus pais Silvio e Ramona Palermo (*In memoriam*), por de maneira simples, porém honesta de luta, terem preenchido minhas memórias com boas lembranças da infância vivida junto aos meus irmãos, servindo por inúmeras vezes como inspiração para superar dificuldades.

Obrigado!



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD
– FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



Tomara que las crianzas também descubram
que non existem línguas superiores nem
línguas inferiores,
porque todas las línguas têm sua beleza.
(Douglas Diegues, 2019)



ERA UMA VEZ EN LA FRONTEIRA SELVAGEM: UMA ANÁLISE INTERSEMIÓTICA
NOS CONTOS DE DOUGLAS DIEGUES

RESUMO

O seguinte estudo aborda o entrelaçamento das línguas relacionadas na comunicação do *Portunhol Selvagem*, em análise estão as questões das misturas dos aspectos linguísticos do Português, Guarani e Espanhol, bem como a oralidade vivida na fronteira entre Ponta Porã/ Brasil e Pedro Juan Caballero/ Paraguai, utilizada pelo escritor e poeta brasiguaiou Douglas Diegues na obra infanto-juvenil: *Era uma vez en la Fronterira Selvagem*, especificamente nos contos “*El sapo de All Star*”, “*Cine Guarani*” e “*La forma de la banana*”. Não ambicionamos fazer uma análise sistêmica dos elementos da elocução poética do autor. Nosso objetivo, muito mais modesto, é contribuir fazendo a promoção de uma reflexão acerca da originalidade, regionalismo cultural e a representação multilíngue fronteiriça. Assim, buscamos estruturar ponderações referentes a mestiçagem, a interculturalidade, abordando questões pertinentes aos contos em destaque, pois segundo o autor “Los cuentos que componen este libro foram ouvidos primeiro en la frontera do Brasil com o Paraguay y solamente después escritos”. A análise perpassa as questões da escrita, provocando o leitor por meio de imagens ricas e cores vívidas, que envolvem e possibilitam uma viagem para diferentes cenários, permitindo uma conexão emocional profunda com as narrativas. Analisamos como o uso estratégico das simbologias, não só enriquecem os contos, mas também transformam a leitura em uma experiência mais envolvente e participativa, tendo como referencial a Semiótica Russa nas pesquisas de Irene Machado (2003/2010) e suas vizinhanças científicas como as pesquisadas por Lúcia Santaella (1983/2013) lendo Charles Sanders Peirce, dentre outras.

Palavras-chave: Portunhol Selvagem; Mestiçagem; Conto; Douglas Diegues.



ÉRASE UNA VEZ EN LA FRONTEIRA SALVAJE: UN ANÁLISIS INTERSEMIOTICO
EN LOS CUENTOS DE DOUGLAS DIEGUES

RESUMEN

El siguiente estudio aborda el entrelazamiento de lenguas afines en la comunicación de Portunhol Salvaje, analizando las cuestiones de la mezcla de los aspectos lingüísticos del portugués, guaraní y español, así como la oralidad vivida en la frontera entre Ponta Porã/ Brasil y Pedro Juan Caballero/ Paraguay, utilizado por el escritor y poeta brasileño Douglas Diegues en la obra infantil: Era uma vez en la Fronteira Selvagem, específicamente en los cuentos “El sapo de All Star”, “Cine Guaraní” y “La forma de la banana”. No pretendemos hacer un análisis sistémico de los elementos del enunciado poético del autor. Nuestro objetivo, mucho más modesto, es contribuir promoviendo la reflexión sobre la originalidad, el regionalismo cultural y la representación multilingüe transfronteriza. Así, buscamos estructurar consideraciones en torno al mestizaje, la interculturalidad, abordando cuestiones pertinentes a los cuentos destacados, pues según el autor “Los cuentos que componen este libro foram ouvidos primeiro en la frontera do Brasil com o Paraguay y solamente después escritos”. El análisis permea las cuestiones escritas, provocando al lector través de imágenes ricas y colores vivos, que involucran y posibilitan un viaje a diferentes escenarios, permitiendo una profunda conexión emocional con las narraciones. Analizamos cómo el uso estratégico del simbolismo no sólo enriquece los relatos, sino que también transforma la lectura en una experiencia más atractiva y participativa, utilizando la Semiótica rusa como referencia en las investigaciones de Irene Machado (2003/2010) y sus entornos científicos como como los investigados por Lúcia Santaella (1983/2013) leyendo a Charles Sanders Peirce, entre otros.

Palabras clave: Portunhol Salvaje; Mestizaje; Cuento; Douglas Diegues.



SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	5
RESUMO.....	8
RESUMEN	9
SUMÁRIO	10
LISTA DE IMAGENS.....	12
INTRODUÇÃO	14
CAPITULO I INDIVÍDUOS DE FRONTEIRA: LIMITES EM UM TERRITÓRIO DE MESTIÇAGENS	16
1.1 OS INDIVÍDUOS E LIMITES.....	16
1.2 MESTIÇAGEM E LITERATURA.....	22
CAPÍTULO 2 ERA UMA VEZ EN LA FRONTEIRA SELVAGEM.....	30
2.1 A CAPA DO LIVRO.....	30
2.2 BIEN VENIDO EN LA FRONTEIRA SELVAGEM.....	31
2.3 OS CONTOS.....	38
2.3.1 EL SAPO DE ALL STAR.....	42
2.3.2 CINE GUARANI.....	45
2.3.3 LA FORMA DE LA BANANA.....	49
CAPÍTULO 3 A SEMIOSFERA DE FRONTEIRA.....	62
3.1 A SEMIOSFERA.....	62
3.2 O SIGNO E A TRICOTOMIA DE PEIRCE.....	64
3.3. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	75
3.4 SISTEMAS MODELIZANTES	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	84
ANEXOS	94
O ARTISTA.....	94



LISTA DE IMAGENS

Imagem 01	Linha divisória geográfica entre Ponta Porã (BR) e Pedro Juan Caballero (PY)...	18
Imagem 02	Era uma vez en la Frontera Selvagem-capa do livro	31
Imagem 03	El Sapo de All Star.....	43
Imagem 04	Cine Guarani.....	47
Imagem 05	La forma de la Banana.....	51
Imagem 06	Tricotomias e suas relações.....	67
Imagem 07	Representação das Tricotomias de Peirce.....	74
Imagem 08	Representação das Tricotomias de Peirce.....	75
Imagem 09	Representação das Tricotomias de Peirce.....	76
Imagem 10	Percurso da tradução intersemiótica	79
Imagem 11	Douglas Diegues (Poeta Brasiguaiio)	92
Imagem 12	La casa de los espejos.....	97
Imagem 13	Los Macacos Voladores	98
Imagem 14	Macacos Paraguayos	99
Imagem 15	La danza del Tamandúá.....	100



INTRODUÇÃO

El portunhol selvagem sigue una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente e tem algo que impacta en las profundezas del lector. Es una nova linguagem que permanece nuevo lenguaje. Y lo nuevo sempre amedronta. (Douglas Diegues)¹

Ao abordar o contexto da fronteira como espaço de encontro e troca cultural, pensemos em um território peculiar de encontros linguísticos se misturando e se transformando. É nesse entremeio em que o portunhol selvagem emerge que este estudo se propõe a investigar o entrelaçamento das línguas relacionadas na comunicação utilizada pelo escritor e poeta brasiguaiou Douglas Diegues em suas obras poéticas, aqui especialmente na obra infanto-juvenil "*Era uma vez en la Fronteira Selvagem*", a qual é o *corpus* deste trabalho.

Este estudo analisa como o autor utiliza o falar fronteiriço juntamente com a inserção de figuras, imagens, cores e informações subtextos para criar um espaço de comunicação em um livro de contos infantojuvenis que transcende as fronteiras linguísticas e culturais. A obra de Diegues ao incorporar o portunhol selvagem como língua narrativa não apenas reflete a realidade da fronteira, mas também a recria e a reinterpreta, construindo uma identidade linguística cultural única.

Enquanto morador fronteiriço posso vivenciar constantemente os falares dos cidadãos que compreendem essa faixa de fronteira seca em que o limite geográfico consiste apenas nas marcações territoriais, não conseguindo manter em separado as vozes que ecoam nas ruas, nas praças, nas casas, bem como em escolas e nas rodas de tereré. Se misturam então o português, o guarani, o espanhol e outras línguas, fecundando o portunhol selvagem, o qual nosso poeta em questão utiliza para dar voz a seus poemas e a seus personagens no livro de contos fronteiriços. Esse território onde a linguagem fluida permanece no espaço, misturando e transformando o entendimento, podendo gerar a compreensão do meio relacionado ao falante em questão diante de seu espaço, sua biosfera fronteiriça, onde esta linguagem persiste a existência, que, segundo Chacarosqui, Torchi:

Lotman (1996) criou o termo semiosfera, por analogia ao termo biosfera, para designar o funcionamento dos sistemas de significações de diversos tipos e

¹ (<https://sibila.com.br/critica/douglas-diegues-e-o-kometa-ensaboado-do-portunhol-selvagem/15398>)



níveis de organização. Trata-se de um espaço semiótico, dentro do qual se realizam os processos comunicativos e a produção de novas informações. É impossível haver semiose fora da semiosfera. O conceito de semiosfera corresponde, portanto, a conexão de sistemas e geração de novos textos. Trata-se de um espaço que possibilita a realização dos processos comunicativos e a produção de novas informações, funcionando como um conjunto de diferentes textos e linguagens. Podemos afirmar então que estudar a semiosfera é investigar o fenômeno da semiose cultural. (Lotman, *apud* Chacarosqui, Torchi, 2014, p. 57)

Essa rede comunicativa dinâmica, inspirada na semiose existente, reforça a noção de biosfera, representando um espaço de interconexão linguística e cultural, onde diversificados códigos, linguagens e textos se reconectam, fortalecendo o fenômeno relacionado à semiose cultural.

Ao examinarmos o entrelaçamento das línguas dentro da obra de Douglas Diegues, não buscamos contribuir para uma compreensão mais profunda da dinâmica linguística e cultural das regiões fronteiriças. Outrossim, refletirmos sobre as implicações da utilização desta linguagem na literatura infanto-juvenil em questão, para a promoção da diversidade cultural, bem como as formas, cores e aspectos linguísticos existentes na literatura do poeta, pretendemos que esta busca possa auxiliar na compreensão de que o portunhol selvagem é uma maneira de comunicar-se, dar voz ao ser fronteiriço, desse mesmo lugar em que uma fronteira separa, encontra-se um ponto de troca cultural, um território linguístico diferenciado, no qual as linguagens, assim como os moradores desse entremeio se misturam, se entrelaçam em saberes e culturas, se transformam por meio da tradução simbólica e da tradição desses povos, tanto brasileiros, quanto paraguaios.

Essa linguagem teimosamente surge, vive e sobrevive. Ela emerge na fronteira entre Brasil e Paraguai, mais especificamente entre Ponta Porã e Pedro Juan Caballero, surge então o portunhol selvagem, fruto do entrelaçamento do português, guarani e espanhol e outras línguas.

Este estudo estabelece um diálogo válido entre os contos “*El Sapo de All Star*”, “*Cine Guarani*” e “*La Forma de La Banana*” e os conceitos teóricos sobre semiótica, em que examinamos as personagens e signos existentes na obra de Douglas Diegues.

Temos, como objetivo geral desta pesquisa refletir sobre o portunhol selvagem, suas abrangências, formas de comunicação, locais de inserção e desafios enquanto linguagem de entremeio. Com base neste objetivo geral, os objetivos específicos deste estudo incluem a



identificação e análise dos signos presentes na obra de Diegues, visando compreender o papel do autor na construção de significados, para tanto utilizaremos a base dos estudos de Charles Sanders Peirce, lidos por Lucia Santaella (1993/1996), bem como a tradução intersemiótica, abordada por Julio Plaza (2003) retomando o pensamento de Jakobson (1995).

Segundo Douglas Diegues: “Los cuentos que componen este libro foram ouvidos primeiro em la fronteira do Brasil com o Paraguay y solamente después escritos.” (DIEGUES, 2019). Nos contos, como destacado pelo autor, a oralidade precede a escrita, dessa maneira, refletimos sobre a importância da tradição oral na formação da identidade cultural e na construção de linguagens e significados.

Por meio dos contos exploramos os percursos do autor, no tocante as personagens, ao desafiar estereótipos e narrativas hegemônicas, reforçam a percepção cultural e contribuem para uma compreensão mais profunda da experiência linguística e como esses signos literários são interpretados e reinterpretados, investigando a dinâmica complexa de significação pois, os contos trazem as expressões imaginárias de seres presentes na fronteira selvagem criada pelo autor.

No conto: “*El Sapo de All Star*”, visualizamos a figura de um sapo utilizando um tênis da marca All Star, preso no fundo de um poço, possivelmente sonhando com uma vida além de sua visão restrita, criando desculpas para não ir além, talvez ansiando por um evento que possa libertá-lo de sua solidão.

Lemos no conto: “*Cine Guarani*”, como um lugar específico, onde a noite era iluminada pelo brilho das telas de três cinemas, o autor está falando do “point”, ou seja, segundo o Dicionário Infopedia “o ponto”, frequentado pela fauna local que se reunia para sonhar e se divertir na fronteira.

Falamos também do conto: “*La Forma de La Banana*”, que traz uma pergunta simples, mas que desencadeiam uma avalanche de aventuras e descobertas das personagens, provocando curiosidades.

Ao desenvolver a leitura destes contos, buscamos elucidar o quanto os signos literários utilizados pelo autor desafiam estereótipos e estimulam a imaginação, bem como a criação de um espaço de sonho e diversão que transcende as fronteiras culturais, onde a selva e o selvagem emergem junto com o fronteiro, tecendo uma complexa rede de significados na paisagem cultural desta fronteira selvagem. “El portunhol selvagem es un concepto propio de lengua poética de vanguardia primitiva que he inventado para fazer mía literatura, um deslimite



verbocreador indomábel, uma antropófaga liberdade de linguagem aberta ao mundo, y puede incorporar portunhol, guaraní, guarañol, las dieciséis (ou mais) lenguas de las dieciséis culturas ancestrales vivas em território paraguayensis y palabras del árabe, chinês, latim, alemán, spanglish, francês, coreano, etcétera”.² Esse comentário da obra de Diegues, em entrevista, como destacado pela revista *Fronteiras Literárias* (Teixeira, 2011), representa uma narrativa mestiça, onde realidade e ficção se entrelaçam, refletindo a experiência de vida nas fronteiras.

As invenções do escritor Douglas Diegues representam um ato de resistência política, desafiando a marginalização e promovendo o reconhecimento dos habitantes da fronteira. Sua criação de uma língua plural, misturando elementos culturais, transforma a fronteira em um espaço de liberdade e expressão e as diferenças se tornam ponto de partida para uma nova perspectiva, subvertendo a histórica tensão entre culturas.

No primeiro capítulo, nossa pesquisa aborda o lugar no qual as histórias surgiram, a fronteira entre Brasil e o Paraguai, falando sobre Indivíduos e limites, mestiçagens e literatura. O segundo capítulo inicia o estudo da capa e percorre a análise do livro *“Era uma vez en la Fronteira Selvagem”* (2019), âncora de nossa pesquisa referente aos contos: “El Sapo de All Star”, “Cine Guarani” e “La forma de la Banana”.

No terceiro capítulo o enfoque é sobre semiosfera, signo e a tricotomia de Peirce, tradução intersemiótica e sistemas modelizantes. Realizamos assim a discussão semiótica, cultura, literatura e o entre-meios da fronteira. Nos anexos, encontram-se entrevistas e recortes de texto do artista.

No livro de contos, Douglas Diegues destaca o “Portunhol Selvagem para Crianças”, trazendo a seguinte abordagem:

Las crianzas latinoamericanas viven hoy em comunidades monolíngues, bilíngue ou multilíngues. Y cada crianza latino-americana tem seu próprio portunhol selvagem que é como um solzinho escondido dentro da gente. Por isso las crianzas abrem um sorriso quando descobrem que el Portunhol Selvagem brota como la buesta de las vacas (p. 9, 2019).

Fertilizado pelo português, guarani e espanhol e outras línguas, surge esse idioma, livre

2 TEIXEIRA, Rodrigo. (Tríplices) *Fronteiras Literárias*. Campo Grande, 2011. Entrevista concedida em 10 de ago. 11. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/triplices-fronteiras-literaria> Acesso em: 21 nov. 2024)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD
– FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

e selvagem que transcende fronteiras, gerações e culturas. Essa linguagem espontânea e criativa, presente nas crianças latino-americanas, cresce em comunidades monolíngues, bilíngues ou multilíngues. Cada criança abriga seu próprio portunhol selvagem, que segundo o autor é um "solzinho escondido dentro da gente", que rompe em sorrisos quando descobrem sua própria expressão. Assim, essa linguagem se torna um elo entre diversidades linguísticas e culturais, celebrando a riqueza da semiose cultural latino-americana.



CAPÍTULO 1

INDIVÍDUOS DE FRONTEIRA: LIMITES EM UM TERRITÓRIO DE MESTIÇAGENS

Nunca saberemos que gosto tem uma pitaya bermeja perfumada se non experimentamos la pitaya bermeja perfumada. Viver y pensar por conta própria es mucho mais divertido. Pensar além dos limites del pensamento único. Pensar além da língua única, de la economia única, de la beleza única, de la cultura única, del Estado único, kontra la ditadura del mundo de los adultos, contra tudo que nos quer tristes, servis, débiles, karolas, deprês, cagones, neardentales, tolinhos, impotentes. (Douglas Diegues, 2019, p. 9)

Vivenciar verdadeiramente a vida exige do ser humano, experimentar novas sensações, isso nos permite pensar de forma autônoma e libertadora, transcendendo limites e dogmas. Desafiar o pensamento único, a cultura e autoridade estabelecida é libertador em qualquer tempo de existência. É rejeitar a ditadura do conformismo ou das mesmices, superando as barreiras impostas por outrem ou você mesmo, desfazendo da tristeza e escolhendo viver plenamente, sem amarras que nos tornariam iguais.

1.1 Os indivíduos e limites

O que diferencia os seres? O que desune? O que os individualiza? A individuação de uma pessoa é descrita por meio de anotações concretas (tais como designações nominativas, idade, cidadania, origem, bem como por anotações não palpáveis, constituídas pela índole, inclinações, dentre outros). Segundo Rodrigues, (2023), o conceito de identidade refere-se a uma parte mais individual do sujeito social, mas que ainda assim é totalmente dependente do âmbito comum e da convivência social. De acordo com Sharp (1991) a individuação é um processo de diferenciação psicológica que tem como finalidade o desenvolvimento da personalidade individual. Esse objetivo, todavia, é alcançado por meio de informações arquetípicas e depende da relação vital existente entre ego e inconsciente.

A atribuição de uma identidade a uma entidade nacional, a um domínio territorial, consiste, de maneira equivalente, na fixação de anotações concretas e abstratas, as quais o rotulam como integrante de uma específica nação, excluindo a possibilidade de ser atribuída a



outra, analogamente, uma pessoa é singular, isso emerge quando se volta para os elementos intangíveis, referindo-se ao processo de reconhecimento de singularidade.

É como se ao observar a distinção dos seres, em comparação aos demais, algo o torna único, ao pensar em um lugar, determinamos um conjunto de elementos que o tornam único. Esses elementos podem ser físicos, como o relevo, o clima ou a vegetação, ou podem ser culturais, como a língua, a religião ou as tradições.

Tomemos como análise o nome do Brasil, que segundo o pesquisador Fabrício Santos (2023), os navegantes começaram a denominar o território de Brasil por causa da árvore que recebe o nome de pau-brasil e que durante as três primeiras décadas foi o principal motivo de viagens dos portugueses à região encontrada por Cabral. Assim, o nome Brasil fixou-se no imaginário dos viajantes e dos colonizadores e prevaleceu sobre as outras nomenclaturas. (Santos, 2023)

O Brasil foi colonizado por Portugal, mas manteve suas próprias influências indígenas, africanas e europeias. É um país singular e diversificado, com uma história complexa, tendo uma vasta mistura de culturas que ficam evidentes nas expressões artísticas, danças, culinária e artes em geral. Segundo Guitarrara, (2023), o Brasil é o país mais populoso da América do Sul, podendo ser considerada a maior nação sul-americana, possuindo uma grande variedade de paisagens, desde a Floresta Amazônica até o litoral tropical. Esses fatores geográficos também contribuíram para a formação da identidade brasileira.

Imagem 1 - Linha divisória geográfica entre Ponta Porã (BR) e Pedro Juan Caballero (PY).³



Imagem 1- Imagem aérea da Fronteira entre Ponta Porã (Brasil) e Pedro Juan Caballero (Paraguai). Fonte: Scientific Diagram (disponível na Internet).

³ Fonte: Imagem aérea da fronteira entre Ponta Porã (Brasil) e Pedro Juan Caballero (Paraguai) — Download Scientific Diagram (Disponível na Internet).



O estabelecimento de divisas, fronteiras e limites, demarcam os territórios de uma maneira palpável, essas fronteiras são estabelecidas com base em critérios físicos como o relevo, o clima, os recursos naturais ou linhas divisórias, mas elas não consideram as características culturais das populações que vivem nas áreas fronteiriças, não impedem a circulação das linguagens tampouco das culturas. Como resultado, é comum que pessoas que vivem em países diferentes, limítrofes, falem a mesma língua ou ainda, compartilhem as mesmas tradições e culturas, comunicando-se e se fazendo entender por necessidade da comunicação, causando o hibridismo linguístico no território, diante de variáveis comunicações.

A língua segundo Barthes (2007)⁴, enquanto expressão da linguagem, não possui conotação política reacionária ou progressista. Em vez disso, ela pode ser considerada fascista, pois seu verdadeiro poder reside na capacidade de impor limites e obrigar a expressar-se de determinadas maneiras, e não apenas na restrição da liberdade de expressão. Uma fronteira seca, tal qual é o limite geográfico que estudamos, transcende a delimitação, vai além dos pontos de divisão e unificação, tanto no aspecto físico quanto social. Diante das necessidades locais de comunicação, produção, subsistência ou ainda por necessidade ocorre também a imposição de maneira arbitrária.

Afirma o autor: “Na língua, portanto, servidão e poder se confundem enlutavelmente. Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem.” Barthes, (2007)

O espaço fronteiro é onde as relações se entrelaçam, formando e deformando as conexões que vão além das linhas demarcatórias no mapa. É nesse entre-meios que por vezes as famílias se constituem e as amizades perduram, prevalecendo o espaço necessário e vital para a manutenção de identidades e permanência das relações. A intersecção entre linguagem e território revela uma complexidade intrigante. Nas fronteiras, servidão e poder se entrelaçam invisivelmente, enquanto a liberdade verdadeira parece residir além das palavras. Nesse espaço mestiço, relações se formam e deformam, transcendendo demarcações geográficas. Neste local, famílias se constroem, amizades florescem e identidades se preservam, criando um território

⁴ Mas a língua, como desempenho de toda a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer. (BARTHES, 2007, p.4)



vivo onde a conexão humana prevalece sobre fronteiras físicas e linguísticas.

O Brasil apresenta cerca de 23.086 km de fronteira sendo que 7.367 km são marítimas e 15.719 km fazem fronteira com quase todos os países localizados no continente sul americano, ficando de fora apenas o Chile e o Equador. A faixa de fronteira interna do país, ao longo dos seus 15.719 km corresponde a 150 km de largura, abrangendo 588 municípios. Desse total, 72 municípios estão localizados na faixa de fronteira de Mato Grosso do Sul, onde 03 cidades estão na linha de fronteira (Amambaí, Aral Moreira e Coronel Sapucaia) e 05 são cidades-gêmeas (Bela Vista, Corumbá, Mundo Novo, Paranhos e Ponta Porã). O estado faz fronteira com dois países sul americanos: Paraguai e Bolívia. (Torchi, Gicelma da F. C. Da Silva, Crisliane P. p. 33-46, 2014.)

O Estado de Mato Grosso do Sul, serve como exemplo, pois apresenta uma vasta extensão de fronteira internacional, compartilhando limites com o Paraguai e a Bolívia. Para este estudo em particular, foram estabelecidos o recorte da fronteira entre o Brasil e o Paraguai, mais especificamente entre os municípios de Ponta Porã (BR) e Pedro Juan Caballero (PY). Ponta Porã, situada no lado oeste do estado do Mato Grosso do Sul, que faz fronteira com a cidade de Pedro Juan Caballero, localizada no Departamento de Amambay, no Paraguai. Essas duas cidades formam uma única área urbana, delimitada pela avenida Internacional, do lado brasileiro e do lado paraguaio a Aveida Dr. Francia, em que se concentram grande parte das atividades comerciais, tornando-se um destino popular para os consumidores de mercadorias importadas. Não há barreiras físicas entre as duas cidades, facilitando a comunicação e o contato entre seus habitantes. De fato, Ponta Porã é considerada uma cidade gêmea de Pedro Juan Caballero-PY (Oliveira, 2005).

Nesse cenário cultural, onde Brasil e Paraguai personificam a ideia de delimitação e de identidade, busca-se o reconhecimento da estrutura das narrativas vivenciadas, plurais, poéticas e culturais, reconhecidas pelo escritor e poeta brasileiro Douglas Diegues contida em suas obras singulares.

A fronteira atua como um sistema tradutor dinâmico, facilitando trocas entre sistemas sócio-culturais distintos. Ela filtra e adapta códigos, permitindo a tradução e interação entre esferas diversas, mantendo a vitalidade dos sistemas de signos. Embora uma através do diálogo, a fronteira também reconhece e respeita as individualidades, permitindo resistências e diferenças sem bloquear o fluxo comunicativo entre elas.

É fundamental a demarcação de fronteiras culturais, pois trata-se de uma característica para a experiência humana, permite assim que indivíduos e grupos definam seu espaço e



identidade. Irene Machado e suas leituras, são retomadas por Souza e Torchi (2016), onde tratam dessa divisão entre “o seu” e “o do outro” confere estrutura e organização às culturas, garantindo sua sobrevivência. Paradoxalmente, ao estruturar-se internamente, uma cultura também se relaciona e se redefine em contraste com o exterior, revelando que sua essência surge precisamente da interação com o que é diferente.

Fronteira. Zona de limiaridade e espaço de trânsito, de fluidez, de contrato entre sistemas semióticos. À medida que a estruturalidade garante a organicidade correlacional do sistema semiótico, é impossível admitir a existência de limites rígidos e precisos. Pelo contrário, fronteira configura uma superfície heterogênea e, portanto, irregular. Formulado para caracterizar o espaço semiótico da semiosfera (Machado, *apud* Spuza e Torchi, 2016)

A demarcação desse território fronteiriço acaba por trazer discussões necessárias para o entendimento do contexto linguageiro local, pois a região teve influências da língua indígena guarani, presentes nos povos originários e seus descendentes que ainda habitam a região de fronteira. Essas influências linguísticas são um reflexo da rica herança cultural destes povos nessa área limítrofe. Diegues (2019), apresenta em seus contos a fronteira como uma zona onde ocorre uma dinâmica interação entre culturas, gerando uma linguagem mestiça.

No dia a dia, as pessoas que vivem em regiões de fronteira se misturam, podem não perceber que estão em dois mundos culturais diferentes. Mas os dois lados, para a semiótica da cultura influenciam-se, modelizam-se e reconhecem novos códigos mutuamente. A língua tem sido um elemento de coesão social e de diferenciação cultural.

“A fronteira define-se, então, como um mecanismo de semiotização capaz de traduzir as mensagens externas em linguagem interna, transformando a informação (não-texto) em texto” (Machado, 2003, p. 160).

As fronteiras podem ser definidas como linhas imaginárias que separam assim diferentes grupos, podendo ser baseadas em uma variedade de fatores, incluindo língua, religião, etnia, costumes, tradições e cultura. Em alguns casos, esses limites culturais são claramente perceptíveis. Por exemplo, a fronteira entre o México e os Estados Unidos é uma fronteira cultural bem definida, pois separa duas culturas distintas: a cultura mexicana e a cultura americana.

Em vez de linha demarcatória e divisória, fronteira designa aquele segmento de espaço onde os limites se confundem, adquirindo a função de filtro. Daí



porque esse espaço de limiaridade se define basicamente através do mecanismo de simetria especular: tudo o que está no exterior pode ser incorporado ao espaço semiótico graças à relação complementar (Machado, 2003, p. 164).

Em outros casos, as fronteiras culturais podem ser mais generalizadas, ocorrendo quando duas culturas coexistem em uma mesma região, influenciando-se mutuamente, um exemplo de fronteira cultural nesses moldes é a fronteira do Brasil com o Paraguai. Torchi e Silva, ao lerem Para Bhabha (1998) e refletirem sobre fronteira afirmam que “uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”. As autoras acrescentam sobre isto o pensamento de Lotman (1996) que apresenta a fronteira como:

uma zona irregular, complexa e mestiça, um espaço de trânsito e fluidez. É o espaço das diferenças, do entrelugar, onde tudo se mistura e se mescla. Para Lótman, ainda, a fronteira é como uma semiosfera, um espaço importante e necessário para que a linguagem e a cultura possam existir, evoluir e funcionar. (Torchi, Silva, 2015, p.35)

Os limites geográficos que separam os países, por não serem barreiras intransponíveis, não impedem a mistura das linguagens e suas culturas, influenciando o território que compreende essas regiões, identificadas como fronteiriças. É possível encontrar no Brasil, pessoas que falam espanhol, língua oficial do Paraguai, Argentina e da Bolívia, a cultura nessas fronteiras é importante e facilita o intercâmbio de pessoas entre diferentes partes do mundo.

Segundo Silva e Torchi (2016), a fronteira é um ambiente dinâmico marcado por conflitos, negociações e preconceitos, mas também por ricas trocas culturais e linguísticas. Essa confluência de culturas gera uma realidade em constante evolução, onde moradores e visitantes deixam marcas de suas tradições, criando uma cultura fronteiriça única, mestiça e singular.

1.2 Mestiçagem e a literatura

Os limites, ao qual nos referimos, Ponta Porã (BR) entremeio Pedro Juan Caballero (PY), como um espaço mestiço, separada geograficamente por uma fronteira seca, mas em misturas ocorrendo o tempo todo devido ao não ter barreiras culturais, apresenta uma característica peculiar: a harmonização de tensões entre elementos singulares e únicos. Segundo



Laplangine e Nouss, essa mestiçagem não se define por simples fusões culturais, mas envolve um processo dialógico, onde o encontro e a interação geram uma invenção de cultura renovada. Essa “viagem do encontro” (Laplangine e Nouss, s/d, p.18) dá origem a uma identidade complexa, marcada por contradições e paradoxos, mas também por uma rica diversidade.

Dentro de um contexto no qual compreende o ir e vir de pessoas, saberes, objetos e tudo o que envolve a cultura dessa região, podemos compreender e reconhecer a divisa, não como separação, mas como encontro de linguagens e um meio de fluidez de algo além do certo e errado, isso nos traz a possibilidade de buscar entendimentos referente a condição do sujeito que habita a fronteira que é a de “viver-entre-línguas” (Anzaldúa, 2009, p. 311). É falar uma língua órfã e mestiça, é permutar idiomas, utilizar a linguagem em fluxo sem filtro ou tradução. Assim lança-se luz que transcende a comunicação, convida a conhecer e contemplar dessa vivência, pois além do idioma do sujeito há um entrelaçamento no que se refere ao tecido linguístico. Isto implica mais do que simples falar, a fluidez mestiça, perpassa as fronteiras linguísticas convencionais, desafiando categorias estabelecidas e propondo a abordagem mais inclusiva e fluida.

Segundo Gruzinski (2001), a mestiçagem não é um estado transitório de desordem nas relações interculturais, mas uma condição permanente e dinâmica, caracterizada por uma luta constante e inacabada. Como afirma o autor, “As mestiçagens nunca são uma panaceia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados” (Gruzinski, *apud* Silva e Torchi, 2016).

O viver-entre-línguas expõe a complexidade cultural e identitária que molda os habitantes dos espaços de fronteira, promovendo experiências que ultrapassam barreiras linguísticas, geográficas e sociais. Segundo Silva e Torchi (2016)⁵ colisão de culturas gera contradições, paradoxos e desequilíbrios, criando um cenário de caos e estranhamento que desafia valores, modelos e referências locais. A mestiçagem sul-americana configura uma matriz cultural híbrida, resultante da interação histórica entre diferentes grupos étnicos, linguísticos e culturais, demonstrando uma capacidade singular de ressignificação e transformação. Essas questões são constantemente retomadas nas falas do escritor Douglas

⁵A fronteira é um espaço mestiço, caracterizada pelo cruzamento de línguas e culturas, que acaba por favorecer o aparecimento da contradição, do paradoxo, do desequilíbrio, do caos, gerando certo estranhamento no que diz respeito aos valores, modelos e referências que estão presentes naquele local. (SILVA e TORCHI, 2016, p. 164)



Diegues que adota recodificações de contos conhecidos e mesclados em cacos de contos outros “ouvidos primeiro en la fronteira do Brasil com o Paraguay y solamente después escritos.” (2019).

Estar posicionado com um pé em cada lado da fronteira demarcada pela linha divisória proporciona a oportunidade de assimilar uma linguagem transitória do poeta, que se espelha de maneira direta e real, alinhando-se com o intercâmbio cultural inevitável. E neste âmbito, há que se inferir que “é o processo de mestiçagem que é responsável pelo diálogo tradutório entre língua e culturas” (Chacacarosqui e Torchi, 2013, p. 73). Podendo então fornecer ao falante, despudor e liberdade, deixando transparecer sua verdade e sonoridade expressas em uma comunicação sem demarcações e bem mais fluida de acordo com seus saberes.

Ao considerar que o que une a vida no planeta é a linguagem, intensificamos o questionamento diante das abordagens feitas pelo poeta e escritor Douglas Diegues que, diante dos seus contos, salienta “Tomara que las crianzas de America Latina quedam desfrutarlos, apesar de estarem escritos em portunhol selvagem, uma língua que non existe como idioma oficial, pero existe como habla y escritura.” (2019)

Logo reconhecemos a comunicação nesse território mesclado de várias maneiras em um movimento intenso de possibilidades e estruturas verbais, não verbais e mistas, em seu significado mais amplo, que o poeta traz em seu livro, derrubando barreiras e eliminando fronteiras existentes.

A perspectiva semiótica permite compreender a fronteira como uma zona de interação dinâmica, onde códigos culturais são constantemente negociados, reinterpretados e reconfigurados. Isso destaca a natureza fluida e dialógica da cultura. Possibilitar a ausência de regras, em detrimento de uma manifestação oriunda da necessidade de fazer a comunicação do povo fronteiriço, sem a obrigatoriedade, mas com uma imposição do próprio ser do meio, ou seja, demonstrando por meio das histórias e suas literaturas, inventadas ou não, um resultado dos encontros e transformações das pessoas habitantes desse local.

Laplangine e Nouss (S/D) destacam que a mestiçagem se caracteriza pela ausência de regras pré-estabelecidas, manifestando-se de maneira única, particular e autônoma. Trata-se de uma invenção cultural emergente, fruto do encontro e da interação que transforma a imposição em diálogo criativo e recriação contínua. Para os autores ainda pode-se dizer que liga-se ao mesmo tempo como causa e efeito, agindo como algo a se precaver a respeito da totalidade homogênea, incluindo a própria identidade do indivíduo. A mestiçagem apresenta uma



complexidade peculiar, tornando impossível defini-la de forma precisa. Ela não possui uma identidade fixa nem essência ou conteúdo definidos. Em vez disso, caracteriza-se por uma dinamicidade constante existindo apenas como uma interação contínua entre identidade e alteridade, por isso o uso do termo *profilaxia*⁶. Na linguagem utilizada por nosso poeta Douglas Diegues em seus contos, podemos perceber a não linearidade na utilização do português selvagem, por inúmeras vezes palavras diferentes que significam a mesma coisa, são utilizadas para referenciar algo, não respeitando regras da gramática da Língua Portuguesa e nem mesmo a da Língua Espanhola, como no exemplo que se segue: “poço” e “pozo”, no conto “El Sapo de All Star”, que em alguns momentos utiliza um e o outro, não necessitando de um regramento para a sequência pois ambos significam segundo o Dicionário Infopédia: “cova funda aberta no solo para exploração de água”.

Portanto, essa rigidez não existe em seu texto. A linguagem não é algo estático, mas sim uma combinação intrincada de elementos que se misturam e se distinguem simultaneamente. Desse modo, a mestiçagem habita um espaço ambíguo na fronteira e nos contos, onde sentido e não-sentido se entrelaçam, desafiando qualquer tentativa de classificação ou definição rígida.

Em uma região onde a codificação da comunicação mistura-se entre as pessoas, há a possibilidade de recriar cenários comunicativos utilizando as falas, símbolos e códigos já existentes como elemento constitutivo de cultura. Essas novas comunicações influenciam no meio de expressão da cultura regional refletindo seus valores, crenças e tradições. Para Moreno Fernández, as línguas revelam significados e valores sociais:

Se puede decir que las actitudes tienen que ver con las lenguas mismas y con la identidad de los grupos que las manejan. Consecuentemente es lógico pensar que, puesto que existe una relación entre lengua e identidad, ésta ha de manifestar-se en las actitudes de los individuos hacia esas lenguas y sus usuarios [...] sobre todo cuando se trata de una identidad étnica. (Moreno Fernández, 1998, p. 180)

Pode-se por assim dizer que identidade linguística é o sentimento de pertencimento, ocorrendo em um grupo de pessoas que compartilham um idioma. A atitude linguística das pessoas influencia em sua identidade. Por exemplo, pessoas que têm uma atitude positiva em relação a uma língua tendem a se identificar mais fortemente com a mesma. O uso de uma única

⁶ 1. Do grego *prophylaxis*, «precaução» +*-ia*. 2.MEDICINA conjunto de providências que se tomam para prevenir uma doença ou um contágio. 2.figurado [por extensão] conjunto de precauções com que se procura evitar um mal



língua pela comunidade reforça um julgamento arbitrário que impede a ressignificação das identidades regionais. Ela é um meio de comunicação que permite que as pessoas compartilhem suas ideias, valores e experiências.

No âmbito da linguagem, busca-se a compreensão das questões que a influenciaram, especialmente nas áreas fronteiriças, como é o caso da fronteira entre Brasil e Paraguai, observa-se um cenário social caracterizado pela presença de diversas culturas. Desenvolvendo-se a mestiçagem na comunicação dos falantes. Não mais uma língua e sim a mistura, um “jopará” sem saber onde começa uma e termina outra.

O termo jopará, originado de um prato indígena misturando feijão (nativo) e milho (americano), simboliza a fusão cultural. Em Guarani, jopará significa “mescla” ou “mistura”, representando uma língua híbrida surgida das interações entre o Guarani e línguas europeias (português e espanhol) na fronteira Brasil-Paraguai, especificamente entre Ponta Porã e Pedro Juan Caballero.

A profunda influência do castelhano na sintaxe e na morfologia do guarani dito “paraguaio”, isto é, aquele usado nacionalmente, inclusive nos meios urbanos, fora das comunidades indígenas ainda subsistentes no país, consideradas falantes de formas “puras” da língua, faz do guarani paraguaio um autêntico “jopará” (mistura, mescla, em guarani), que lentamente destrói os traços autenticamente indígenas do guarani, distanciando-o do guarani clássico (Melia, *apud* Souza, G.C. 2016).

Esta forma intercultural da linguagem fronteiriça, desembarca no conceito do rizoma o qual sugere uma compreensão mais fluida e não-linear do grau hierárquico, desafiando a concepção tradicional da linguagem como um sistema estático e estruturado. Assim como o rizoma botânico pode funcionar como raiz, talo ou ramo sem uma hierarquia predeterminada, o sistema epistemológico que essa metáfora representa desafia a tradicional noção de hierarquia linguística.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (Deleuze; Guattari, 1995, p.35 *apud* Torchi, Gicelma da F. C.; 235-252, 2021.)

Diante desse contexto, percebemos que na fronteira as palavras e significados não



seguem uma estrutura hierárquica fixa, mas interagem livremente, formando conexões dinâmicas. Sendo assim com base nas teorias filosóficas de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), hora revistamos em estudos aprofundados no artigo de Torchi, Gicelma da F. C.; em que percebemos esses falares emergindo como uma ferramenta poderosa para explorar a complexidade da linguagem, enfatizando a fluidez da narrativa, a conectividade com os seres fronteiriços e imaginários e a ausência de hierarquias fixas na construção do significado e na expressão linguística desenvolvida pelo escritor Douglas Diegues em sua literatura dentro dos contos infantojuvenis que contribuem para a fluidez do portunhol selvagem em sua obra, que recria e desenvolve uma linguagem mestiça que comunica os falares da região de fronteira.

A literatura oferece uma ponte vívida, para vivenciar realidades diversas, permitindo que leitores e narrativas compartilhem experiências sensoriais. Embora cada um tenha sua perspectiva única, “a literatura facilita o intercâmbio de visões de mundo”. Diegues (2019) exemplifica isso, oferecendo uma janela para a cultura fronteiriça, *cercana* a qual acaba nos desafiando a ir contra o esforço de apagamento das diferenças imposto pela cultura dominante.

Segundo Barthes (2007) “o real não é possível de ser representado, por isso, o escritor teima em representá-lo, criando assim ao que se chama de literatura”. Por ser uma tarefa impossível a tensão se alimenta da criação literária. O escritor, movido por essa impossibilidade, busca capturar o real por meio de palavras, gerando uma representação subjetiva e criativa. Desse esforço, surge a literatura, um espaço onde a linguagem tenta criar um diálogo permanente entre o real e a imaginação. A literatura e a semiologia, segundo Barthes (2007), acabam assim por conjugar-se e por corrigir-se uma a outra. Permite, dessa maneira, uma compreensão mais ampla da linguagem, revelando as complexidades da comunicação e da representação.

Segundo Chacarosqui-Torchi (2013), o entendimento das várias transformações culturais e sua densa polissemia fronteiriça. O processo mestiço da cultura fronteiriça nos coloca no limiar simultâneo entre passado e presente, entre o que asseveram Laplantine e Nouss de que “qualquer cultura é mestiça no sentido em que esta participa do mito e do real e que vive no limiar entre o passado e o futuro” (s/d, p. 58).

Nos contos elencados para estudo é possível a percepção de que o autor habilmente entrelaça a cultura fronteiriça e o imaginário infantil criando uma linguagem poderosa. Entender a linguagem envolve compreender o fluxo constante de renovação, uma forma de expressão em constante evolução. Pode também significar que o entendimento da fronteira é



como uma obra que podemos modelar, semiotizar esse território de divisa onde nada passa e tudo se renova, se reconstrói, se reinventa.

A obra dieguiana é impulsionada pela essência cultural fronteiriça, incorporanda às linguagens que transmitem os signos, de modo que ocorre a geração de novos contos singulares, diante de ouvidos e olhos atentos de escritores sedentos pelo diálogo fronteiriço.

Equiparar significados entre códigos linguísticos distintos utilizados por comunidades diferentes é um papel do tradutor. Contudo, é essencial a variação do código linguístico para que a atuação do tradutor tenha relevância, visto que, do contrário, a necessidade de tradução pode deixar de existir. Assim sendo, nessa abordagem, é possível afirmar que uma literatura Mestiça, desempenha o papel auto tradutório. A presença de um intermediário para desfazer ou reconstruir o vínculo entre as diversas línguas dentro desse gênero literário não se faz necessário, pois é por meio do diálogo entre essas línguas que diferentes comunidades conseguem realizar a tradução. Culturas diversas podem coexistir e ser representadas de forma unificada evidenciando que os conhecimentos podem ser trocados entre ambas, em um paralelo com as interações sociais.

A literatura fala uma linguagem particular que se sobrepõe à língua natural como sistema secundário. É por essa razão que é definida como um sistema modelizante secundário. (Lotman, p.55) Ao analisarmos a literatura como um "sistema modelizante secundário", somos provocados a refletir sobre o papel único que ela cumpre na comunicação humana. Enquanto a língua habitual serve principalmente para transmitir informações diretas e facilitar a comunicação básica, a literatura assume a responsabilidade de ir além desse propósito.

A literatura fala uma linguagem particular que se sobrepõe à língua natural como sistema secundário. É por essa razão que é definida como um sistema modelizante secundário. A literatura não é naturalmente o único sistema modelizante secundário, mas o seu estudo neste plano afastar-nos-ia da nossa tarefa imediata. (Lotman, 1978, p. 55)

Essa expressão artística que acolhe uma ampla gama de temas, abrangendo-os de maneiras diversificadas denominada linguagem literária e pode ser reconhecida como sistema secundário, não apenas comunica, mas transforma a realidade de uma maneira que vai além do simples relato de fatos. Ela é um veículo de expressão artística que permite a criação de mundos imaginários, a exploração de emoções profundas e a reflexão sobre temas complexos da condição humana. “O texto é um signo completo e todos os signos isolados do texto linguístico



geral são elevados ao nível de elementos do signo”. (Lotman, 1978, p. 56) Ao utilizar recursos como metáforas, simbolismos e ritmo a literatura amplia as possibilidades da linguagem, oferecendo uma experiência estética que vai além da mera transmissão de informações.

No entre-meios o qual balisa nossa pesquisa a comunicação e representação simbólica são assuntos que precisam de atenção e relevância, pois uma obra como a de Douglas Diegues, que aborda contextos de referência em uma linguagem de expressão, onde a literatura pode ser uma ferramenta poderosa para preservar culturas e línguas locais como o *guarani* e o *jopará*, é imprescindível a promoção da identidade cultural, bem como da rica e diversificada culturalidade local.

A literatura, segundo Barthes, (Barthes, 2007, p.21) possui uma dupla força representativa, consistindo em seu esforço contínuo a possibilidade de capturar e interpretar a realidade. Desde suas origens até suas manifestações contemporâneas e inovadoras, a literatura busca representar, significar e refletir o mundo conferindo-lhe valor e significado.

Mas a nós, que não somos nem cavaleiros de fé, nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo quanto a mim: literatura. (Barthes, 2007, p.4^a)

Ainda no mesmo raciocínio expõe como uma forma de subverter o poder estabelecido, permitindo uma liberdade expressiva que desafia as estruturas convencionais. É uma “trapaça” criativa que liberta a língua, transformando-a em um instrumento de revolução permanente. Nesse contexto a literatura infantojuvenil desenvolvida no livro “Era uma vez em la Fronteira Selvagem” (2019), se torna um ato de resistência onde a palavra se torna capaz de questionar, subverter e reinventar, abrindo espaço para essa nova linguagem com perspectivas e significados pertencentes ao portunhol selvagem. O escritor enfatiza em sua entrevista:

Se, no portunhol selvagem, o subalterno sobe ao ringue de luta livre da linguagem e desafia os donos do poder, ele não faz isso com mata-leões nem mergulhos suicidas. Suas artimanhas são as mesmas de um fungo antropófago. Ele invade interiores. Apropria-se dos corpos dos senhores. Usa a carne para formar algo novo, fresco, mestiço. Vivo. Purificado na poluição. (Diegues, 2023)

O portunhol selvagem emerge como uma forma de resistência linguística, onde o



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UFGD
– FALE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

subalterno “desafia os detentores do poder”. É com essa astúcia e criatividade, ele invade e se apropria dos significados, transformando-os em algo novo e mestiço. É nessa forma purificada na própria poluição dita pelo autor, que busca transgredir e emergir nas fronteiras literárias.

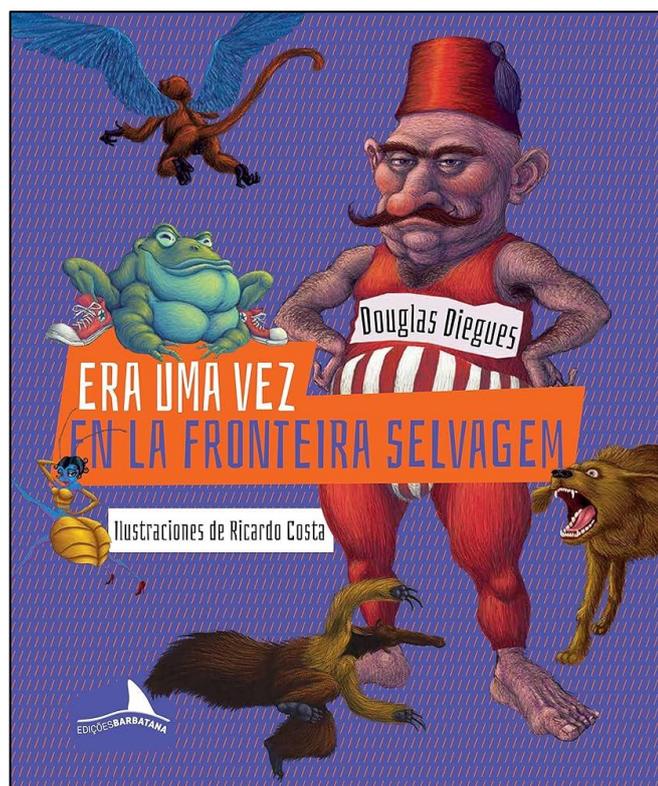
A literatura é a arte do impossível, pois seu objetivo é capturar e representar a realidade em constantes transformações. Essa busca incessante por expressar o inefável e concretizar o intangível é o que confere à essa arte, sua essência e significado. Esse possível entendimento da realidade e aproximação com o espaço sem regras proposto pelo artista é que o torna diferente e singular.

CAPÍTULO 2

ERA UMA VEZ EN LA FRONTEIRA SELVAGEM

2.1 A Capa do livro

Imagem 2 - Era uma vez en la Fronteira Selvagem - 2019- Capa do livro.



Fonte: <https://www.amazon.com.br> Era uma vez en la Fronteira Selvagem – capa do livro- 2019 Douglas Diegues.

O livro *Era uma vez na Fronteira Selvagem* (2019), de Douglas Diegues é uma obra inovadora que celebra a riqueza cultural da fronteira. Apresentado por Xico Sá⁷ o livro explora o portunhol selvagem de forma acessível às crianças. A obra reúne sete contos: "El Sapo de All Star", "La casa de los Espejos", "Los Macacos Voladores", "Cine Guarani", "Macacos Paraguayos", "La danza del Tamandúá" e "La forma de la Banana", além de uma breve biografia do autor e do ilustrador Ricardo Costa⁸.

⁷ Francisco Reginaldo de Sá Menezes, mais conhecido como Xico Sá (6 de outubro de 1962), é um jornalista e escritor brasileiro. É ganhador de importantes prêmios do jornalismo, como Esso, Folha, abril e Comunique-se. Fonte: wikipedia.org/wiki/Xico_Sá#

⁸ Ricardo Costa (1969) nasceu e vive na cidade de São Paulo, aos pés da reserva florestal da Serra da Cantareira,



As cores utilizadas na capa desempenham um papel fundamental auxiliando na função sígnica, transmitindo significados, evocando emoções e criando uma linguagem visual. Segundo Peirce, essa mescla, complementa, não tão somente as questões de línguas pertencentes ao português selvagem, mas as simbologias e referências aos personagens dessa fronteira instituída nas páginas dos contos. A presença de cores fortes tanto nos personagens quanto nas páginas que compõe o livro é essencial para a comunicação dieguiana, segundo as questões que se seguem. A noção de cor como um signo autônomo encontra respaldo na teoria semiótica de Peirce. “Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (Peirce, 1958/1995, p. 46). A teoria semiótica de Peirce propõe uma abordagem ampla, considerando todos os fenômenos naturais e culturais como signos. Essa perspectiva se baseia na relação triádica fundamental: signo, objeto e interpretante.

Essa relação, permite compreender e reconhecer significados. A cor pode representar algo. Material ou abstrato, produzindo uma ideia na mente de um possível intérprete. Assim, Santaella afirma que “A semiótica é a teoria de todos os tipos de signos, códigos, sinais e linguagens. Portanto ela nos permite compreender palavras, imagens, sons em todas as suas dimensões e tipos de manifestações” (2002 p.59).

2.2 Bien venido en la Frontera Selvagem

O leitor se aproxima do mundo selvagem desta fronteira literária criada pelo escritor Douglas Diegues, observando os contos onde os personagens que são apresentados possuem misturas descompensadas e por vezes grotescas. Discutimos aqui sobre uma forma de expressão que escapa aos padrões convencionais, abordando uma arte que se forma não apenas pela soma de partes, mas pela cuidadosa combinação de cada elemento de maneira crítica, possibilitando a ressignificação por meio de informações pré-definidas.

Lúcia Santaella (1983, p.02) nos aponta que: Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos

a maior floresta urbana do mundo, o pouco que restou da sagrada Mata Atlântica dos nossos ancestrais Tupis-guaranis. É artista visual, atuando em cenografia e ilustração. Trabalhou também em espetáculos produzidos pelo Grupo de Teatro Oficina, participando na criação de cenografias, figurinos e objetos cênicos. Publicou em 2018 o livro *Odara, tudo que é bom e bonito!* fruto de uma pesquisa de mais de dez anos. Para a Edições Barbatana, fez ilustrações para os livros *Punk* (2018), de Antonio Bivar, e *Caderno alado: a passara do Infinito em prosa e verso* (2017), de Cristina Porto. Fonte: <https://www.edicoesbarbatana.com.br/pd-6e1266-era-uma-vez-en-la-frontera-selvagem-douglas-diegues-ricardo-costa.html>



de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. Por meio desse entendimento, podemos percorrer os caminhos dessa fronteira literária proposta pelo escritor, explorando a presença de representatividade e identificação na obra.

Ao ler os textos dos contos, percebemos a provocação desenvolvida pelo artista e as sensações de desconcerto propositivas desenvolvidas por ele, nas linguagens utilizadas orais ou verbais, que escapam a qualquer estrutura pré-determinada, surpreendendo ao envolver os sentidos de maneiras diversas por meio de seus elementos singulares.

Segundo Lúcia Santaella (2000), os signos desempenham um papel fundamental em nossa vida, permitindo a interação e compreensão entre as pessoas. O reconhecimento dos signos é fundamental para navegar pelo mundo contemporâneo. Paraphraseando Santaella (2000), abordamos que é essencial superar a visão limitada de que os signos se restringem apenas à linguagem verbal. Na verdade eles incluem uma ampla gama de elementos como ícones, símbolos, imagens, gestos e até mesmo o próprio corpo ou ainda pode ser definido como “qualquer coisa” ou “alguma coisa que”. A palavra “coisa” como se refere a autora, não deve restringir apenas a ideia de objeto real, ou seja, não é essencialmente alguma coisa concreta, pode ser naturalmente uma “ideia” ou “abstração”. Essa compreensão ampliada permite decodificar significados ocultos, enriquecendo nossa percepção.

No início do livro, há duas partes que funcionam como uma breve introdução, parecidas com um prefácio. Elas são chamadas de "Apresentação", escrita por Xico Sá e "portunhol selvagem para crianças", escrita por Douglas Diegues.

Esses dois momentos introdutórios aos contos, explicam de forma divertida, um pouco sobre as histórias, a forma de escrever do autor que é o "portunhol selvagem". O objetivo é despertar a curiosidade dos jovens leitores, preparando-os para as próximas páginas do livro e incentivando a leitura baseada em novas experiências.

Ao elaborar uma curta introdução do livro, em português, denominada “Apresentação”, Xico Sá, oferece uma interpretação para o leitor que examina a obra sob a ótica da língua portuguesa, destacando a perspectiva da língua brasileira. Acrescenta que “O portunhol selvagem que faz rir por dentro e por fora e alegra todas as faixas etárias”. É perceptível a existência de um enredo voltado em uma forma de explorar a expressão da mestiçagem que mescla o português, o guarani e o espanhol de maneira descontraída e bem-humorada, desafiando as barreiras convencionais das línguas e criando experiências de linguagens que transcendem muitos obstáculos, repercutindo alegria que é transmitida para o leitor



independente de qual lado da fronteira ele esteja.

Douglas Diegues, em seu texto "Portunhol Selvagem para crianças", emprega a autorreferencialidade demonstrando a linguagem de verossimilhança. Em outras palavras, ele descreve o portunhol selvagem usando a própria linguagem do portunhol, reconhecida como metalinguagem.

Essa comunicação direta com o leitor antecipa a leitura, iniciando uma reflexão sobre o uso da linguagem em relação a narrativa. É apresentada a escrita brasiguaiá, fusão multilíngue transfronteiriça, habilmente o autor emprega variações linguísticas para transmitir com precisão o significado intrínseco, resultando na formação de um texto único e completo. É bem provável que as crianças e adolescentes não façam essa comparação de maneira explícita, mas certamente percebem essa influência. Em outro momento já foi perguntado a Douglas Diegues, se o portunhol selvagem é uma espécie de gagueira? De pronto o poeta respondeu:

Es una linguagem que existe como habla y escritura, pero non existe como idioma oficial. Gramaticarlo sería matarlo. Com essa linguagem inventada, puedo dizer coisas antigas de maneira nova ou por lo menos diferente. Mio mejor portunhol selvagem es el que supera el ying-yang: um pedazo de bosta de vaca, mas que ainda dá flor. (Diegues,2024)

O escritor demonstra estar atento a proximidade tanto na narrativa quanto na identidade do seu texto. É possível que o autor incorpore a história ao formato, inserindo o portunhol de maneira intencional para cativar a atenção dos jovens leitores.

Durante a apresentação dos contos, podemos observar que de maneira intencional ou não, o artista acaba por deixar lacunas, que o leitor deve preencher por meio de contextualizações, da própria imaginação sobre o cenário da história, pontos de vista ou mesmo com base em saberes individuais.

A apresentação do livro feita pelo jornalista e escritor Xico Sá ao portunhol selvagem de Douglas Diegues exemplifica a capacidade das linguagens empregadas pelo autor em desencadear reações emocionais intensas e reflexões estéticas. Sua experiência ilustra a eficácia da narrativa em transcender fronteiras linguísticas e culturais, assim é apresentado o livro pelo entusiasta:

A primeira vez que ouvi uma leitura de Portunhol Selvagem do poeta Douglas Diegues, ri e delirei como uma criança. Um menino feliz ao se deparar com um mágico do bosque da linguagem. Foi uma risada que não acabou até hoje,



mais de dez anos depois. O portunhol selvagem faz rir por dentro e por fora. Mesmo quando você fica sério, para fingir diante dos chatos, o riso se mantém intocável na cabeça. Essa língua é “um solzinho dentro da gente” define este livro. (Diegues, 2019, p.06)

Podemos compreender diante do exposto por Xico Sá, que ao mergulhar no portunhol selvagem do livro de contos: *Era uma vez en la fronteira selvagem* (2019), nos deparamos com algo mágico, que desperta sorrisos e risos inesperados.

A graça se torna um presente precioso, duradouro, gravado no inconsciente, um susto agradável que revela o potencial transformador da criatividade do autor, utilizando uma linguagem livre e selvagem sem amarras nem fronteiras, fluindo livremente através dos jogos de palavras e construções simbólicas dentro do contexto de culturas e ficções envolventes que desaguam nas fontes das misturas de línguas e linguagens, possibilitando reflexões, bem como curiosidades e surpresas.

O portunhol selvagem, conforme destacado por Douglas Diegues (2024), encontra suas raízes na rica tradição da poesia brasileira, herdando a essência de grandes nomes como Sousandrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Manuel de Barros e Wilson Bueno. Essa expressão literária, longe de ser uma invenção recente, dialoga com uma linhagem de autores brasileiros e estrangeiros que ao longo da história, experimentaram com a fusão de idiomas e culturas, criando uma linguagem única e multifacetada.

Essa linguagem sempre foi vista de forma estigmatizada, pois não representa a oficialidade dos países colonizadores, mas é inegável que revela uma captação de herança das culturas hispano-americana e brasileira. (Albuquerque, 2014, p. 42)

O portunhol é, sem dúvida, a língua das regiões fronteiriças entre o Brasil e países hispânicos da América Latina, expressão espontânea do intercâmbio cultural entre brasileiros e latinos. Douglas destacou-se também por resgatar línguas indígenas, valorizando a cultura ameríndia, histórica e gravemente afetada ao longo dos séculos. O portunhol selvagem representa um espaço de convivência intercultural entremeio Ponta Porã (Brasil) e Pedro Juan Caballero (Paraguai), promovendo um diálogo mais inclusivo e igualitário entre os povos.

A saber que não é tão somente nessa fronteira que são aplicados o portunhol e o portunhol selvagem, assim:



No caso do Portunhol, observamos que existem quatro ocorrências que constituem tais razões, são as do: Portunhol Uruguaio, que uso aqui como renomeação do Fronterizo/Português del Uruguay; Portunhol como interação comunicativa; Portunhol como interlíngua e Portunhol Selvagem como recurso estético-linguístico. As ocorrências possibilitam desde já dizer que o Portunhol não é o mesmo em todas elas: embora tenham em comum o contato português e espanhol, os seus usos têm funções muito diferentes (Sturza, 2019, p.103)

As variedades, embora compartilhem a mistura de influências portuguesas e espanholas, diferenciam-se significativamente em seus usos e funções, refletindo a diversidade e complexidade dessa língua. A falta de unidade linguística, aliada à natureza oral e escassez de registros escritos, potencializa ainda mais essa diversidade regional e dinamicidade.

A desterritorialização linguística e o bilinguismo são marcas fundamentais da poética moderna do portunhol. Essa língua, fruto da fusão do português, espanhol, dá origem a formas literárias inovadoras, memórias compartilhadas e uma trama complexa de imagens e intertextualidades. Ao desvendar essas camadas, revelam-se referências das línguas matrizes.

Nesse caminho fronteiriço, a proposta é eliminar quaisquer barreiras diante das diferentes formas de expressão. A estética não se restringe mais aos limites anteriores, mas se mescla intimamente com as misturas de sensações que despertam em meio as informações que não mais se prendem a regras linguísticas. Não ficando tampouco limitada ao hibridação do portunhol, conseqüentemente o jogo de linguagem utilizado que pode ser ampliado, pois as fronteiras da linguagem se multiplicam, alargando o seu repertório. Em meio às múltiplas possibilidades que o Portunhol apresenta, diferente deste, o poeta Douglas Diegues (2018), desenvolve um relato correspondente livre, junto as experiências que o escritor utiliza nessa nova língua poética, nas suas produções de texto, bem como em suas manifestações públicas e orais, contextualizando assim:

(El portunhol tiene forma definida.) El portunhol selvagem non tiene forma. (El portunhol es un mix bilíngüe.) El portunhol selvagem es un mix plurilíngüe. [...] (El portunhol es bisexual.) El portunhol selvagem es polissexual. [...] (El portunhol es meio papaimamãe.) El portunhol selvagem es mais ou menos kama-sutra. [...] (El portunhol es un esperanto-luso-hispano-sudaka.) El portunhol selvagem es una lengua poética de vanguardia primitiva que inventei para fazer mia literatura, um deslímite verbocreador indomábel, uma antropófaga liberdade de linguagem aberta ao mundo y puede incorporar el portunhol, el guarani, el guarañol, las 16 lenguas (ou mais) de las 16 culturas ancestrales vivas em território paraguayensis y palabras del árabe, chinês, latim, alemán, spanglish, francês, coreano etc [...] Resumindo



sem conclusiones precipitadas: el portunhol selvagem es free (Diegues in Teixeira, *apud* Peres, 2018, p. 44).

As vozes literárias abordadas pelo artista em seus trabalhos, têm despertado grande interesse, como traz a análise feita pela revista *Fronteiraz*, nº 19 (2017), sua linguagem converge em uma característica, conhecida como *portunhol selbaje*, bem como o que desencadeia possibilidades surpreendentes, dentre elas, uma pesquisa voltada para o livro escrito pelo poeta e ao que tudo indica, pode ser o primeiro a publicar contos em portunhol para o público infanto-juvenil: “*Era uma vez en la Fronteira Selvagem*”.

“Tomara que las crianzas también descubram que não existem línguas superiores nem línguas inferiores, porque todas las línguas têm sua beleza”, (DIEGUES, 2019, orelha de livro).

Uma pessoa pode reconhecer uma fronteira física, onde regras distintas separam nações, mas nessa fronteira a qual o artista se refere em que “todas las línguas têm sua beleza” se desconhece a regra da fala, da rigidez, do correto, pois esta língua “selbaje” circula livremente e este falante, pode ser bilíngue, isso transcende a mera competência linguística, essa habilidade vai além de simplesmente dominar dois idiomas. Para Mignolo (2003, p. 370), ser bilíngue é uma capacidade, enquanto o bilinguajamento é um “*estilo de vida*” dentro de línguas num estado transnacional.

Em sua perspectiva, somos convidados a refletir sobre o impacto do bilinguajamento, pode-se considerar a importância do contexto como um componente intrínseco desse fenômeno linguístico, ser bilíngue é concebido como uma capacidade mais ampla, uma aptidão que se desdobra para além do simples ato de comunicar-se em diferentes línguas e possibilita a interação entre culturas e sociedades que transcendem fronteiras geográficas. Como traz Maria Elena Santos, em seu artigo sobre portunhol selvagem:

Recentemente, estabeleceu-se um movimento literário de escritores da fronteira Brasil/Paraguai/Argentina denominado “Portunhol Selvagem” por seus proponentes. O termo ‘portunhol’ é utilizado na fronteira para fazer referência às práticas de linguagem em que ocorrem entrecruzamentos entre o português e o espanhol. No entanto, esse amálgama tão característico de sujeitos bilíngues na fronteira recebe um tratamento estigmatizador, no sentido de que seus praticantes não sabem bem nem uma língua, nem outra, posicionamento bastante presente nas licenciaturas de professores de língua, nesse contexto. Buscando contestar essa visão, a denominação “Portunhol Selvagem”, cunhada pelo bloguista e poeta Douglas Diegues, juntamente com outros escritores – com adesão de mais ou menos 20 poetas e artistas do Brasil, Paraguai e outros países, conforme consta na “Karta-manifesto” –, vem



justamente no sentido de mostrar o rompimento das fronteiras entre diversas línguas e a valorização dessa pluralidade linguística e cultural, em que se combinam as línguas portuguesa, espanhola, guarani e também inglês e/ou outras línguas que porventura algum escritor queira adicionar. (Santos, 2017, p. 6)

O termo "Portunhol Selvagem", cunhado por Douglas Diegues e adotado por cerca de 20 poetas e artistas do Brasil, Paraguai e outros países, segundo a "Karta-manifesto", representa uma ruptura com as fronteiras linguísticas e culturais. Essa denominação celebra a diversidade e pluralidade linguística, valorizando a fusão de línguas e culturas como uma expressão autêntica e rica da identidade fronteiriça.

Em 2008, um grupo de escritores e artistas elaborou um manifesto endereçado aos presidentes do Brasil, Luiz Inácio Lula da Silva, e do Paraguai, Fernando Lugo, apresentando uma fusão linguística inovadora. O documento, conhecido como "Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem", combina elementos do português, espanhol e guarani, criando uma linguagem única que transcende fronteiras culturais e linguísticas. Essa iniciativa reflete a essência do portunhol selvagem, que celebra a diversidade e a pluralidade linguística, desafiando convenções e normas estabelecidas. Abaixo um fragmento do texto "Carta-Manifesto":

[...]Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem⁹

Esta karta-manifesto aparece, ojerá, brota como flor
selbagem del suelo fértil de las playas imaginárias de
las noches transnacionales de la kapital mundial de
la ficción 2008 em que artistas, músicos, bailarines,
actores y escritores se reuniram durante 2 finales
de semanas del julio del 2222 nel hermoso Hotel del
Lago fundado em 1888 em San Bernardino junto al
lago azul de ypakaraí.

En aquellas hermosas noches sem trampas llenas
de saudades máriopalmerianas em la voz de Lucy

⁹ Fragmento do texto. Disponível em <https://portunhol selvagem.blogspot.com/2008/08/karta-manifesto-del-amor-amor-en.html?view=sidebar>, acesso em 20/01/2025.



Yegros, escribimos la karta-manifesto-salbahem
mismo sem haberla escrito[...]

A apresentação deste fragmento visa ilustrar, de forma exemplificativa, como o portunhol selvagem transcende barreiras linguísticas, políticas e simbólicas, permitindo que seus falantes construam significados únicos. Não é intenção a realização de uma análise linguística ou textual referente ao texto. É necessário demonstrar sim a expressão linguística singular evidenciando a capacidade criativa e dinâmica da comunicação intercultural da linguagem utilizada.

Esta carta manifesta dirigida aos ex-presidentes do Brasil e Paraguai transcende o contexto político, direcionando-se principalmente àqueles que defendem a solidariedade entre nações. Portanto, percebemos a maneira da comunicação peculiar que essa linguagem mestiça converge o falar entremeios dessa fronteira, demonstrando que segundo Diegues (2008) “Nel Portunhol Selvagem cabem todas las lenguas del Brasil y del Paraguay (incluso las ameríndias) y todas las lenguas del mundo”.

Desta forma, nessa mestiçagem que se converge em comunicação fronteiriça é importante perceber as características e peculiaridades e como esse fenômeno se configura semióticamente.

2.3 Os contos

Dentro da dinâmica e da semiótica transformadora, “natural e selvagem” que se desenvolve no livro “*Era uma vez em la fronteira selvagem (2019)*”, nos remete a importância na compreensão dos códigos desta cultura representada pelo escritor em suas obras referentes a divisa simbólica entre dois países, assim como o padrão da escrita em que não há regras, gramaticalização ou políticas obrigatórias sobre a língua utilizada.

Ao propor uma investigação mais meticulosa acerca da extensão de um conceito abrangente desta linguagem, busca-se desvendar as intrincadas relações entre fenômenos culturais, comunicação e as estruturas linguísticas inseridas nos contos.

Segundo Coelho (2000), a literatura contemporânea se destaca por sua capacidade de estimular a consciência crítica do leitor, incentivando sua observação e reflexão sobre o mundo ao seu redor. Na literatura infantojuvenil do artista, essa abordagem se manifesta de maneira



diversificada, abrangendo desde temas clássicos como os contos de fadas inseridos de maneira a remeter a outras leituras, até questões mais complexas e atuais, como relações de afetividade, preconceitos e conflitos internos existentes nas personagens dos contos estudados.

Essa heterogeneidade temática e informal reflete a complexidade da experiência infantil e juvenil, oferecendo aos leitores uma rica variedade de perspectivas e reflexões que podem contribuir para seu desenvolvimento pessoal, crítico e cultural. As linguagens utilizadas na obra, por meio do *portunhol selvagem* e imagens com cores vibrantes, bem como personagens grotescos, criaturas fantasiosas e de referência, evidencia um instrumento de interligação às línguas existentes na região de fronteira, possibilitando a comunicação e a expressão de maneira livre e desnuda de pretensões hierárquicas na obra. Sendo esta, destinada ao público infantojuvenil, é possível identificar tanto a visão idealizada do limite que separa os países quanto a espontaneidade de sua representação sob a forma do conceito de liberdade criativa.

Ao considerar que os fenômenos culturais não apenas refletem, mas também constituem para os seres simbólicos ou seres da linguagem descrita, expressões comunicativas, torna-se indispensável explorar a interseção entre cultura e linguagem do *portunhol selvagem* desenvolvido na obra.

Assim, que passemos aqui para a observação mais cuidadosa da extensão que um conceito lato de linguagem pode cobrir. Considerando-se que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido. (Santaella, 2013, p.02)

Ao aprofundar os estudos referentes aos fenômenos da cultura, percebe-se que os seus aspectos fundamentais operam como linguagem, não apenas no sentido verbal, mas como sistemas simbólicos que permeiam todas as manifestações culturais. Ademais, a comunicação não é apenas um meio para a transmissão de informações, mas uma forma essencial de expressão cultural e essa dinâmica é definida por práticas significantes, configurando um ato de construção de sentido consolidando a linguagem em sua importância central para transmissão de significados para a sociedade.

Tendo em vista que toda a comunicação é linguagem podendo inferir conhecimento, informações e significados dos mais variados possíveis. Isso de acordo com o efeito que o signo



produz na mente de quem o interpreta, estabelecendo uma conexão entre o signo e o seu significado. Que segundo a concepção de Peirce:

[...]a coisa material ou mental que o representamen representa e o interpretante, que é a significação do signo, melhor dizendo, o efeito do signo na mente do intérprete. A interpretação do signo é um processo dinâmico na mente do receptor: cada signo gera um interpretante que, por sua vez, funciona como representamen de um novo signo. (Peirce, 1999)

A abordagem explorada pelo autor dos contos traz uma vivacidade da linguagem e cultura da zona fronteira, que embora destinada a leitores infantojuvenis, revela-se de fato, uma obra que não fala da vida na fronteira, mas serve de referência à história local, memórias e entendimentos.

Assim a aplicação prática da abordagem semiótica na literatura apresenta desafios significativos, mesmo com a presença de autores brilhantes que já exploraram essa metodologia com sucesso. Este estudo corrobora com as explorações diante das limitações e possibilidades da semiótica em um contexto específico, sem a pretensão de esgotar o tema. Busca-se identificar os limites e potencialidades dessa abordagem dentro do nosso mote, contribuindo para uma compreensão mais profunda de suas aplicações e implicações. Dessa maneira, vamos penetrando nos labirintos da semiótica, reconhecendo e semiotizando o percurso do caminho para um melhor entendimento da obra de Douglas Diegues.

O livro infanto-juvenil *"Era uma vez na Fronteira Selvagem"* (2019), se destaca por abordar temas complexos de maneira autêntica e acessível. Com uma perspectiva inovadora o autor incorpora elementos considerados tabus, como expressões coloquiais fortes e temáticas maduras, de forma lúdica e natural, refletindo a realidade vivida pelas crianças e jovens da fronteira. É uma abordagem desafiadora que promove uma leitura crítica e reflexiva. No entanto existem em determinadas partes dos contos, expressões e abordagens adultas que são integradas de forma apropriada ao contexto, proporcionando uma narrativa que respeita a curiosidade e a maturidade gradual dos jovens leitores não fazendo referência direta ou mesmo construindo uma imagem sexual, preservando assim a essência lúdica e cativante do gênero infanto-juvenil.

A obra reúne sete contos envolventes: "El Sapo de All Star", "La casa de los Espejos", "Los Macacos Voladores", "Cine Guarani", "Macacos Paraguayos", "La danza del Tamandúá" e "La forma de la Banana". Os contos são uma forma eficaz de transmitir ensinamentos valiosos de maneira atraente e didática. Cada narrativa cuidadosamente elaborada, envolve lições



importantes que inspiram reflexão, crescimento pessoal e desenvolvimento moral. Essas histórias cativam leitores de todas as idades, deixando marcas duradouras em suas mentes e corações.

Os animais estão presentes em todas as histórias e interagem com as pessoas, não abordam apenas assuntos pessoais, mas também incluem eventos históricos que tornam o livro mais crítico. O autor mistura fatos que possivelmente tenham ocorrido com as tramas das histórias individuais “de la fronteira”. Isso faz com que a narrativa seja perspicaz e explore temas importantes sobre a vida e as relações sociais. A habilidade do autor em mesclar histórias já reconhecidas mundialmente, com as histórias para jovens leitores, traduzindo-as para a linguagem fronteiriça do portunhol selvagem, torna o texto mais complexo e interessante.

Para Lúcia Santaella (2007) “a semiótica expandiu enormemente o sentido da palavra texto para abranger além da linguagem verbal, a pintura, peças ou fragmentos musicais, sinais de tráfego, cidades, vestimentas, etc.” Em suas palavras a autorar afirma:

É notório que o conceito de texto vem passando por transformações profundas desde que as tecnologias digitais entraram em uso. A integração do texto, das imagens dos mais diversos tipos, fixas e em movimento, e do som, música e ruído, em uma nova linguagem híbrida, mestiça, complexa, que é chamada de “hipermídia”, trouxe mudanças para o modo como entendíamos não só o texto, mas também a imagem e o som. (Santaella, 2007, p. 286)

A era digital revolucionou o conceito de texto, integrando-o com imagens fixas e dinâmicas, som, música e ruídos, dando origem à “hipermídia”; uma linguagem rica em mestiçagem.

Na obra de Douglas Diegues (2019), é quase espontâneo a participação do leitor na construção da história, especialmente nos contos em que a moral não é evidente. A criança se envolve na leitura percebendo e assimilando os elementos da trama, é desafiado a extrair lições valiosas alinhadas com suas experiências individuais, contribuindo assim para uma interpretação mais envolvente e personalizada. Não estamos apenas mencionando uma leitura superficial que não se conecta com a experiência individual de cada indivíduo. “Interessante apontar que estamos falando em criança leitora porque essas leituras estimulam a prática leitora, ou seja, a leitura fincada ao pensamento crítico e ao conhecimento de mundo” (Santos; Cuba Rice; Teixeira, 2020). Essas narrativas têm o propósito de envolver os jovens leitores em um processo mais profundo, estimulando a reflexão crítica e a ampliação do conhecimento,

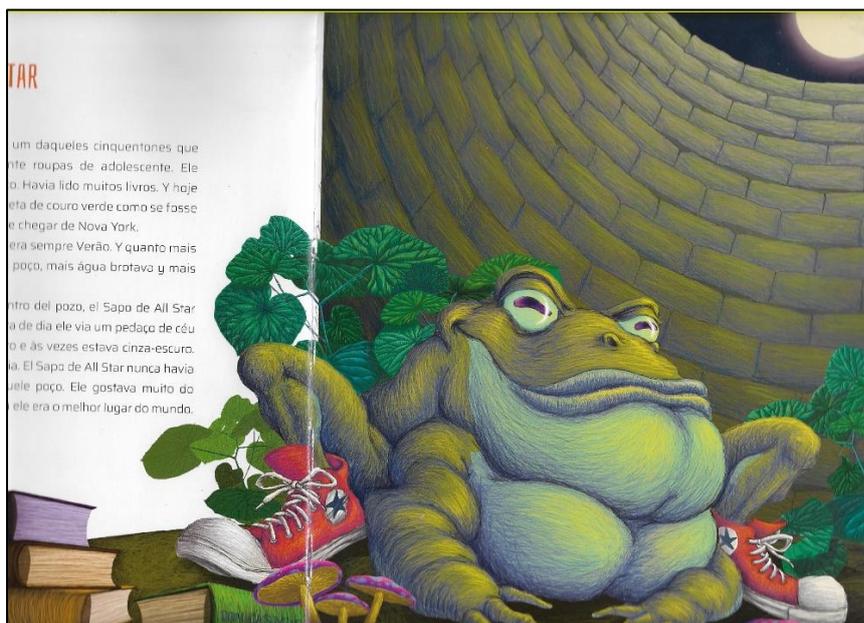
promovendo interação e prisms individuais.

Apresentamos a seguir uma visão geral dos contos incluídos na obra "Era uma vez na Fronteira Selvagem" (2019), sem analisar as imagens que os acompanham diretamente, podendo ocorrer superficialmente. Essas narrativas oferecem uma perspectiva única sobre uma fronteira de ficção, explorando temas culturais, sociais e identitários de maneira descontraída e bem-humorada. Para analisar os textos, utilizaremos um fotograma representativo de cada imagem, permitindo uma abordagem detalhada e precisa.

Utilizaremos a língua portuguesa para a escrita dos contos, para a análise e interpretação. Esta metodologia possibilitará identificar elementos visuais chave, decodificar significados e compreender melhor as narrativas apresentadas.

2.3.1 El Sapo de All Star

Imagem 03 - El Sapo de All Star



Fonte: Livro Era uma Vez en la Fronteira Selvagem (2019, p.12)

No conto El Sapo de All Star, somos apresentados por Diegues à história de um Sapo de All Star que “parecia um daqueles cinquentones que gostavam de usar solamente roupas de adolescente”. reside no fundo de um poço. Havia lido muitos livros. “Y hoje ele vestia uma



jaqueta de couro verde como se fosse um mitaruzú.¹⁰ acabava de chegar de Nova York” (Diegues, 2019).

Nesse ambiente restrito, o Sapo de All Star tem uma visão limitada, sendo capaz de observar apenas uma pequena porção do céu. Ele passa os dias em solidão, aguardando ansiosamente por algo que possa modificar sua realidade solitária. A narrativa sugere uma atmosfera de espera e expectativa, em que o Sapo de All Star simboliza a esperança por uma mudança ou por um fato que transforme sua vida reclusa no fundo do poço.

O escritor Douglas Diegues, emprega a semiótica da fronteira como fonte de inspiração para sua linguagem literária, incorporando elementos de seu múltiplo pertencimento nos planos de expressão e conteúdo. “os sistemas modelizantes de signos são focalizados através das relações dinâmicas entre códigos culturais responsáveis pela geração das linguagens da cultura” (Machado, p. 15, 2007).

Nesse sentido a linguagem da fronteira ou o Portunhol Selvagem, usado nas escritas de Douglas é um processo cultural, transmite informação e gera sentidos, configura-se como um fenômeno cultural complexo, operando como texto, memória e transmissor de significados, revelando a profundidade da cultura que o produz. Assim:

(...) el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como um complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. (Lótmán, 2003, p. 5).

Podemos considerar que o portunhol selvagem constitui um fenômeno de trânsito cultural fronteiriço que, inserido em um sistema semiótico, posto nos contos e escritas dieguianas, estabelece relações com outros signos e não-signos, conferindo-lhe significado de relevância de produção. “somos sujeitos impregnados por esse trânsito, por essa mobilidade cultural, somos frutos de uma cultura retalhosa, mosaica, em constante movimento.” (Torchi, G. F.C. 2014, p. 59).

Portanto essa escrita do poeta, bem como a cultura do portunhol selvagem, expressa por ele podem ser compreendidas como um sistema semiótico que codifica, decodifica e transmite informações. A abordagem semiótica concebe a cultura como uma rede de significações

¹⁰ Mitaruzú: Rapaz, jovem, adolescente.



sustentada pela memória coletiva, uma rede de intersecções linguísticas onde sistemas simbólicos dialogam e se reinterpretem.

Para a semiótica, a cultura é um conjunto de informações não hereditárias que são armazenadas e transmitidas por grupos em domínios diferenciados de manifestações da vida. Uma vez que a cultura compõem-se de traços distintivos, as informações vinculadas a uma coletividade configuram-se como um subconjunto caracterizado por um certo padrão de ordem (Machado, 2003, p. 157)

A teoria de Lótman sobre encontros culturais dialógicos se fundamenta nas premissas do dialogismo bakhtiniano, destacado aqui por Irene Machado (2003), referindo-se a dinâmica de reconfiguração semiótica. Essa teoria descreve o discurso e sua enunciação como um espaço compartilhado entre o locutor e o interlocutor, onde a cultura emerge como um sistema linguístico dinâmico. Nesse contexto, a consciência responsiva do diálogo é o motor que impulsiona a construção de significados, permitindo que a comunicação se estabeleça como uma troca ativa e criativa, desempenhando um papel fundamental na transformação da informação em texto cultural, sendo esse movimento o cerne da dinâmica dialógica.

Ao entender o dialogismo como movimento elementar da relação do signo com a signicidade da cultura, a semiótica mantém a linguagem no lugar que lhe havia designado o pensamento bakhtiniano: o lugar de transformações dialógicas motivadas pela dinâmica das interações em sistemas culturais (Machado, 2013, p. 138).

Nessa perspectiva, a linguagem é vista como um sistema dinâmico, onde as interações culturais motivam constantes mudanças e negociações de significados.

Numa primavera, o *Sapo de All Star* recebe a visita de um Mandorová, que é descrito no livro como “um lagarto que se arrasta como uma sanfona em miniatura pelo chão, después morre y se transforma em borboleta” (Diegues, 2019, p. 13). Segundo Lotmam (1978), a literatura possui a sua linguagem que não coincide com a sua língua natural, mas que ela se sobrepõe é dizer que a literatura possui um sistema que lhe é próprio de signos e de regras para a sua combinação. Portanto, a compreensão da literatura como um sistema de signos e regras próprias reforça a ideia de que sua linguagem não apenas coexiste com a língua natural, mas, de fato, a transcende, destaca e torna acessíveis os conhecimentos, sensibilizando o leitor diante da obra.



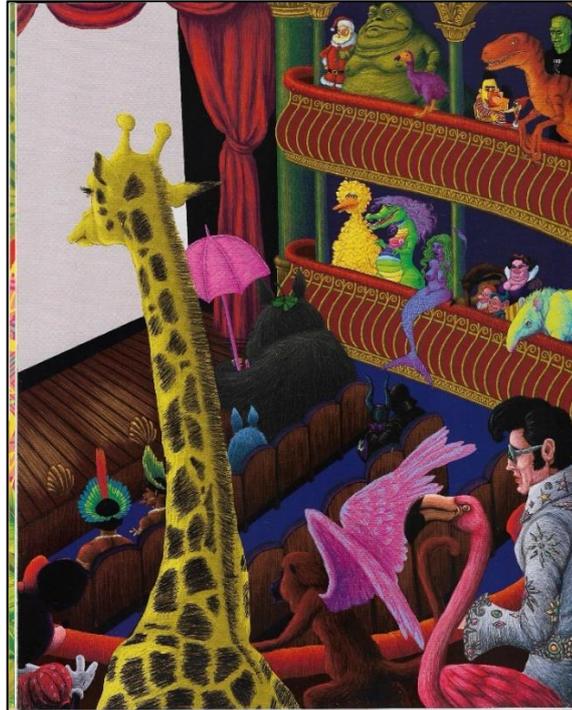
A utilização de códigos, não apenas enriquece o repertório dos leitores diante da obra, mas também incentiva a habilidade de decodificar mensagens complexas, promovendo uma compreensão mais profunda das linguagens e estimulando a imaginação. Segundo Azevedo (2005) a literatura representa a porta para vivenciar experiências diversas, não apenas lidas, mas também absorvidas pelos sentidos, proporcionando uma experiência narrativa. Essa conexão não é estabelecida pela coincidência de enredos, mas sim pela oportunidade de vivenciar os sentidos.

A representação do ‘sapo’ é marcante, associando fatores humanos ao conto de ficção, juntamente com o portunhol selvagem que dinamiza a presença da mestiçagem, transformada pelo artista, torna a narrativa intrigante e simbólica, diante de informações que devem ser, por inúmeras vezes relidas para que seja compreendido o significado. “Segundo esta linha de raciocínio, signo gera signo, do mesmo modo que texto gera texto” (Machado, 2015, p. 240).

Apesar dos esforços persistentes do Lagarto, que conhece o mundo além do poço, o Sapo de All Star, baseando-se em suas observações no interior do poço, insiste que não há nada além dele. O Mandorová, falece no último inverno enquanto tentava mostrar ao Sapo de All Star o mundo exterior. Com a perda de seu único amigo que tentava tirá-lo do poço, o Sapo continua à espera de que algo mude em sua realidade. No entanto, ao final da narrativa, nada se altera. A história sugere uma reflexão sobre resistência à mudança e as consequências da recusa em enxergar além das próprias convicções. Percebemos que a obra de Douglas Diegues pode não ser a experiência de todos nós, mas ao conhecer mais a fronteira selvagem pelos olhos do autor, percebe-se o quanto mestiço é o portunhol selvagem.

2.3.2 Cine Guarani

Imagem 4 - Cine Guarani



Fonte: Livro Era uma Vez en la Fronterira Selvagem (2019 p. 27)

No conto Cine Guarani, é relatada a região fronteira entre Ponta Porã (Brasil) e Pedro Juan Caballero (Paraguai), onde havia três cinemas: O Cine Cruzeiro no lado brasileiro, o Cine Teatro no lado paraguaio e El Cine Guarani, o favorito da fauna da fronteira selvagem.

Ao relatar, referenciando o público frequentador do cinema, como sendo a “fauna da fronteira selvagem”, O escritor antecipa uma classificação e um esteriótipo para os moradores da região de fronteira presentes no conto, em uma abordagem de ‘animais’. Isso referencia um campo da abordagem semiótica da cultura, conforme definido por Lótman, que se concentra no estudo do texto em sua relação com a linguagem, revelando a natureza codificada dos signos presentes.

Lótman acredita que, quando se parte para o estudo do texto em sua relação com a linguagem, encontra-se a natureza mesma do texto, ou seja, seu caráter codificado. Ao tomar consciência de algum objeto como texto, estamos supondo com ele que está codificado de alguma maneira. Reconstruir tal codificação é tarefa da investigação semiótica. (Machado, 2003, p. 84)

Ao reconhecer um objeto como texto, pressupomos que ele contém uma codificação subjacente, que é objeto de investigação semiótica, utilizando de subtextos para definir o



contexto de seu reconhecimento do local denominado como “Cine Guarani”.

“Todas as noites, todos os animais se reuniam para assistir a filmes com exceção das noites de terça-feira, quando eram exibidos filmes contrabandeados destinados a maiores de 18 anos”. Em sua relação com o objeto que representa, o autor define o signo “animais” que atua como um símbolo representativo, pois seu poder de representação não decorre de semelhança física (hipoícone) ou conexão factual (índice) com o objeto.

Ao contrário, o signo deriva sua capacidade representativa de uma lei ou convenção coletiva que estabelece, por acordo mútuo, além disso, é possível perceber que o texto pode conter vestígios ou influências de outros textos, inclusive de imagens, para reforçar a comunicação, formando uma rede complexa de significados.

Esse signo específico desenvolvido pelo autor, como “Animais”, representa determinado símbolo. Segundo Santaella, essa relação arbitrária e convencional é o que confere ao signo seu significado e capacidade de comunicação.

Sendo uma lei, em relação ao seu objeto o signo é um símbolo. Isto porque ele não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade (hipoícone), nem por manter em relação ao seu objeto uma conexão de fato (índice), mas extrai seu poder de representação porque é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto (Santaella, 1983, p. 42)

Transformações culturais, são sistemas que variam e se alteram diante da semiótica da cultura, por convenção ou ainda pela representação signica.

O conto Cine Guarani com seu portunhol selvagem, segue repleto de significados e abrindo margem para várias interpretações. Conforme Gicelma Chacarosqui (2014) que discute sobre os possíveis hibridismos e mestiçagem do texto dentro da Semiótica da Cultura, abordando desta maneira:

Nessa composição híbrida, a noção de texto é repleta de diferentes extratos de significação fazendo com que a demanda da referencialidade seja mediada por distintos níveis textuais, pois um texto convida sempre a participação de um outro texto, formando intersecções de séries textuais que constroem o dialogismo de (inter/intra) textos. Aliás, a multivocalidade, como um traço capital do texto é, talvez, o aspecto que mais distingue o enfoque da Semiótica da Cultura e que a diferencia das demais disciplinas. (Torchi, 2014, p. 55)

A análise de um texto envolve uma abordagem que considere a interação entre seus



elementos constituintes. Isso implica examinar as relações entre os signos, bem como sua organização em um contexto específico.

O autor desenvolve no conto os últimos momentos do Cine Guaraní, falando dos frequentadores do cinema, aborda que eles eram “predominantemente animais idosos, e saíam sempre descontentes com as exhibições dos filmes”. A comparação que o artista faz aos animais idosos, consegue remeter o leitor a pensar em animais com idade avançada, comparando as cenas mentalmente.

Nessa investigação sobre o livro de contos de Douglas Diegues, em especial os elencados para análise como materialidade na escrita dieguiana e o portunhol selvagem, ocorre com a conexão ou mestiçagem entre as línguas, os recursos verbais, e visuais, entre a tipografia e as linguagens variadas que se apresentam nos textos. Podemos perceber a instauração de ideias, sentimentos e críticas presentes nos textos. Em destaque um parágrafo do conto: “Era uma época gloriosa. Havia três salas de cinema en la Frontera Selvagem. Girafas, Coelhos, Tigres, Macacos, Aves, Serpentes, Jacarés, Sereias, Sapos, la exuberante fauna toda, preferían el Cine Guaraní a las otras salas”. (Diegues, 2019).

As misturas vão além da mestiçagem em um falar fronteiriço, o autor desenvolve uma série de conceitos que referenciam não tão somente o texto, mas também é relevante a forma como ele dirige-se aos moradores da fronteira “la exuberante fauna toda” as colocações de estereótipos para identificar, representar ou ressignificar as misturas singulares, presentes no habitar fronteiriço entre Ponta Porã (BR) e Pedro Juan Caballero (PY). São transmutações dos sentidos, incrementadas por ele que dá sentido a seus textos a partir de uma escrita simbólica e resistente, comunicando diretamente algo na mente do público leitor de suas obras.

Parafraseando Torchi (2014), podemos desenvolver uma compreensão aprofundada da tradução intersemiótica, e compreendendo que é essencial considerar as diferentes categorias de signos que compõem a linguagem.

A ideia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a ideia de um signo ou representação. Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O representado é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta (Peirce apud Plaza, 2003, p. 17).



Três categorias fundamentais são os (ícones), que possuem uma semelhança física com o que representam; os índices, que mantêm uma conexão direta ou indireta com o que significam; e os símbolos, que estabelecem uma relação arbitrária e convencional com o que representam. Entender essas categorias é crucial para decodificar e interpretar significados em diferentes contextos e linguagens.

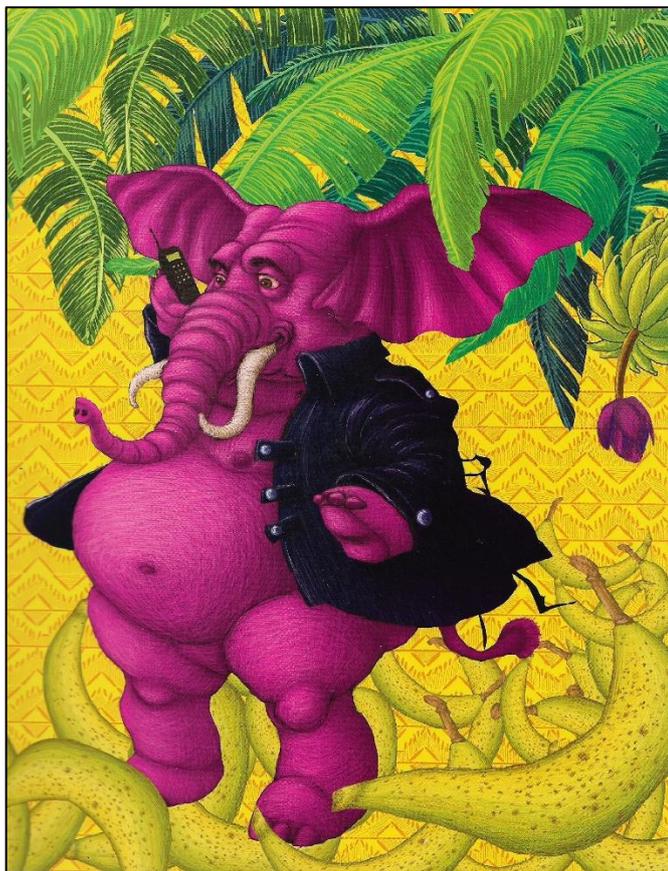
A tradução intersemiótica é um processo complexo que envolve a transposição de significados entre diferentes sistemas de signos, considerando suas regras e características únicas. Longe de ser uma mera substituição de palavras ou elementos essa tradução exige uma recriação interpretativa que leve em conta o novo contexto e as especificidades do sistema de signos de destino. Podemos concluir, segundo Haroldo de Campos:

Desde o barroco, ou seja, desde sempre, não nos podemos pensar como identidade fechada e conclusa, mas, sim, como diferença, como abertura, como movimento dialógico da diferença, contra o pano de fundo do universal (...) Essa prática diferencial articulada a um código universal é também, por definição, uma prática tradutória.” (Campos, 1972, p. 198-199)

Trata-se de um desafio complexo, exigindo dos tradutores uma abordagem cuidadosa e criativa. Envolvendo não apenas encontrar equivalentes linguísticos, mas também considerar as limitações e possibilidades dos diferentes sistemas de signos. Diante desse processo buscase a percepção da complexidade que a construção de um conto em portunhol selvagem tem e o quanto enriquecedor é a contribuição do escritor Douglas Diegues no contexto da literatura.

2.3.3 La forma de la Banana

Imagem 05 - La forma de la Banana



Fonte: Livro *Era uma Vez en la Fronterira Selvagem* (2019, p. 36)

Este é conto *La Forma de la Banana* que conta a história de uma hormiga de bunda dourada e um elefante elegante que mantinham um relacionamento duradouro, algo incomum entre hormigas e elefantes. Certo dia a hormiga questionou o elefante sobre a razão pela qual a banana possui uma forma curva. Depois de ponderar sem encontrar uma resposta, o elefante decidiu ligar para um amigo.

Ao abordarmos o aspecto, referente ao parágrafo inicial do texto “La forma de la banana” que traz a fala “Uma Hormiga de Bunda Dourada” somos conduzidos a voltar à questão inicial de nossa pesquisa ou seja, percebemos as misturas e os signos presentes na fala do autor, “Hormiga”, “Bunda Dourada”, conduzindo a mente do leitor ao entendimento dos sentidos produzidos.

Isso ocorre com a imaginação instigada referente as mensagens já impressas na concepção de fala em língua portuguesa e também ao sentido que traz a palavra “Formiga” Definida imagetivamente à estrutura corpórea de uma formiga, pensa-se em um ser minúsculo



de forma frágil e sensível, com possibilidade de ser esmagada devido a qualquer descuido. Enquanto já existentes e catalogadas as “formigas-douradas”¹¹, pode ter sido utilizada por meio de neologismo e ao mesmo tempo ironia pelo autor, onde uniu as palavras: “formiga-dourada” + “bunda” que segundo o dicionário “Região das nádegas” (BUNDA, 2023) traz o sentido como significado direto da palavra. É observado também a presença de um signo valioso ou seja (bunda dourada) pode ter sido feito uma combinação para provocar na mente do leitor algo surreal ou fora do comum. Ressignificando para seu texto e introduzindo a nova espécie em seu conto como: Formiga de Bunda Dourada ou “Hormiga de Bunda Dourada”.

Logo um elefante é uma figura¹² que na memória do leitor pode vir com uma forma grande, por vezes desajeitada e passível de causar danos por onde estiver. E que por durante muito tempo permaneceu e ainda o faz, na memória de muitos, por meio de propaganda de um extrato de tomate ou mesmo pela presença em uma história em quadrinhos.¹³

Diante dessas informações, tem-se a imaginação ativada pelo prévio conhecimento do porte dos dois seres, então devido as diferenças imagéticas bem como as informações dadas pelo narrador do conto infantojuvenil que conclui “que este relacionamento jamais daria certo”. Dá-se a entender que o insucesso amoroso já está fundamentado. Esses tipos de linguagens provocadas pela união de palavras desenvolvidas pela mestiçagem, unindo termos aparentemente opostos, provocando reflexões referentes a natureza das palavras e da linguagem em si.

Retomemos a história contada por Douglas Diegues, que apresenta um namoro incomum entre uma "Hormiga da bunda dourada" e um "Elefante Elegante", sugerindo que essa

¹¹ Ocorrem do Sul dos Estados unidos até a Argentina, inclusive em áreas urbanas. Aglomeram-se em colônias populosas, com milhares de operárias, e são encontradas em florestas tropicais, mata secundária, manguezais e até no cerrado. (G1, São Paulo, 21 out. 2020).

¹² Figura. Fr. Figure; ing. Figure. - L. Hjelmslev emprega o termo figura para designar os não signos, ou seja, as unidades que constituem separadamente quer o plano de expressão, quer o do conteúdo. A fonologia e a semântica são assim, no sentido hjelmsleviano, descrições de figuras e não de signos. (Greimas, Algirdas Julien, Courtés, Joseph 1979, p. 184).

¹³ O primeiro elefante era, na realidade, um mamute, que surgiu junto com a Cica em 41. De lá para cá a empresa, fundada pela família Bonfiglioli, passou pelos grupos Ferruzzi e Cragnotti & Partners, até ser adquirida pela Gessy Lever em janeiro de 93. O Elefante foi escolhido como nome do primeiro produto da Cica, o extrato de tomate, devido à analogia com força e consistência. As campanhas publicitárias associando o extrato ao Jotalhão, o personagem de Maurício de Souza, começaram em 69. Dez anos depois, o Jotalhão substituiu o mamute nos rótulos do extrato, emprestando a fama ao slogan “o elefante mais amado do Brasil”. (Lieberman, Allan Mark. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 out. 1994).



narrativa pode explorar temas de amizade, diversidade e aceitação.

O portunhol selvagem em que o texto original é escrito tem sentidos que o consagram uma grande obra da literatura. Segundo Greimas, “*sentido*” no dicionário semiótico, “tem um conceito indefinível intuitivamente, duas abordagens referentes a ele são possíveis: “transcodificação” e “intencionalidade” e é comum a todas as semióticas.

Essa linguagem a qual é desenvolvida o tema de nosso trabalho, amplia, ressignifica e faz crítica a lógica da aceitação de padronização. Nesse sentido a análise referente ao sistema linguístico é perceptível, pois a iconicidade referente ao reconhecimento das personagens na mente do leitor é influenciada pelo imaginário. Segundo Roman Jakobson (2001), “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”.

Essa abordagem amplia o conceito de tradução, pois qualquer interpretação de um signo linguístico implica uma tradução, incluindo a reinterpretação do signo de uma forma para outra. Quando nossa mente começa a estabelecer um tipo de comparação é sinal de que um signo já pré-existe, é sua pré-interpretação é resultado de algo já existente, enquanto atividade cognitiva envolve a passagem de um enunciado para outro, buscando estabelecer equivalências entre diferentes sistemas de comunicação. Isso pode ocorrer não apenas entre línguas naturais, mas também entre modos de comunicação distintos.

Aborda Torchi ao ler Lotman, a tradução intersemiótica, nesse sentido desempenha um papel fundamental, permitindo a conversão de significados entre diferentes contextos e modalidades de expressão, a “transcodificação de uma linguagem noutra”. Isso leva à integração de conceitos de duas áreas distintas em um único objeto de estudo, ou ainda, à criação de um novo campo de conhecimento. “uma nova metalinguagem que lhe é própria” (Lotman, *apud* Torchi, 2008, p.99). É importante considerar que a tradução pode transcender as fronteiras linguísticas, abrangendo a transposição de significados entre diferentes sistemas de signos.

Douglas Diegues desenvolve um processo de tradução intersemiótica pois trabalha com muitos signos diante de seu projeto, observando outros textos e elementos que dão a sua obra um direcionamento literal, bem-humorado e de expectativas. Na fala do autor, durante o texto também ocorre a alternância da palavra “hormiga” e “formiga”, assim como outras falas. Usual no portunhol selvagem, ou seja, segundo Jakobson, (1971) “a tradução intralingual é a forma mais reconhecida de tradução, que envolve a transposição de um texto de uma língua para outra”.



As linguagens¹⁴ permeiam o mundo, estamos imersos nelas e a semiótica, nesse contexto, se estabelece como a disciplina que se propõe a investigar as linguagens concebíveis dentro do contexto exposto. Diante de uma análise mais aprofundada percebe-se sentidos que intervêm de forma intrínseca, não mais como conteúdo subjacente, porém mais profundo.

Aqui tocamos um ponto que nos permite retornar à questão de onde partimos. As linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem, A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. (Santaella, 2003, p. 2)

Os sistemas de signos podem ajustar-se às transformações da sociedade, escolhendo os elementos mais pertinentes à nova realidade e integrando-os de maneira inovadora e original, conferindo ao sistema de signos uma codificação única.

Quando o leitor coloca diante de seus olhos um trecho que expõe a fala “pero la hormiga de bunda dourada y el elefante elegante deste conto, depois de muchos años, ainda estavam juntos y evitavam casamiento”. No âmbito semiótico o episódio pode ser analisado como uma narrativa que ilustra como os signos podem ser interpretados de maneiras diversas, pois o contexto exposto, traz uma forma de entendimento prévia referente ao relacionamento e outra abordando o casamento que está sendo evitado pela dúvida da própria “hormiga de bunda dourada”, por ela já ter sido alertada pelo próprio autor de forma convicta de que “la relación amorosa entre eles nunca poderia dar certo, porque los namoros entre elefante e formiga nunca dão certo”. Essa mestiçagem pode assim provocar o leitor podendo levá-lo a pensar imageticamente nas relações que ultrapassam os componentes definidos pelo enredo.

Quando o enredo traz refletida essa união de “uma hormiga de bunda dourada” e um “elefante elegante”, possibilita também a contextualização de seres diferentes, improváveis e

¹⁴ Pode se dizer que a linguagem é o objeto do saber, visado pela semiótica geral (ou semiologia): não sendo tal objeto definível em si, mas apenas em função dos métodos e dos procedimentos que permitem sua análise e/ou sua construção, qualquer tentativa de definição da linguagem (como faculdade humana, como função social, como meio de comunicação, etc.) reflete uma atitude teórica que ordena a seu modo o conjunto dos “fatos semióticos”. O menos comprometedor é talvez substituir o termo linguagem pela expressão conjunto significante. Partindo do conceito intuitivo de universo semântico, considerado como o mundo apreensível na sua significação, anteriormente a qualquer análise, tem-se o direito de estabelecer a articulação desse universo em conjuntos significantes ou linguagens, que se justapõem ou se superpõem uns aos outros. (Greimas, Algirdas Julien, Courtés, Joseph 1979, p. 259).



com desafios a serem superados de acordo com o prévio conhecimento do leitor. Neste conto, em especial presenciamos as expectativas sociais de relacionamentos com situações que vão além das normas pré-estabelecidas.

A decisão da formiga de evitar o casamento serve como um catalisador para uma reflexão profunda sobre as convenções sociais e culturais que regem as uniões. Além disso, essa atitude destaca a importância da mestiçagem que não se limita apenas à linguagem, mas também se estende às reflexões sobre conceitos estabelecidos, essa abordagem incentiva uma análise crítica dos referenciais culturais e das normas sociais, promovendo uma compreensão mais ampla e inclusiva da diversidade cultural.

A pergunta foi feita ainda no início do conto e que ao fim é respondida pela “hormiga”, ajuda a tecer o enredo, “Por que la banana tem la forma curva?” a pergunta que é chave de toda narrativa desenvolvida pela personagem¹⁵ e que percorre todo texto passando por várias referências de histórias infantis e super-heróis surgindo durante o conto e desenvolvem a costura do problema criado pela “hormiga de bunda dourada”, fazendo com que a resposta para seu questionamento, seja buscada como condição para o acontecimento do enlace matrimonial, solicitado pelo Elefante Elegante.

Douglas Diegues, possivelmente faz uma referência a outros personagens dentro de seu conto, onde traz para o encontro o Homem Crocodilo, personagem “El Hombre Crocodilo”, que tem possível semelhança com Wally Gator¹⁶, por sua vez, não possuía conhecimento anterior sobre o tema, então buscou informações com outros personagens, como a Branca de Neve¹⁷. Contudo, ela também não tinha conhecimento e consultou os sete anões, que lhe deram

¹⁵A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO,1976, p.4)

¹⁶ Wally Gator (conhecido em Portugal como Wally, o Jacaré) é um desenho animado americano produzido pela Hanna-Barbera Productions, estreou em 1962, como um segmento dentro da série de desenho animado, The Hanna-Barbera New Cartoon Series. (WIKIPEDIA. Wally Gator. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wally_Gator. Acesso em: 29/05/2025).

¹⁷ Branca de Neve (em alemão Schneewittchen) é um conto de fadas clássico originário da tradição oral alemã, que foi compilado pelos Irmãos Grimm e publicado entre os anos de 1817 e 1822, num livro com várias outras fábulas, intitulado "Kinder-und Hausmärchen" ("Contos de Fada para Crianças e Adultos"). Muito diferente da animação famosa da Disney, a história original possui um peso maior, como a maioria dos contos de fadas originais. (WIKIPEDIA. Branca de Neve. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Branca_de_Neve. Acesso em: 29 maio 2025).



respostas incorretas. Depois de ligar para a Chapeuzinho Vermelho¹⁸, El Hombre Crocodilo ficou esperando uma resposta da menina e ela perguntou ao Lobo Mau, o “ser humano muito antigo” (Diegues, 2019, p. 40), que enviou uma mensagem aos Três Porquinhos¹⁹, os quais riram muito da pergunta.

O Lobo Mau também ligou para o Super-Hombre Turco, este último personagem, também criado por Douglas Diegues, em uma junção de imagens e informações estereótipas visuais e que busca a solução a respeito da pergunta, que o mesmo é indagado sobre seu conhecimento do motivo pelo qual a banana tem uma forma curva. O Super-Hombre Turco respondeu que consultaria uma hormiga fronteira e cumpriu com sua palavra, explicando que a razão óbvia pela qual a banana tenha a forma curva é que sem essa característica ela deixaria de ser reconhecida como uma banana. Após a explicação da hormiga, todos foram informados sobre esse motivo e experimentaram satisfação ao desvendar esse aparente mistério.

A análise é feita a partir da interpretação dos signos, e a resposta da “Hormiga” sugerindo que a forma da banana é um signo que carrega consigo uma associação intrínseca, ao que identificamos como uma banana. Ao final a formiga foi questionada pelo “Super-Hombre Turco”, “la formiga de bunda dourada respondeu que era óbvio, mas que o óbvio às vezes quase ninguém vê”.

“Se la banana non tivesse la forma curva, ela non seria uma banana”. A ideia de que a banana é uma banana por causa de sua forma curva é uma interpretação cultural, destacando como os significados são construídos socialmente. Pode-se discutir como a forma física da banana não é apenas uma característica anatômica, mas um elemento signico que por meio de nossa interpretação cultural define a própria essência da fruta. Além disso, poderia se explorar como essa resposta ressalta a importância do contexto cultural na interpretação deste signo.

É possível perceber as misturas nas linguagens dieguianas presentes no texto do artista

18 Chapeuzinho Vermelho (título no Brasil) é um conto de fadas clássico, cujas origens podem ser traçadas a fábulas europeias do século X. O nome do conto vem da protagonista, uma menina que usa um capuz vermelho. Publicada pela primeira vez pelo francês Charles Perrault, e depois pelos Irmãos Grimm (da versão mais conhecida), o conto sofreu inúmeras adaptações, mudanças e releituras da cultura popular mundial, é uma das fábulas mais conhecidas de todos os tempos em todo o mundo. (WIKIPEDIA. Capuchinho Vermelho. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/CapuchinhoVermelho>. Acesso em: 29 maio 2025).

19 O conto foi divulgado por Joseph Jacobs, escritor nascido em Sydney, Austrália, em 1853. Morou nos Estados Unidos e Inglaterra. Estudou e publicou contos do folclore inglês durante sua permanência naquele país, sendo mais conhecido por sua grande contribuição para a literatura infantil. (WIKIPEDIA. Joseph Jacobs. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Joseph_Jacobs. Acesso em: 29 maio 2025).



e esse encontro de vários personagens que em um único texto podem abordar um assunto, compondo o papel necessário para a argumentação das personagens, acentuando a mestiçagem presente na fronteira de Ponta Porã (Brasil) e Pedro Juan Caballero (Paraguai).

Segundo Iuri Lótman (1996), a fronteira desempenha um papel fundamental na constituição da semiosfera, um espaço dinâmico e necessário para o desenvolvimento e funcionamento da linguagem e da cultura.

Ao ter contato com o portunhol selvagem presente no livro, podemos notar que as misturas vão bem além da linguagem verbal, estão presentes em imagens vivenciando personagens onde o selvagem é misturado com o imaginário literário, onde o super-herói é misturado com um homem comum turco. Um sapo que está usando um tênis da marca All-Star, cachorro com olhos vermelhos, macacos alados, tamanduá dançarino, uma formiga de bunda dourada.

Ricardo Azevedo (2005), escritor de livros infanto-juvenis traz em seu artigo uma conversa aprofundada referente ao seu entendimento e tem um posicionamento que um livro com imagens pode não tão somente ser infanto-juvenil, poderá também ser dirigido ao público adulto. A variedade de graus de relação entre os elementos gráficos, o jogo de cores e personagens fantásticos possibilita uma experiência rica e multifacetada, enriquecendo a apreciação e interpretação da obra. Um livro que possibilite ao leitor, independentemente de faixas etárias, o envolvimento no diálogo entre texto e imagem torna-se um material semântico único e demasiadamente rico.

Creio que a diferenciação entre os diversos graus de relação texto/imagem pode permitir ao leitor – inclusive professores – uma compreensão mais adequada e fértil da obra que tem em mãos. Naturalmente, um livro que possibilite ao leitor, independentemente de faixas etárias, um contato com o diálogo entre texto e imagem, é riquíssimo material semiótico, um exemplo expressivo de sinergia entre linguagens. (Azevedo, 2005, p. 16)

Essa interação enriquece a experiência do leitor, independentemente da idade e oferece uma compreensão mais profunda e fértil da obra.

Ao considerarmos a semiosfera como um ambiente dinâmico e propício para a criação, evolução e diversificação dos sistemas de significação, podemos compreender melhor a riqueza de obras que integram texto e imagem de forma sinérgica. Livros que promovem esse diálogo entre linguagens são exemplos expressivos de como a semiosfera pode ser explorada de forma



criativa e eficaz, resultando em um material semiótico riquíssimo e instigante.

Essa análise poderia desdobrar-se em discussões mais amplas sobre a natureza subjetiva da interpretação dos elementos culturais que moldam nossas percepções e significados atribuídos tanto no que se refere ao texto exposto quanto aos objetos do cotidiano, mas não seria segundo nosso entendimento uma proposta para o texto, sendo que o mesmo se direciona a uma possibilidade de conversa para o infantojuvenil e quando mergulhamos na linguagem da infância, somos conduzidos pela informação²⁰ que impulsiona a comunicação para além das fronteiras do convencional, da linguagem e do desejo, onde o início e o fim coexistem no vai e vem da própria linguagem.

A linguagem da infância, original contato com as coisas no inconsciente, em busca de uma síntese mítica. É preciso buscar a linguagem da infância calcada na linguagem do desejo, onde a convivência dos opostos de morte e de vida, fervilha no devir das coisas e da própria linguagem (In: Barros, 1990, p. 14 apud, Chacrosqui, 2008. p. 19)

Essa linguagem ao falar para jovens e crianças não busca a simplificação, mas sim a complexidade. As palavras nesse contexto podem ganhar vida própria, podendo seus significados se unirem de maneiras inesperadas, criando um jogo com a linguístico e manifestando a inocência, sendo costurado pelo enredo em uma teia para transcender os limites.

A compreensão que buscamos, percorre o entendimento da obra *Era uma vez en la frontera selvagem* (2019), que encaminha nossos estudos com base na Semiótica da Cultura, permitindo assim, analisar esta obra literária e seus signos linguísticos, bem como as significações culturais. Ao invés de quantificar a cultura, a semiótica explora a dinâmica da semiose e sua capacidade de transcender códigos. Nesse contexto, a obra em questão pode ser compreendida como resultado da interação entre diversos sistemas de signos na interface entre história e as codificações dos signos. “A semiótica da cultura se firma como campo de análise dos mecanismos responsáveis pelas transformações culturais” (MACHADO, 2015, p. 238). Ao invés de ver a fronteira como divisor, Diegues discute a fronteira Ponta Porã (BR) e Pedro Juan Caballero (PY), não como barreira intransponível, mas a apresenta como espaço de intersecção, onde diversidades culturais se encontram, gerando uma rica semiose que reflete a dinâmica de

²⁰ Em teoria da informação, entende-se por informação qualquer elemento capaz de ser expresso com o auxílio de um código. (GREIMAS, Algirdas Julien, Courtés, Joseph 1979, p. 118).



trocas e misturas entre os povos.

Ao objetivarmos os contos “*El Sapo de All Star*”, “*Cine Guarani*” e *La Forma de la Banana*”, narrativas essas pertencentes ao livro de contos infantojuvenis *Era uma vez en la Fronteira Selvagem (2019)*, definidos como nosso mote de observação, comendo a fluidez linguageira e dieguiana na fronteira sul-mato-grossense e paraguaia, em busca de reconhecer os desafios das linguagens culturais complexas, pertencentes a múltiplos sistemas de signos e códigos específicos. Acompanhando o desenvolvimento de estudos de análise sistematizado no que diz respeito a semiótica da cultura abordada por (Machado, 2015, p.239), temos: Um desafio que se traduz por meio da necessária compreensão da complexidade das linguagens culturais presentes nos diferentes sistemas de signos referenciado por códigos culturais específicos. Assim, a teoria semiótica destaca a semiose como um processo dialógico intrínseco aos sistemas culturais, revelando a interdependência entre natureza e cultura. Essa relação complexa subjaz às diversas esferas comunicacionais, permitindo uma compreensão mais profunda da construção de significados.

Ler o dinamismo da natureza como processo sígnico, como produtor de sistemas semióticos, como atividade de culturalização da mente ou simplesmente como semiose, foi fundamental para definir as grandes balizas dos estudos semióticos russos, que abriram um domínio de novas ideias científicas muito apropriadamente denominado semiótica da cultura (Machado, *apud* Sousa, G. C. 2016)

“Desde o Renascimento, as línguas, assim como os Estados, definem-se pelas suas fronteiras” (Laplantine e Nouss, s/d, p. 61). Ao compreender a fronteira não como uma barreira, mas como um campo de possibilidades, podemos promover uma abordagem mais enriquecedora e inclusiva em relação às identidades culturais e linguísticas. É frequentemente reconhecida em regiões em que diferentes culturas se encontram e interagem, misturando elementos e experiências. Podendo criar expressões capazes de comunicar, de compreender e de ser compreendido.

A difusão da cultura ocorre pela comunicação, sendo necessário reconhecer este que é um acontecimento complexo por se expressar de diferentes maneiras. Não se limita a uma única língua, mas pode ser manifestada com a linguagem verbal, a linguagem corporal, a linguagem visual e a linguagem musical dentre outras. Essas linguagens são construídas a partir da interação e do aprimoramento dos códigos culturais. Esses códigos são os sistemas de



significados que compartilhamos. Eles são variados e podem ser expressos por meio de diferentes sistemas de signos, como palavras, imagens, gestos, sons ou qualquer outro elemento que tenha significado para uma tradição, formulando o possível entendimento de uma Semiótica de determinada cultura.

A concepção semiótica que define a cultura como gerador de estruturalidade deriva de um atributo fundamental: sua capacidade de transformar toda informação circundante em conjuntos diversificados, porém organizados, de sistemas de signos, aptos a constituir linguagens, tão distintas quanto às necessidades expressivas dos diferentes sistemas culturais. Onde houver linguagem haverá texto, ainda que o oposto não seja uma evidência. O conceito de texto da cultura pressupõe: relações sistêmicas, modelizações de linguagem e estruturalidade. Somente nesse sentido o texto da arte, dos ritos, dos meios de comunicação, das transmissões biológicas ou tecnológicas pode ser apreendido em linguagens modelizadas e estruturadas culturalmente (Machado, 2010 p. 160)

O conceito de "texto da cultura" implica em relações sistêmicas, modelizações de linguagem e estruturalidade, enfatizando a interconexão entre elementos culturais e seu arranjo simbólico. No que se refere ao conhecimento científico, em uma linha de raciocínio elencada por Lotman (1978) O conceito de “hibridismo” textual, reflete a natureza intertextual do discurso, onde diversos subtextos se entrelaçam. Isso permite geração multivocal e complexa, oposta ao monolinguismo²¹

Esses sistemas, moldados de acordo com as distintas necessidades expressivas dos diversos contextos culturais, formam linguagens que permeiam toda manifestação cultural. A noção de texto híbrido reflete a complexidade da comunicação, onde múltiplos níveis textuais se entrelaçam, gerando significados dinâmicos. A abordagem multivocal da Semiótica da Cultura permite capturar a complexidade do texto. Somente ao reconhecer os códigos simbólicos, será possível compreender a complexidade das expressões, pois estas devem ser abordadas sob uma perspectiva que Lotman (1998) faz referente as funções do texto.

Sendo elas as seguintes: 1- função comunicativa; 2- função geradora de sentidos; 3-

²¹ A partir de um sistema modelizante primário, realizado prioritariamente pela língua natural, Lotman desenvolve uma série de fundamentos que funcionam em sistemas não-verbais da cultura, denominados sistemas modelizantes secundários. Em A Estrutura do Texto Artístico (1978), Lótman descreve a arte como sistema semiótico complexo e o fazer artístico como construção de textos imbricados, possuidores de estrutura, expressão e limites próprios. Lotman, Iuri. A Estrutura do Texto Artístico. Editorial Estampa: Lisboa: 1978



função mnemônica. Na função comunicativa, conforme destacado, envolve a transmissão de mensagens entre emissor e receptor, onde qualquer transformação ou alteração significativa da mensagem é considerada um "ruído" ou "desfiguração". Isso ocorre quando o sistema de comunicação falha em transmitir a intenção original do emissor, resultando em uma perda ou distorção de significado. Essa perspectiva semiótica destaca a complexidade da comunicação, onde fatores como contexto cultural, histórico e social influenciam a interpretação da mensagem, tornando a comunicação um processo dinâmico e negociado entre os interlocutores. Portanto, é essencial considerar a natureza polivocal da linguagem e a importância da interpretação ativa do receptor na construção do significado. "...a estrutura ótima da linguagem está representada pelas linguagens artificiais e as metalinguagens, porque somente elas garantem a integridade absoluta do sentido inicial." (Lotman, 1998, p. 86-87).

O texto desempenha um papel fundamental como gerador de sentidos, apresentando-se como uma estrutura complexa e heterogênea, permitindo a convivência de diversas linguagens, criando um espaço de diálogo intertextual onde diferentes significados e vozes se entrelaçam. se configura como um sistema semiótico aberto, em constante diálogo com o contexto cultural, histórico e social. Dessa maneira, como observa Lotman, "a esta função podemos chamá-la de criadora. E se, no primeiro caso, toda mudança de sentido no processo de transmissão é um erro e uma desfiguração, no segundo ela se converte em um mecanismo de geração de novos sentidos" (Lotman, 1998, p. 88). A relação entre poliglotismo e ruído no texto é fundamental para o surgimento de novos sentidos.

A terceira função do texto desempenha um papel fundamental como guardiã da memória cultural. Assim como uma semente preserva e reproduz estruturas pré-existentes, o texto armazena e transmite significados culturais ao longo do tempo. Essa função mnemônica, segundo o estudioso permite que o texto se torne um símbolo integral e autônomo, cristalizando valores, crenças e práticas de uma conjuntura cultural específica. Nesse sentido o autor aborda,

o símbolo separado atua como um texto separado que se transporta livremente no campo cronológico da cultura e que cada vez mais se correlaciona de uma maneira complexa com os cortes sincrônicos da cultura, mas também na diacronia desta" (Lotman, 1998, p. 89).

Assegura Lotman, referindo-se aos textos artísticos:

...a última instância dos textos artísticos está orientada a aumentar a unidade interna e a clausura imanente dos mesmos, a sublinhar a importância dos



textos e, por outro lado, a incrementar a heterogeneidade, a contraditoriedade semiótica interna da obra, o desenvolvimento de subtextos internos estruturalmente contrastantes, que tendem a uma autonomia cada vez maior. (Lotman, 1998, p. 79)

No desenvolvimento de seu artigo, Torchi (2014), ao ler Irene Machado, fala do entendimento da complexificação do texto artístico, e dele se relacionar com outros elementos da cultura, “decorre o seu caráter gestacional, dinâmico e mnemônico”, que reforça sua abordagem da “memória não hereditária, que garante o mecanismo de transmissão e conservação” (Machado, 2003, p. 38).

Lotman, aborda que o processo de construção textual envolve três momentos adicionais além do inicial. Primeiramente, o texto se forma mediante a ritualização e codificação de enunciados por meio de linguagens secundárias. Em seguida, surgem textos de segunda ordem, caracterizados por múltiplas camadas de significado (subtextos) em diferentes linguagens e níveis hierárquicos, gerando complexas recodificações e multivocalidade. Por fim, os textos artísticos emergem como expressões multivocais unificadas, onde elementos como gestos, cores e palavras são traduzidos para a linguagem específica de uma arte, como a dança, resultando em uma rica tapeçaria semiótica. (Lotman, *apud.*, Torch, 2014, p. 56).

Essa abordagem revela como elementos significativos se entrelaçam, formando uma estrutura complexa que transcende fronteiras. Ao analisar esses componentes, podemos capturar a obra como um texto dinâmico, que rompe limites e estabelece novas conexões, desafiando interpretações convencionais e revelando camadas profundas de significados. Conforme destacou Lotman, os textos tendem a adquirir um caráter simbólico profundo²², transformando-se em símbolos integrais que carregam significados complexos.

Esses símbolos alcançam uma considerável independência em relação ao contexto cultural original, passando a atuar não apenas dentro de um recorte temporal específico da cultura, mas também ao longo de diferentes períodos históricos, acumulando e transmitindo significados de maneira diacrônica.

²² Os textos tendem à simbolização e se convertem em símbolos integrais. Os símbolos adquirem uma grande autonomia de seu contexto cultural e funcionam não somente no corte sincrônico da cultura, mas também na diacronia desta” (LOTMAN, 1996, p.89)



CAPÍTULO 3

3.1 A Semiosfera

O conceito de semiosfera, resultante da interseção entre semiótica e biosfera, revela a capacidade das linguagens de criar significados, refletindo a dinamicidade dos processos linguísticos e culturais.

O conceito de semiosfera é uma junção de semiótica e biosfera. Na biosfera, a matéria inerte é transformada em matéria viva, na semiosfera, as linguagens criam vida, ou seja, novos significados. Pois os processos linguísticos são vivos, e estão em constante mutação. Sendo assim, na linguística, os processos culturais podem também gerar novas linguagens, novos sinais, novas traduções e novas compreensões (Lotman, 1996, p. 10-12)

A teoria semiótica de Lótman (1996), concebe a família como uma semiosfera que, ao interagir com outras, estabelece fronteiras comunicativas complexas, influenciando a construção individual de significados. “Em linhas gerais, uma família é uma semiosfera, pois tem homogeneidade semiótica” (Lotman, 1996, p. 12-13).

A dinâmica familiar exemplifica a teoria das semiosferas, onde a interação entre membros gera fronteiras individuais complexas e dinâmicas. Em comparação com as questões que se levantam durante o percurso desta pesquisa, onde, buscamos o entendimento linguageiro fronteiriço, sua adaptação enquanto comunicação e transcondificação para a literatura referente ao livro de contos que é nosso objeto.

Como parte de uma investigação mais ampla sobre linguagem e semiótica, este estudo se propõe a examinar o portunhol selvagem, desenvolvido por Douglas Diegues em seu livro *Era uma vez en la Fronteira Selvagem* (2019), visando mapear conceitos que possam permitir o entendimento da problemática semioticamente apresentada. Não se pretende esgotar a questão, mas sim identificar limites e potencialidades da Semiótica crítica nesse contexto. Essa abordagem permitirá uma análise das estruturas de significação e dos discursos que cercam a infinita gama de possibilidades languageiras existentes e que são criadas diante da mistura, hibridação e mestiçagem presentes nos textos que surgem a partir do falar fronteiriço, contribuindo para uma compreensão mais profunda das complexidades envolvidas.

A perspectiva semiótica na ciência assume uma postura crítica, onde a busca pelo



conhecimento não se orienta pela afirmação de verdades absolutas, mas pela identificação e superação de erros e limitações epistemológicas. Diante dessa perspectiva para Peirce, toda tentativa de legitimar um conhecimento esta submetido “[...] ao desafio, à revisão, à correção e, inclusive, à rejeição.” (Bernstein, 2013, p. 40, tradução nossa²³). A teoria semiótica destaca que a semiose, processo de produção de significados, é inerentemente aberta e dinâmica. Conseqüentemente, os objetos criados são afetados por uma cadeia sígnica em constante evolução, gerando novos interpretantes e reconfigurando os significados.

Segundo Santaella, “O modo de ação típico do signo é o do crescimento através da autogeração.” (Santaella, 1995, p. 43). A relação triádica do signo, conforme descrito por Peirce, apresenta uma autogeração infinita. Para frente, o signo abre possibilidades de mudanças, questionando crenças estabelecidas. Para trás, uma regressão infinita revela uma cadeia de signos, nunca alcançando o objeto em si, mas sim sua representação simbólica. “O signo estará, nessa medida, sempre em falta com o objeto.” (Santaella, 1995, p. 44).

A filosofia pragmática de Charles Sanders Peirce tem suas raízes na crítica ao cartesianismo, rejeitando a noção de certeza e o dualismo mente-corpo. Essa abordagem desafia os pilares da filosofia moderna, influenciada por Descartes, e abre caminho para uma perspectiva mais dinâmica e experiencial. Essa abordagem desafia a noção de conhecimento direto, argumentando que a percepção de objetos é sempre mediada por signos. Isso implica que o pensamento e a cognição são processos semióticos, onde significados são construídos e negociados por meio de linguagens e sistemas simbólicos.

A crítica de Peirce à proposta cartesiana destaca que a dúvida universal não conduz necessariamente a verdades universais e imutáveis. Ao contrário, as verdades são contextuais e passageiras. Portanto, filósofos e cientistas devem adotar uma postura crítica e dinâmica, buscando superar os limites do conhecimento atual e avançar em direção a novas compreensões. Em contraste com o idealismo cartesiano, “Penso logo existo”, Peirce defende que o conhecimento não emerge da reflexão introspectiva, mas sim da análise crítica de eventos e experiências externas, interação com o ambiente para assim, compreender a realidade. Diante desse entendimento, podemos aferir que Descartes opera com uma compreensão tradicional de conhecimento direto, caracterizado como uma intuição imediata, onde o sujeito se relaciona diretamente com o objeto, independentemente de mediações, sendo “[...] um saber da mente e

²³ “[...] al desafío, a la revisión, a la corrección e incluso al rechazo.” (Bernstein, 2013, p. 40)



um saber da verdade.” (Bernstein, 2013, p. 43, tradução nossa²⁴).

A semiótica peirceana problematiza a ideia de intuição, concebendo-a como uma cognição não determinada por conhecimentos anteriores sobre o objeto, sugerindo uma percepção original e independente, sendo “[...] algo fora da consciência [...]” (Peirce, 1933 p.3 apud Bernstein, 2013, p. 44, tradução nossa²⁵). Peirce questiona a validade epistemológica da intuição, rejeitando a ideia de conhecimento direto e imediato. Sua teoria semiótica argumenta que o signo atua como mediador inevitável entre o sujeito e o objeto, desafiando a noção de acesso direto à verdade e realçando a complexidade da construção do conhecimento.

3.2 O Signo e a Tricotomia de Peirce

O signo, para Peirce é triádico: um signo (1) representa um objeto (2) para um interpretante (3). Os signos se encontram em uma relação infinita e dinâmica, gerando uma cadeia semiótica onde cada signo remete a outro, gerando a semiose. A teoria semiótica peirceana sustenta que a semiose, como processo de significação, orienta o pragmatismo a considerar os efeitos concebidos de um objeto, enfatizando sua relevância prática. Segundo as definições semióticas de Peirce:

Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente da pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia de que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen. (Peirce, 1999, p.46)

A perspectiva semiótica sugere que os objetos não possuem uma essência ontológica independente, sendo sua significação construída através de representações simbólicas e contextuais. [...]” (Peirce *apud* Bernstein, 2013, p. 20, tradução nossa²⁶).

A Primeiridade, conforme conceituada por Peirce, segundo Santaella (1983) representa uma categoria sígnica fundamental, caracterizada por qualidades, sentimentos e sensações puras, quase inconscientes e desestruturadas. Essa espécie sígnica não se vincula a referências

²⁴ “[...] un saber de la mente y un saber de la verdad.” (Bernstein, 2013, p. 43)

²⁵ “[...] algo fuera de la conciencia [...]” (Peirce, 1933 apud Bernstein, 2013, p. 44)

²⁶ “No tenemos concepción de lo absolutamente incognoscible [...]” (Peirce, 1933 apud Bernstein, 2013, p. 20)



externas, existindo em si mesma, independentemente de contextos temporais ou prévios. Em sua essência, a Primeiridade é uma experiência imediata, autônoma e não dependente de outros elementos, manifestando-se como um "ser em si", desprovido de relações causais ou dependências. De acordo com Santaella:

Consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas. (Santaella, 1983, p.30)

A Secundidade, representa a categoria da ocorrência e existência concreta, caracterizada pelo "aqui" e "agora", manifestando-se como fato, surpresa e confronto. Diferentemente da Primeiridade, que corresponde ao Ser abstrato, a Secundidade é a categoria da relação e do ensinamento da experiência. Nessa perspectiva, a lucidez de uma qualidade só emerge quando em contraste com outra, evidenciando que a compreensão surge da interação e do confronto entre elementos. Assim sendo:

Há um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade. Esta é a categoria que a aspereza e o revirar da vida tornam mais familiarmente proeminente. É a arena da existência cotidiana. Estamos continuamente esbarrando em fatos que nos são externos, tropeçando em obstáculos, coisas reais, factivas que não cedem ao mero sabor de nossas fantasias. (Santaella, 1983, p.30)

A Terceiridade, é a categoria sígnica que estabelece a conexão entre qualidade e fato, representando o pensamento, a lei e a ordem. Segundo Santaella (1983), essa categoria articula representação, pensamento, aprendizado e lei, mediando entre o mundo das possibilidades qualitativas e a realidade factual. Assim, a terceiridade permite a compreensão e interpretação da realidade, integrando a abstração e a concretude, e conferindo significado às experiências humanas.

Segundo Lúcia Santaella (2000), Charles Sanders Peirce estabelece a teoria da semiótica por meio da substituição de signos por categorias triádicas, que descrevem e interpretam esses signos. Essas categorias, estruturadas em tricotomias, revelam as complexas relações entre signo, objeto e interpretante, permitindo uma compreensão profunda da natureza sígnica e sua



função na comunicação, pensamento e realidade. Desenvolvendo três tricotomias fundamentais na teoria semiótica. Primeiramente, analisou a relação do signo consigo mesmo, distinguindo-o em quali-signo (qualidade), sin-signo (singularidade) e legi-signo (convenção). Em seguida, examinou a conexão do signo com o objeto dinâmico, classificando-o em ícone (semelhança), índice (indiciação) e símbolo (convenção). Por fim, explorou a relação entre o signo e seu interpretante, resultando em rema (referência), dicente (afirmação) e argumento (inferência), estruturando assim os pilares da semiótica peirceana.

Imagem 06- Tricotomias e suas relações

Tricotomia e Suas Relações			
Categorias / Tricotomias	Signo 1º em si mesmo	Signo 2º com seu objeto	Signo 3º com seu interpretante
Primeiridade	Quali-signo	Ícone	Rema
Secundidade	Sin-signo	Índice	Dicente
Terceiridade	Legi-signo	Símbolo	Argumento

Fonte: Autoria Própria.

Conforme destacou Santaella (2000), as tricotomias peirceanas não se comportam como categorias estanques, mas sim como elementos interconectados. Podemos com isso compreender que o enquadramento de nenhum signo ocorre em exclusivo em uma das categorias da tríade. Dentro dessa proposta, o reconhecimento das linguagens em separado, como fixas e finalizadas, não ocorre, pois tudo é linguagem, a complementação influencia na comunicação e essas misturas dentro do contexto dos contos de Diegues, faz com que tudo dialogue, se conecte e se condense, podendo assim representar a mestiçagem presente na narrativa se comunicando diretamente com o leitor de muitas maneiras.²⁷ Essa compreensão se torna possível de acordo com a antecipação da idéia na mente de quem recebe a informação.

O reconhecimento de um signo presume a capacidade de antecipação por parte do receptor. Mas essa antecipação só é possível se na mente do receptor já existirem previamente imagens mentais ou conceitos capazes de antecipar a imagem. (Noth, *apud* Rodrigues, 2021, p.

²⁷A obra de arte, ou o texto, no caso mestiça (o), não responde a uma intenção de significação do artista, ou do leitor, mas abre-se a todas as interpretações possíveis. (Torchi, G.F. Chacarosqui, 2014, p. 13).



6). Essa percepção nos ocorre devido ao envolvimento dos pré conhecimentos, falares e culturas, presentes nesse entre-meios plural e multilíngue que compõe a fronteira entre o Ponta Porã /Brasil e Pedro Juan Caballero/ Paraguai. Lugar de constante mudança que serviu de inspiração para a composição do livro de contos infantojuvenís de linguagens dieguianas e mestiças.

Desse modo, podemos averiguar que a teoria semiótica abordada por Santaella (2000), destaca que verdades e crenças emergem da relação entre o sujeito e o objeto, mediada pelo signo e ainda que, a representação de signos ocorra mediante uma cadeia simbólica infinita, onde cada signo remete a outro, demandando a mediação interpretativa. Essa relação não é arbitrária nem direta, mas sim uma construção dinâmica de significados. A partir da ideia, na semiótica peirceana, os signos apresentam três relações fundamentais consigo mesmos: quali-signo, sin-signo e ligi-signo.

O quali-signo, caracterizado pela primeiridade, representa uma qualidade intrínseca que se torna signo apenas quando incorporada a um objeto. Já o sin-signo, marcado pela secundidade, refere-se a uma entidade singular e individual, diretamente experimentada e relacionada aos nossos conhecimentos prévios. A terceiridade ou legi-signo evidencia a natureza convencional da linguagem, instituída por meio de acordos sociais, reforçando a ideia de que os signos derivam seu significado de convenções compartilhadas.

Essa distinção, segundo Santaella (2000) é crucial para entender a natureza semiótica, pois revela como os signos se articulam e significam. Esse raciocínio reporta ao entendimento relacionado ao portunhol selvagem e suas linguagens expostas no livro de contos “*Era uma vez en la Fronteira Selvagem*” (2019), reconduzindo à ideia de transformação e transmutação que envolvem os falares e imagens que compõe as narrativas.

Umberto Eco, em sua obra “Semiótica” (1991), desenvolve uma teoria sobre a gênese dos signos, salientando o papel fundamental das inferências na interpretação semiótica.

O signo, portanto, acontece só quando uma expressão imediatamente é envolvida numa relação triádica, na qual o terceiro termo, o interpretante, gera automaticamente uma nova interpretação, e assim até o infinito. Por isso, para Peirce, o signo não é apenas uma coisa que está no lugar de alguma outra coisa, ou seja, está sempre, mas sob alguma relação ou capacidade. Na realidade, o signo é aquilo que sempre nos faz conhecer algo a mais. (Eco, Umberto, 1991, p.12)

A teoria peirceana, sugere que o signo não seja apenas uma coisa que está no lugar de



alguma outra coisa, porém, está sempre sob alguma relação ou capacidade. Essa abordagem redefine a compreensão da representação simbólica. Sendo o conhecimento uma construção que tenta capturar a realidade da percepção do meio, pensemos na representação visual da literatura infantojuvenil desenvolvida no livro de Douglas Diegues, pois merece reavaliação, tendo em vista que em sua linguagem emergem vários simbolismos e de acordo com as narrativas criadas pelo artista visual Ricardo Costa²⁸, o qual captura as ideias do escritor e desenvolve a vivacidade das histórias por meio de imagens, amplia as compreensões dos leitores diante dos textos e gera novas possibilidades de ponto de vista. Ao comparar a relação imagem e texto, intentamos promover o entendimento de que a teoria semiótica peirceana desafia a percepção tradicional das ilustrações como elementos subsidiários.

Ao considerar as ilustrações dos contos como signos ativos na cadeia semiótica, podemos compreender melhor sua contribuição para a construção da significação necessária na obra. Essa abordagem destaca a interdependência entre texto e imagem, realçando a complexidade narrativa da obra em estudo.

A convergência entre ilustração e semiótica se evidencia na relação triádica peirceana, onde objeto, signo e interpretante interagem. A subjetividade emerge como fator crucial, influenciando a interpretação e a construção do significado. A teoria peirceana (1999) descreve o processo interpretativo em três fases: primeiridade, secundidade e terceiridade, ilustrando a complexidade desse sistema. A primeiridade pode ser definida como o primeiro contato com o signo; seria o domínio das sensações, sentimentos ou ainda (percepção pré-conceptual). A secundidade corresponderia à reação, ao mundo concreto, sendo (reação dialética). E a terceiridade seria a elaboração inteligível, definida assim como (mediação simbólica). As três instâncias acontecem simultaneamente e é impossível dissociá-las, pois a relação é complexa e interdependente. Na literatura que nesse estudo analisamos, há a percepção de que os sentimentos se mesclam com as reações e com o inteligível, não sendo possível interpretar um signo de forma diática, com apenas dois dos três elementos dos quais vimos. Segundo Peirce (1999) a relação da subjetividade se define:

²⁸ Ricardo Costa (1969) nasceu e vive na cidade de São Paulo, aos pés da reserva florestal da Serra da Cantareira, a maior floresta urbana do mundo, o pouco que restou da sagrada Mata Atlântica dos nossos ancestrais Tupis-guaranis. É artista visual, atuando em cenografia e ilustração. Trabalhou também em espetáculos produzidos pelo grupo de Teatro Oficina, participando na criação de cenografias, figurinos e objetos cênicos. (Era uma vez em la Fronteira Selvagem. 2019, p. 47).



A própria cognição é uma intuição de seu elemento objetivo, que, portanto, pode também ser denominado de objeto imediato. O elemento subjetivo não é, necessariamente, conhecido de imediato, mas é possível que uma tal intuição do elemento subjetivo de uma cognição de seu caráter, quer seja sonhar, imaginar, conceber, acreditar, etc, devesse acompanhar toda cognição. (Peirce, 1999, p. 250).

Se levarmos para o campo literário a subjetividade a qual se refere a semiótica de Peirce (1999), podemos apreender que o ato de ler tanto o texto do portunhol selvagem presente na obra, como as imagens dos contos “*Era uma vez en la Fronteira Selvagem* (2019)”, com suas cores vibrantes, elencados para a análise, podemos perceber o alcance das três instâncias: fundir sentimentos, vontades e aspectos inteligíveis. Ao transcender o texto, a ilustração cria um mundo rico em significados múltiplos. Em destaque, acrescentamos que os estudos a respeito se referem aos contos “El Sapo de All Star”, “Cine Guarani” e “La forma de la banana”, que geram no leitor inúmeras reações e sensações variadas, diante das surpresas presentes nas narrativas.

Ao revisitar o artigo de Roland Barthes (1990) ‘A retórica da imagem’, abordando o código visual publicitário que poderia estabelecer um paralelo com as ilustrações de livros infantojuvenis, pois apropria-se da imagem intencionalmente. Este, aborda o fotojornalismo, que para o autor traz uma intenção de registro e fixação do momento, atesta que a imagem publicitária não é gratuita; e desempenha uma função. Isso mostra que imagens publicitárias e ilustrações infantis compartilham uma função comum: expandir o significado do texto.

Para Barthes (1990) as mensagens diante da imagem trazem três tipos de divisão: a linguística, a icônica codificada (conotada) e a icônica não codificada (denotada). Destaca a interdependência entre linguagem verbal e não-verbal na publicidade. As imagens ganham reforço significativo através das palavras, estabelecendo uma relação de fixação que amplia a comunicação.

A função *relais*, segundo Barthes, (algo próximo a retransmitir), os códigos verbais e visuais se complementam e as palavras são, segundo o autor, partes de um sintagma mais geral. Já, o que diz respeito à ilustração dos livros infantojuvenis, no caso nosso corpus em estudo “*Era uma vez en la fronteira selvagem*” (2019), a função *relais* oferece à imagem uma codificação maior, fornecendo ao leitor mais signos para a interpretação; ao invés de espelhar o que já foi escrito, a imagem atua como um elemento paratextual, potencializando a narrativa, ao mesmo tempo em que faz enriquecer a interpretação.



As imagens têm um poder incrível de transmitir mensagens de forma eficaz. Quando pensamos em ilustrações, podemos imaginar como elas complementam um texto, tornando-o mais atraente e compreensível, uma imagem pode ajudar a explicar ou complementar algo, seja um desenho, uma foto ou um esquema.

O conceito de imagem se divide num campo semântico determinado por dois polos opostos. Um descreve a imagem direta perceptível ou até mesmo inexistente. Outro contém a imagem mental simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada. Essa dualidade semântica das imagens como percepção e imaginação se encontra profundamente arraigada no pensamento ocidental. (Santaella, 2014. p.38)

Ao ler Santaella, é possível perceber que seu entendimento referente a existência da imagem, parte do conceito de que geralmente nos vêm à mente duas ideias bem diferentes. Por um lado, temos as imagens que vemos diretamente com os nossos olhos, como uma foto ou um objeto na nossa frente. Por outro lado, existem as imagens que criamos em nossas mentes, como memórias ou devaneios que podem ser evocadas mesmo sem estímulos visuais. Essa dualidade entre o que vemos e o que imaginamos é uma característica marcante da forma como pensamos e percebemos o mundo ao nosso redor. Diante disso, podemos aferir a preocupação do autor dos contos Douglas Diegues (2019) e do ilustrado Ricardo Costa (2019) em ir além das informações referentes aos textos, conduzindo o leitor a uma reflexão a partir do Portunhol Selvagem em consonância com a imagem proposta.

Seguindo esse entendimento, referente a paratextualidade das ilustrações dos contos elencados de nosso mote, nessa investigação, direcionamo-nos à compreensão de que o complemento linguístico é fundamental nessa narrativa, pois conduz o leitor a uma melhor interpretação. O tratamento a esta obra é credibilizado pelo autor do livro, pois traz informações que influenciam a imaginação do público leitor, sendo ele criança, jovem ou adulto.

A ilustração nos contos infantís assume uma função pedagógica primordial, uma vez que, além de atrair a atenção, estimula a imaginação, o pensamento lúdico e o desenvolvimento cognitivo, contribuindo significativamente para a formação de leitores iniciantes. “El contenido de las imágenes es una variable facilitadora y placentera, que puede ayudar al lector a visualizar e interpretar el argumento”. (Jiménez, 1995:68) A ilustração nos livros infantojuvenis exerce uma função para textual complexa, ultrapassando sua função de isca e facilitadora cognitiva para assumir um papel narrativo autônomo, que interage e enriquece a narrativa textual



empregada pelo autor.

Nas narrativas, as formas de escrita de textos desenvolvidos pelo autor por mais que não sejam dependentes umas das outras de certa maneira se relacionam. Segundo Lotman (1978), “o texto é um signo completo e todos os signos isolados do texto linguístico em geral são elevados ao nível de elementos do signo”. Ao observarmos, conforme afirma o autor, a estrutura que se constrói pelo escritor “impõe-se ao leitor como linguagem da sua consciência”. Possibilita assim, um entendimento como de um todo ao que acidentalmente é sobreposto pela “universalidade”, podendo ocorrer uma assimilação de um signo único.

Desse modo, cada texto artístico é elaborado como um signo único de um conteúdo particular construído *ad hoc*. À primeira vista isso contradiz a proposição bem conhecida, segundo a qual só os elementos repetidos, representando um certo conjunto fechado, podem servir para a transmissão da informação. No entanto, a contradição aqui é apenas aparente. Em primeiro lugar, como já observamos, a estrutura fortuita do modelo construído pelo escritor impõe-se ao leitor com linguagem da sua consciência. (Lotman, Iuri, 1978, p.56)

O sinal que é transmitido pela ilustração, pode ser capaz de gerar um conceito mais abrangente de imagem, podendo incorporar um entendimento mais amplo e globalizado da narrativa. Essa forma de escrita usada no livro “*Era uma vez en la Fronteira Selvagem* (2019)”, pode nos levar a um entendimento de que os contos dessa obra têm uma maneira de relacionar-se com os seus leitores infantojuvenis com mais facilidade, podendo caracterizar-se também, pela escolha de suas linguagens ilustrativas.

Ao analisar a relação triádica, podemos desvendar significados profundos e compreender melhor como é construída a linguagem²⁹. As cores existentes no livro infantojuvenil têm inúmeros significados, associativos, sendo primordial o uso da semiótica para compreendê-los. Segundo Santaella, “[...] signo é qualquer coisa de qualquer espécie [...] que represente outra coisa chamada de objeto de signo, e que produz um efeito interpretativo em uma mente real ou potencial, efeito este que é chamado de interpretante do signo.” (2010, p.08).

²⁹ Portanto, quando dizemos linguagem, queremos nos referir a uma gama incrivelmente intrincada de formas sociais de comunicação e significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas absorve também, inclusive, a linguagem dos surdos-mudos, o sistema codificado da moda, da culinária e tantos outros (SANTAELLA, 2012, p. 16)



Do ponto de vista semiótico, qualquer entidade suscetível de interpretação é considerada um signo³⁰. Isso inclui textos, discursos, imagens, obras de arte, objetos, pessoas e até mesmo fenômenos naturais, pois todos podem ser interpretados e carregam significados. Essa perspectiva amplia a noção de signo transcendendo o âmbito linguístico e abrangendo uma vasta gama de elementos da cultura do real e do abstrato.

Dessa maneira, observamos a capa do livro como uma perspectiva do encontro com os simbolismos enunciados pelo título da obra. Criamos no imaginário, enquanto leitores, uma expectativa de encontro, pois é fornecido pela capa do livro vários signos diferenciados, como os personagens: O Tamanduá, o Catchorrinho, a Formiga de bunda dourada, o Macaco voador, El Sapo de All Star e o Super homem Turco. Cuidadosamente e curiosamente diferenciados, apresentados pelo ilustrador Ricardo Costa, causam um certo grau de curiosidade.

Ao parafrasearmos Santaella (2002), reafirmamos as questões de Peirce, referentes a tricotomia³¹, em que a primeiridade é definida como a capacidade de ver os fenômenos de imediato à primeira impressão; a secundidade tem por função distinguir os fatos, entender os fenômenos e; a terceiridade capacita para generalização e interpretação dos fatos.

A compreensão dos signos é essencial para decodificar significados culturais e sociais, que podem ser aferidos logo na capa desta obra. A abordagem semiótica de Eco enfatiza a necessidade de uma compreensão mais ampla e flexível do signo. Reconhecendo que “a noção de signo adquire significados frequentemente não homogêneos” (Eco, 1991, p. 8).

Segundo a teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1999) e Santaella (2000), podemos compreender que as imagens presentes na capa do livro funcionam como signos que representam a multiplicidade linguageira e multifacetada dos aspectos fronteirços.

O livro surpreende pelas cores e simbolismos ficcionais utilizados, bem como a sedução pelo emprego de cores quentes e figuras que se misturam.

Ao observarmos as imagens pertencentes a capa do livro, optamos em analisar a do Super Homem Turco, com suas especificidades enquanto personagem do livro de contos.

³⁰ Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa seu objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia de que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen. (PEIRCE, 2012, p.46).

³¹ A primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com o acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada. A secundidade está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida. A terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência. (SANTAELLA, 2002, p.7).

A semiótica aplica sua teoria substituindo signos por categorias triádicas interconectadas, permitindo uma descrição detalhada e sistemática dos signos por meio de tricotomias. Iniciando com o *Representamen*, o signo se relaciona consigo mesmo, representando algo para quem o analisa, exercendo papel de signo, ligado a um Objeto específico e gerando um Interpretante, uma imagem mental criada pelo observador.

Observe o quadro abaixo:

Imagem 07 - Representação das Tricotomias de Peirce



Fonte: Autoria Própria.

Iniciamos essa segunda dinâmica triádica ilustrativa demonstrando como signos adquirem significado por meio da interação entre o elemento representativo, o referente e a interpretação do receptor. Na parte superior do quadro posiciona-se o personagem Super Homem Turco que compõe a capa do livro e faz parte de um dos contos “La forma de la Banana”, este apresenta-se como: Representâmen, que é o signo “Super Homem Turco”, alguma coisa que exerce papel de signo para alguém que analisa o *objeto* “*imagem do Super Homem Turco*”, este que é a imagem da capa, podendo ser algo referido pelo signo e o *interpretante*, que é a imagem desse personagem formada na cabeça de quem analisa. Veja os detalhes no quadro abaixo:

Imagem 08 - Representação das Tricotomias de Peirce



Fonte: Autoria Própria.

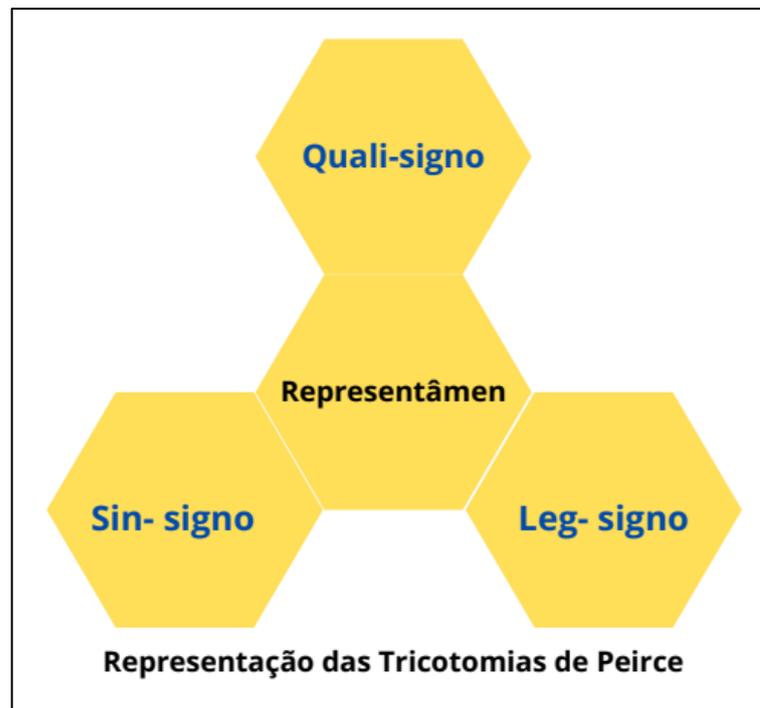
O interpretante, componente crucial da triade semiótica, varia subjetivamente de acordo com cada indivíduo que analisa o signo. Isso ocorre porque o interpretante é a imagem mental formada a partir da interação entre o signo e o objeto representado, sendo influenciado por fatores como experiências pessoais, contexto cultural e conhecimento prévio. Dessa forma, o mesmo signo pode gerar interpretações diversificadas e até contraditórias. “Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora o signo não é o objeto. Ele está no lugar do objeto... ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade” (Santaella, 2002, p. 58). Assim sendo, o personagem “Super Homem” e o “Super Homem Turco”. Em uma outra língua, não seria o mesmo interpretante, seriam outras informações.

Podemos perceber as questões das relações do signo, sendo que na análise semiótica revela-se uma dinâmica triádica onde (Representâmen, Objeto e Interpretante) Segundo a teoria peirceana, forma outra tricotomia que se relaciona com outros conceitos, para auxiliar na compreensão das relações signicas, adotamos o modelo que Lúcia Santaella propõe:

O *Representâmen* é um signo que combina dimensões físicas com propriedades específicas, formando uma tríade semiótica composta por três tipos de Signos:

1)Quali-signo: signo baseado em qualidades sensoriais. 2)Sin-signo: signo simples, sem significado intrínseco. 3)Legi-signo: signo baseado em convenções e regras, podendo influenciar o caráter do signo, por meio de seu interpretante.

Imagem 9 - Representação das Tricotomias de Peirce



Fonte: Autoria Própria.

Quali-signo é uma qualidade que é signo. Algo que se apresenta qualidade trazendo as características (cores, linhas, texturas, aromas, etc.) do signo. No exemplo anterior o quali-signo do “Super Homem Turco” teria suas características grotescas, mas, ainda assim, seria o “Super Homem”, pode remeter a outros objetos e imagens, por isso, esse quali-signo é um “quase-signo”, porque ainda não se tornou signo. Nas palavras de Santaella (1983, p.39), “[...] é esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade, na sua pureza de qualidade, não representa nenhum objeto. Ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível”.

3.3 Tradução intersemiótica

Podemos a partir dessa seção trazer para a reflexão algumas definições relacionadas a



tradução intersemiótica, pois nossa análise percorre diretamente os três contos dieguianos: “El Sapo de All Satar”, “Cine Guarani” e “La forma de la Banana”. Possibilitando mais detalhes na compreensão das questões de signicidade diante dos textos que dialogam com a fronteira e que são trazidos pelo artista, percebemos que a constante mestiçagem no linguajar faz com que transformações ocorram e continuem a acontecer constantemente.

Na semiótica peirceana, o conceito de que todo signo se transforma em outro signo (ad infinitum) revela que o pensamento é, em essência, um processo de tradução contínuo. Ao pensar, inevitavelmente traduzimos ideias em representações diversas, como imagens, sons, textos ou até mesmo emoções, demonstrando que a tradução não é apenas uma transferência entre línguas, mas uma operação fundamental do próprio pensamento. De acordo com Plaza (2003, p.18), “todo pensamento é tradução de outro, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante”.

Cada fato de linguagem segundo Plaza (2003) é percebido mediante uma comparação tríplice: a tradição poética, que proporciona contexto histórico e referencial; a linguagem prática da atualidade, que reflete o uso corrente; e a tendência poética emergente, que inova e expande as fronteiras expressivas. Essa interação entre passado, presente e futuro permite uma compreensão mais profunda da linguagem, revelando suas dimensões estéticas, comunicativas e culturais.

Implica, portanto na percepção do parecer linguageiro e transcultural, presentes nas obras em análise, desdobrando em construções de profundidade que subjazem outras leituras. Pois como Diegues menciona na capa de seu livro “Los cuentos que componen este libro foram ouvidos primeiro en la frontera do Brasil com o Paraguay y solamente después escritos” (Diegues 2019).

A intersemiose permite que elementos de diferentes linguagens sejam reinterpretados, gerando novos significados e demonstrando a fluidez e adaptabilidade inerentes aos processos de tradução e criação. Jakobson, frequentemente citado em Plaza (2003), ilustra essa interdependência, destacando que:

[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’, como insistentemente afirmou Peirce, o mais profundo investigador da essência dos signos. (...) Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos



não-verbais. (Jakobson, 1971, p.64)
Segundo Jakobson, existem três tipos de tradução:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (“rewording”) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. (Jakobson, 1971, p.64).

A tradução é uma operação complexa que envolve o entendimento profundo e a análise detalhada da obra, visando desvendar suas camadas de significado. Essa operação de montagem da significação permite transpor uma obra de um sistema para outro, seja de natureza verbal, visual, sonora, respeitando sua essência e promovendo uma comunicação eficaz entre diferentes linguagens e contextos culturais. Plaza (2003), identifica o processo de semiose e, dentro dele, articula a especificidade do signo estético.

Para o semioticista, a especificidade da linguagem estética reside na predominância do ícone, um signo que representa seu objeto por semelhança. Isso caracteriza a linguagem estética como altamente sugestiva, pois transmite conhecimento como possibilidade, não como certeza. Assim, a linguagem estética se fundamenta na expressão de ideias abertas, indeterminadas, essenciais e autorreferenciais, cultivando a ambiguidade e a multiplicidade interpretativa.

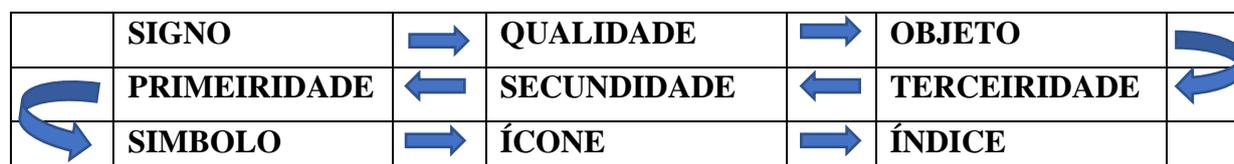
Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades imateriais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que esta função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento (Plaza, 2003, p.24)

A tradução intersemiótica, conforme Peirce, representa um processo dinâmico de pensamento em signos, navegando incessantemente entre signo, objeto e interpretante. Esse ciclo de análise e interpretação implica uma reconstrução contínua, onde a criação estética é desmontada para ser reerguida, permitindo uma compreensão mais profunda da obra. Essa interação triádica em constante fluxo, revela a complexidade e a riqueza da tradução intersemiótica.

Assim explicitamos os três tipos de tradução (intralingual, interlingual e intersemiótica), estes compartilham uma característica comum: partem da representação para alcançar o

representado, explorando a relação entre signo e objeto. Nesse processo semiótico, o tradutor navega entre significante, significado e referente, buscando capturar a essência da mensagem original e revelar novas possibilidades de significação, ou ainda podendo ser:

Imagem 10 - Percurso da tradução intersemiótica



Fonte: Autoria própria

A tradução, abordada por Peirce (in Plaza, 2003), consiste em uma cadeia infinita de pensamentos, onde cada significação gera outra representação. Essa dinâmica semiótica percorre diferentes caminhos: na tradução intralingual, reformula signos dentro da mesma língua; na interlingual, interpreta signos verbais em outra língua; e, na intersemiótica, recria significados por meio de signos não verbais. Assim, a tradução se revela como um processo complexo e multifacetado, transcendendo fronteiras linguísticas e semióticas.

O importante para se entender as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictórico, musical, fílmico etc.) que define a priori se aquela linguagem é condição sine qua non icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagens que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem (Plaza, 2003, p. 67).

Segundo Plaza (2003), “a arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão”. Tempo, espaço e recepção, ao desenvolver esse raciocínio, diante de nossa pesquisa assumimos a proposta de utilizar as teorias disponíveis referentes a semiótica e tudo o que envolve as questões signicas para encontrar um caminho que pudesse corroborar para desenvolvimento da análise dos textos propostos. Nesse sentido, percebemos que a tradução intersemiótica que compõe nossa pesquisa, é de suma importância pois, sendo oportunhol selvagem uma língua que surge pela mestiçagem, pode-se entender que as misturas de outras línguas, não terão um fim definido. O mesmo acontece com os textos, poderão sofrer mutações. De acordo com a semiótica peirceana (*ad infinitum*).



3.4 Sistemas modelizantes

A linguagem é nossa via de acesso ao mundo e ao pensamento, ela nos rodeia e nos habita, assim como a envolvemos e a habitamos. A obra de arte pode transcender seu caráter estético para nos encantar, tornando-se um meio de comunicação complexo e intrincado. Cada elemento presente em uma obra, seja visual, sonoro ou narrativo, pode funcionar como um signo dentro de um sistema comunicativo e, ao mesmo tempo, pode contribuir para a criação de um modelo que influencia a interpretação do espectador.

Por mais fundamental que seja a atividade crítica, não se pode ignorar que signos e imagens são os alimentos dos processos cognitivos, o que os faz merecedores de estudos voltados para as características de suas naturezas de linguagens e do papel que desempenham para o aprimoramento dos processos de cognição humana. (Santaella, Lucia. 2015, p. 13)

A teoria semiótica destaca a relevância dos signos e imagens na constituição dos processos cognitivos, tornando necessário o desenvolvimento de estudos interdisciplinares que abordem as características linguísticas e funções cognitivas desses elementos. Ter a experiência da linguagem é ter uma experiência espantosa: emitimos e ouvimos sons, escrevemos e lemos letras, mas sem que saibamos como, experimentamos e compreendemos sentidos, significados, significações, emoções, desejos, ideias. Assim:

A obra de arte se configura como comunicação em linguagem artística. Segundo Lotman (1978), as diversas manifestações artísticas, sejam elas teatro, cinema, música, pintura etc, possuem uma linguagem que as organiza de modo particular. Linguagem, para Lotman (1978), é todo o sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular (que servem para transmitir informação), ou seja, “cada linguagem, é não só um sistema de comunicação, mas ainda um sistema modelizante, ou melhor dizendo, essas duas funções estão indissolivelmente ligadas.” E mais ainda, “cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante e, inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação”, (1978, pp. 44-45). (Lotman, 1978 *apud* Souza, G. C.; Torchi, G. Da F. C.; p. 28)

A interação entre as funções de comunicação e modelização, conforme delineadas por Lotman, revela a riqueza e a profundidade da linguagem artística, destacando sua capacidade única de transmitir significados e provocar reflexões. É um fenômeno que não pode ser reduzido



a uma única língua ou cultura. Dessa maneira, entende-se que o ato de escrever liberta a língua, impulsionando-a além das fronteiras conhecidas e colocando-a em um estado de contínua transformação. Essa jornada criativa é desafiadora, exige do escritor um equilíbrio delicado entre inovação e expressão, enquanto desafia normas e explora novas formas de comunicar ideias. Ao longo desse processo, a língua evolui, adaptando-se e renovando-se, o que possibilita ao escritor e poeta Douglas Diegues, expressar sua visão de maneira autêntica e singular, revelando um mundo de imaginação, mestiçagens e símbolos, presentes nos contos infantojuvenis. Nesse nível a escrita se torna uma arte capaz de capturar a essência das experiências humanas, transcendendo a mera combinação de palavras e alcançando uma profundidade e complexidade única.

Assim, cada sistema modelizante, seja ele linguístico, visual ou sonoro, pode desempenhar um papel fundamental na comunicação, permitindo que diferentes formas de expressão sejam utilizadas para transmitir ideias e emoções. Ao explorar esses sistemas modelizantes, os escritores podem criar obras que não apenas comunicam, mas também evocam, inspiram e conectam pessoas em níveis profundos.

Ao utilizarmos a multiplicidade de formas de expressão, promovemos uma compreensão mais completa da experiência humana, reconhecendo que a mente é um território vasto e inexplorado, onde palavras, sons e imagens coexistem em uma sinfonia única e complexa. Por esse modo, podemos reconhecer não apenas seu potencial comunicativo, mas também sua habilidade intrínseca de moldar percepções e representações. Cada expressão ou representação artística, em seus diversos modos, fazem parte de sistemas geradores de cultura, esse relacionamento entre o determinado sistema da cultura foi chamado de modelização, entendida como compreensão da signicidade dos objetos culturais, operando como um sistema modelizante. A teoria dos pensadores da Escola de Tartu-Moscú, que tinha como o maior nome Iuri Lotman, considera a cultura como um macrotexto que se configura a partir da interação entre a linguagem natural e a linguagem secundária, permitindo a análise de sua estrutura e funções semióticas para entender como os textos artísticos se configuram e se diferenciam. Assim, segundo Irene Machado (2003), “[...] todos os sistemas semióticos da cultura são modelizantes uma vez que todos podem correlacionar-se com a língua”. De acordo com os estudos de Machado, a própria abordagem da Escola de Tartu-Moscú nesse aspecto, apresenta um contraponto ao logocentrismo de Bakhtin, que:



A semiótica se ocupa principalmente da transmissão da comunicação preparada previamente mediante um código dado com anterioridade. Entretanto, no discurso vivo, estritamente falando, a comunicação se cria pela primeira vez e não existe na realidade nenhum código (Bakhtin, *apud* Machado, 2003. P. 49)

De acordo com Machado (2003), essa ideia de comunicação “sem código” que se colocam os pensadores da ETM, desenvolvendo o raciocínio de que não há prescrição de um sistema semiótico utilizando um sistema de signos, sofre um contraponto pelo posicionamento dos integrantes do grupo de estudiosos, liderados por Lótman, que concebe a língua como sistema modelizante de primeiro grau que desempenha papel fundamental na construção da realidade cultural e na formação do pensamento, enquanto as linguagens culturais são sistemas modelizantes de segundo grau que se baseiam na língua para significar e comunicar. A base dos estudos, está direcionada a duas questões básicas: a primeira, que parte da ideia de “transformação dos sinais em informação, processo genuinamente semiótico” resultando na tradução desses sinais em signos; o segundo, desenvolve-se a partir da ideia de que “nenhum sistema semiótico é dado ao pesquisador, mas, sim, construído” (Zalizniák, Ivánov, Topórov, *apud* Machado, 2003). A autora ainda traz em suas abordagens que: “Para os semioticistas, modelizar é construir sistemas de signos a partir do modelo da língua natural”.

Ao buscar a compreensão que relaciona os sistemas modelizantes da cultura, buscamos compreender o desenvolvimento e a criação do artista, enquanto escritor em um território que encontra várias referências de linguagens. Sua busca partiu do princípio de reproduzir em um texto escrito a maneira genuína dos falares fronteiriços, cria/desenvolve o portunhol selvagem para crianças e traz para seu livro de contos a premissa de que “[...]cada crianza latinoamericana tem seu próprio portunhol selvagem” (Diegues 2019, p.9).

Essa compreensão perpassa de que todo o sistema da cultura não poderá ser considerado ou ter o entendimento de esgotamento ou final, podendo ser modificado e alterado com o auxílio de outros textos. Em uma entrevista, Douglas Diegues, apresenta o kometa ensaboado do portunhol selvagem, publicada pela revista Sibila, dessa maneira retoma uma das definições mais conhecidas dessa língua:

Es la lengua de las putas que de noche vendem seus sexos na linha da fronteira. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfronteriza, rupestre, feia, bella, diferente, que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos



sempre falaram em portunhol salbaje comigo. Us poetas de vanguarda primitivos, ancestrales de los poetas contemporâneos de vanguarda primitiva, non conociam u lenguaje poético, justamente porque ellos solo conocian un lenguaje, u lenguaje poético. Con los habitantes de las fronteras du Brasil com u Paraguay acontece mais ou menos la misma coisa. Ellos solo conocen u lenguaje poético, porque ellos no conocen, non conhecem otro lenguaje. O portunhol salbaje es una musica diferente, feita de ruídos, rimas inesperadas, amor, água, sangue, árvores, piedras, pássaros, ventos, fuego, esperma. (Diegues, Douglas, p. 1, 10 ago. 2024)

A linguagem parte do entendimento de uma comunicação necessária e, portanto, natural, devemos nos comunicar e isso é imprescindível. Ao falar de seus pais, o escritor brasiguaiio reforça a questão de fronteiras, demonstrando a presença do linguajar transfronteiriço com um pertencimento que obteve de seus antepassados “Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infância. Es la lengua de mis abuelos. Porque ellos sempre falaram em portunhol salbaje comigo”. (Diegues, 2024).

Essas formas comunicativas podem ir de um ponto a outro construindo sistemas e operando em função da transmissão dos processos significativos dos signos, construindo narrativas visuais e sonoras que, por sua vez, se desdobram em experiências comunicativas profundas e multifacetadas.

A propriedade dos textos artísticos se transformarem em códigos—sistemas modelizantes— leva a que marcas, precisamente específicas do texto enquanto tal, no processo da comunicação artística sejam transferidas para a esfera do sistema codificador. Deste modo, por exemplo, a delimitação torna-se não só uma marca do texto, mas também uma propriedade essencial da linguagem artística. (Lotman, Iuri, 1978, p.110)

A transformação dos textos artísticos em códigos é um processo que envolve a integração de marcas específicas ao sistema codificador, tornando-se uma característica essencial da linguagem artística e influenciando a forma como os textos são interpretados e compreendidos. Uma expressão artística, como a função poética, por sua vez, busca transcender o uso ordinário da linguagem, transformando o que é habitual em algo único e surpreendente. Ao ler Lotman, destaca-se que a linguagem se manifesta antes que o texto não necessariamente em um sentido temporal, podendo ser em algum sentido ideal. (Lotman, Iuri, p.1, 2003, tradução nossa)³²

³² El lenguaje siempre se manifiesta antes que el texto (no necesariamente en un sentido temporal), sino quizá en



Assim é possível compreender que a construção dessa obra é uma assimilação de experiências linguageiras que se movimenta pelo tempo e transcende limites, nesse movimento transcultural que explora os conhecimentos e culturas de uma fronteira, de uma maneira acessível para o público infantojuvenil, nos envolvendo para expressar uma linguagem e reinventar os falares fronteiriços dando um novo brilho ao que poderia passar despercebido.

Quando a Douglas Diegues lhe é perguntado: Quem fala no portunhol selvagem? Ele de pronto responde: Um espírito. Um espírito produtor de portunhol selvagem. Em alguns terreiros de umbanda, fiquei sabendo, los ciganos hablan en portunhol selvagem. Sou apenas uma espécie de cavalo. Por meio do cavalo, el universo se expressa em portunhol selvagem. (Diegues, 2023)

Uma comunicação que circula, se esconde e transforma-se em algo novo, gruda na mente e provoca de maneira inesperada sensações em seu leitor. Experiência que levada para a literatura em sua essência, consagra essa forma poética como um espaço de fala da literatura dentro da literatura. Um universo de possibilidades.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos situarmos nesse limite, percebemos a riqueza da narrativa e as fronteiras temporais, estas, formam um contexto único de heranças culturais entrelaçadas. Em que as influências do entressado coexistem de maneira dinâmica com os elementos contemporâneos, criando uma experiência única.

O objetivo ao abordar “*Era uma vez en la Fronteira Selvagem*” (2019) neste estudo foi de elucidar a redefinição do conceito de "portunhol" e ressaltar o mérito intrínseco do termo, contextualizar a mestiçagem, refletir sobre os signos, bem como o autêntico e o cultural. Além disso, destacar a literatura como uma forma de arte que possibilita a preservação e resistência da história da humanidade, mesmo diante de períodos extensos de apagamento.

O texto literário é uma ferramenta muito eficaz no processo de compreensão de mundo para as crianças, pois por meio dele os sentidos podem ser explorados. Ao introduzir a literatura dieguiana, buscamos um vislumbre de um universo desconhecido, ou seja, o mundo da interculturalidade. O contato, pelo uso da linguagem está em constante crescimento, impulsionado pelo aumento da valorização desse intercâmbio linguístico no mercado cultural. Em *Era uma vez en la Fronteira Selvagem* (2019), a intertextualidade e a interculturalidade transcendem a língua e a narrativa, desvendando os sistemas modelizantes, os signos e a linguagem de fronteira. Possibilitando a tradução desse espaço linguístico e despertando assim, um “solzinho interior de cada criança” existente em nós, como diz Douglas Diegues (2019) pronto para ter espaço e oportunidade de ser externado.

Dessa maneira, pode-se compartilhar vivências que transcendem não apenas uma cultura, ampliando para multiplicar as possibilidades narrativas, disseminando a busca pelo entendimento das linguagens fronteiriças que podem ser muitas em uma ou uma em muitas. Fortalecendo assim as experiências, referente aos estudos a serem aprofundados e as assimilações pelo entendimento dos significados, reconhecendo a identidade individual, coletiva e os valores das obras literárias desse limite, onde a linguagem fronteiriça e mestiça se converte em fala, língua e saberes.



REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, José Lindomar. **As fronteiras do Portunhol selvagem**. Revista TB, v. 196, 2014.

ALVES-BEZERRA, Wilson. **O portunhol de vanguarda do carioca Douglas Diegues**. In: O Globo - Cultura. Online, 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-portunhol-de-vanguarda-do-cariocadouglas-diegues-18365752> . Acesso em: 24. nov. 2024.

ALVES, Ida Ferreira. **A Linguagem da poesia: metáfora e conhecimento**. Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários, [S. l.], v. 2, p. 3–16, 2016. DOI: 10.5433/1678-2054.2002v2p3. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24698>. Acesso em: 29 out. 2024.

ANZALDÚA, Glória. **Como domar uma língua Selvagem**. In: Caderno de Letras da UFF, Niterói 39, 2009.

AZEVEDO, Ricardo. **Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. O que é qualidade em literatura infantil e juvenil**, p. 25-46, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em: 14.jun.2011.

BANCESCU, María Eugenia. **Fronteras de ninguna parte: el portunhol selvagem de Douglas Diegues**. *Abehache* - ano 2 - nº 2 - 1º semestre 2012. Disponível em: <https://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista2/143-155.pdf>. Acesso em 06 jun 2023.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

_____. **Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França**. [trad. Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo: Cultrix, 2007

BENSE, Elizabeth Walther. **A Teoria Geral dos Signos**. Introdução aos fundamentos da semiótica. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2000.

BERNSTEIN, R. **El giro pragmático**. Barcelona: Anthropos, 2013.

BRUST, V. T. B. **Da comunicação ao discurso: um lugar para o sujeito nos estudos da linguagem**. Fragmentum, [S. l.], n. 30, p. 56–72, 2012. DOI: 10.5902/11192. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/11192>. Acesso em: 29 out. 2024.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.



CASHDAN, Sheldon. **Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas**. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CHACAROSQUI-TORCHI, Gicelma. **A manifestação popular do "El Toro Candil"** desenhando aspectos da condição mestiça da cultura do Mato Grosso do Sul. In: *Cânone e Anticânone: a hegemonia da diferença*. CUNHA, Betina R.R; LEITE, Mário C. S.; NOLASCO, Paulo S. (Orgs). Uberlândia: EDUFU, 2012

—————. **Por um cinema de poesia mestiço: o filme Caramujo-flor de Joel Pizzine e a obra poética de Manoel de Barros**. São Paulo, SP: PUC-SP, p.19, 2008.

CHACAROSQUI, Gicelma. **A importância da desimportância: Veredas da alma**. Araraquara, SP. Opera Editorial, 2023.

COELHO, Nelly N. **Literatura infantil**. São Paulo: Moderna, 2000.

CLAVAL, Paulo. **A geografia cultural: o estado da arte**. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA Roberto L. *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

DIAS, Almerinda Tereza Bianca Bez Batti; VIEIRA, Luciana. **Análise semiótica de capas de livros didáticos**. Comunicação & Informação, v. 17, n. 2, p. 38-54, 2014.

DIEGUES, Douglas. **Dá gosto andar desnudo por estas selvas: sonetos salvajes**. Curitiba, Travessa dos Editores, 2002.

—————. **Era uma vez en la frontera selvagem**. São Paulo: Edições Barbatana, 2019.

DIEGUES, Douglas, **Douglas Diegues e o kometa ensaboado do portunhol selvagem**. Entrevista concedida a Bruno Molinero. Sibila, Revista de Poesia e Cultura. <<https://sibila.com.br/critica/douglas-diegues-e-o-kometa-ensaboado-do-portunhol-selvagem/15398>>. Crítica, 10, ago. 2024.

ECO, Umberto. **Semiótica**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

G1. Formiga dourada: **Conheça o inseto brasileiro que ostenta cor de ouro pelo corpo**. G1, São Paulo, 21 out. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-regao/terra-da-gente/noticia/2020/10/21/>. Acesso em: 29/05/2025.

GUITARRARA, Paloma. **"Brasil"; Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/geografia/pais-brasil.htm>. Acesso em 20 de dezembro de 2023.

GREIMAS, Algirdas Julien, Courtés, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. ed. São Paulo: Cultrix (1979).

GRUZINSKI, S. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001



JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

JIMÉNEZ, Santiago Yubero. **Alguns aspectos psicosociales para la reflexón em torno al niño, la literatura, la escuela y la cultura de la imagen**. In: CERRILLO, Pedro C.; PADRINO, Jaime García (Coordenadores). *El niño, la literatura y la cultura de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidade de Castilla-La Mancha, 1995.

LAPLANTINE e NOUSS, François e Alexis. **A Mestiçagem**. Trad. Ana Cristina Leonardo. Lisboa: Biblioteca Básica de Ciência e Cultura – Instituto Piaget, s.d. 1984.

LIBERMAN, Allan Mark. **O Elefante mais amado agora é o que mais rende**. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 out. 1994. Caderno Especial. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/27/caderno_especial/. Acesso em: [29/05/2025].

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LÓTMAN, Yuri. **La semiótica de la cultura y el concepto de texto**. *Entretextos*. n.2, nov. Granada, 2003. Disponível em: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos.htm>, acesso em 20/04/2023.

—————. **Sobre el concepto contemporáneo de texto**. *Entretextos*. Revista Eletrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. Nº2 (noviembre 2003). ISSN 1969- 7356. Traducción del inglés de Gastón Gainza, revisitada por Álvaro Quesada a partir del original en ruso.

MACHADO, I., **Escola de Semiótica: a Experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura**. Ateliê Editorial, Cotia, SP, 2003.

MACHADO, Irene (org). **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MACHADO, Irene. **Cultura em campo semiótico**. *Revista Usp*, n. 86, p. 157-166, 2010.

MORENO FERNÁNDEZ, F. **Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje**. Barcelona: Ariel, 1998.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

OLIVEIRA, Tito C. M. de (Org.). **Território sem limites – estudos sobre fronteiras**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, p. 9-14, 2005.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

—————. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. In: HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul; BURKS, Arthur W. (ed.). Cambridge, MA: Harvard



University Press, 1931-1935 e 1958. v. 8. [Citado como CP seguido pelo n. do volume e o n. do parágrafo].

PERES, Warleson. **O Portunhol Selvagem de Douglas Diegues**: hibridismo linguístico-cultural na América Latina. Revista Interfaces, v. 9, n. 1, p. 40-49, 2018.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. Perspectiva, 2003.

PORTO EDITORA – **POINT in Dicionário infopédia de Inglês - Português** [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2024-12-28 12:24:14]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/point>

_____ **BUNDA in Dicionário infopédia da língua portuguesa**. Porto: Porto Editora. [consult. 2024-01-02 13:42:57]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bunda>. Acesso em: 20 de dezembro de 2023.

_____ **POÇO in Dicionário infopédia da língua portuguesa** [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2025-01-08 03:01:02]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/poco>

_____ **PROFILAXIA in Dicionário infopédia da língua portuguesa** [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2025-01-09 12:37:51]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/profilaxia>

_____ **ILUSTRAÇÃO In Dicionário infopédia da língua portuguesa** [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2025-01-13 14:23:29]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ilustracao>

ROCHA, W. I. **O portunhol e captação de herança nos sonetos salvajes, de Douglas Diegues**. Estação Literária, [S. l.], v. 7, p. 6–14, 2011. DOI: 10.5433/el.2011v7.e25638. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25638>. Acesso em: 30 dez. 2023.

RODRIGUES, Lucas de Oliveira. **"Identidade cultural"; Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/identidade-cultural.htm>. Acesso em 20 de dezembro de 2023.

RODRIGUES, L. P. **A Tríade Semiótica**. DISCURSIVIDADES, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 154–177, 2021. DOI: 10.29327/256399.8.1-7. Disponível em: <https://revista.uepb.edu.br/REDIS/arte/view/977>. Acesso em: 18 jan. 2025.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo. Ed Brasiliense, 1983.

_____ **Teoria geral dos signos** São Paulo: Ática, 1995.



————— **A teoria geral dos signos.** São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Cengage Learning, 2002 e 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Uma imagem é uma imagem, é uma imagem, é uma imagem.** Tríade: comunicação, cultura e mídia, v. 3, n. 5, 2015.

SANTOS, Fabrício Barroso dos. **"Origem do nome Brasil"; Brasil Escola.** Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/origem-nome-brasil.htm>. Acesso em 19 de dezembro de 2023.

SANTOS, Leonor; CUBA RICHE, Rosa & TEIXEIRA, Claudia Souza. **Análise e produção de textos.** São Paulo: Editora Contexto, 2020.

SANTOS, Maria Elena Pires. **Portunhol Selvagem:** translinguagens em cenário translíngue/transcultural de fronteira. Gragoatá, Niterói, v. 22, n. 42, p. 423-539, 2017.

SHARP, D. **Léxico junguiano.** São Paulo: Cultrix, 1991.

SILVA, C. Patricia; TORCHI, G. Da F. C. **Escolas Interculturais De Fronteira: Um Espaço intercultural E Mestiço.** Revista GeoPantanal, v. 11, n. 21, p. 161-170, 2016.

SOUSA, G. C.; TORCHI, G. da F. C. **O jogo de sentidos na poética neobarroca de Douglas Diegues:** uma análise semiótica de La Xe Sy. **Raído, [S. l.],** v. 9, n. 20, p. 103–114, 2016. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/4222>. Acesso em: 30 dez. 2023.

SOUSA, G. C. **La frontera selbaje:** Uma leitura semiótica dos aspectos barrocos e mestiços de El Astronauta Paraguayo, de Douglas Diegues. Orientadora: TORCHI, G. da F. C 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal da Grande Dourados UFGD. Dourados, 2016.

STURZA, E. **'Portunhol': língua, história e política.** Gragoatá, v. 24, n. 48, p. 95-116, 30 abr. 2019.

TEIXEIRA, Rodrigo. **(Tríplices) Fronteiras Literárias.** Campo Grande, 2011. Entrevista concedida em 10 ago. 11. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/triplices-fronteiras-literarias> Acesso em 02 jan 2025.

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui; DA SILVA, Crisliane Patricia. **A expansão do programa escolas interculturais de fronteira no Estado de Mato Grosso do Sul.** Revista GeoPantanal, v. 9, n. 17, p. 33-46, 2014.



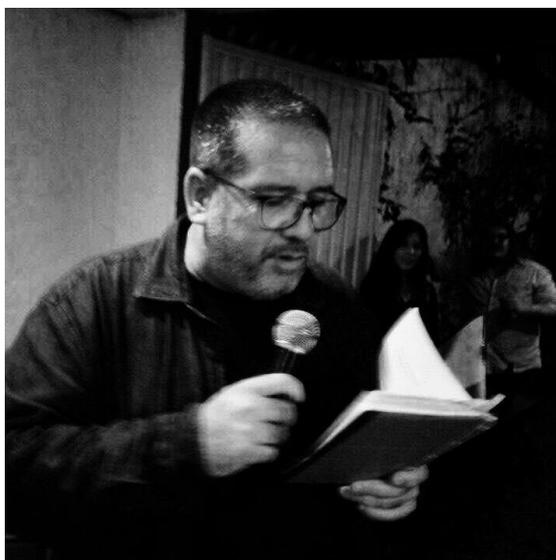
————— **A Semiosfera do Chá Gelado:** Um Olhar Semiótico sobre a Cultura Mestiça do Tereré. Revista Graphos, v. 16, n. 2, p. 53-66, 2014.

TORCHI, Gicelma da Fonseca Chacarosqui et al. **Interculturalidade crítica rizomática e línguas de fronteira no Mato Grosso do Sul-Brasil.** Línguas e Instrumentos Linguísticos, v. 24, n. 48, p. 235-252, 2021.



ANEXOS
O ARTISTA

Imagem 11 Douglas Diegues (Poeta Brasiguaió)³³



Douglas Diegues Escritor e Poeta Fonte: Disponível na Internet – Arquivo e divulgação pessoal.

Ao utilizar como busca para pesquisa o “portunhol selvagem”, respostas desabrocham como referência às produções do Poeta e Escritor Douglas Diegues, enquanto poucos exploram sua contribuição para a narrativa escrita. Diante disso, o enfoque nessa linha tornou-se necessário, foram encontradas muitas respostas referentes aos poemas, mas isso não é necessariamente um obstáculo, uma vez que os trabalhos literários e poéticos do autor são mais amplamente divulgados e reconhecidos. Além de sua produção poética ele também se dedicou à redação de narrativas, textos jornalísticos e por fim aos contos, conforme evidenciado na análise da obra em questão.

Santos & Camargo (2016) já abordaram a escrita jornalística do artista, destacando como essa prática, compartilhada por outros ícones literários como o escritor Machado de Assis, desempenhou e continua a desempenhar um papel significativo na divulgação e popularização das obras desses escritores. Nascido em 1965, Douglas Diegues, quer seja na poesia ou na prosa, expressa em suas obras a representação do que testemunhou nos entremeios. A representação literária da fronteira é imperativa como meio de ressuscitar uma cultura que há muito tempo

³³ Fonte: Disponível na Internet – Arquivo e divulgação pessoal.



enfrenta um processo de obscuridade, originado principalmente das heranças históricas e culturais do período colonial nas Américas. Especificamente, destaca-se a abordagem recorrente da fronteira entre Brasil e Paraguai localizada entre Ponta Porã e Pedro Juan Caballero, bem como a menção da tríplice fronteira em diversas outras composições literárias.

A obra de Douglas Diegues assume “frontalmente” a questão das nossas fronteiras, pois que surge da interpenetração viva do português com as línguas paraguaias, o guarani e o espanhol. Principalmente como autor da obra mencionada, Diegues é aclamado por sua invectiva transfronteiriça, ao cicatrizar a própria língua em neologismos criados para designar a identificação cultural, concretizando o registro mais expressivo do brasiguai da região. Tem-se aí, um dos mais instigantes trabalhos refletores da nossa literatura de fronteira. Sublinham-se, assim, aspectos de interculturalidade na poesia deste brasiguai (SANTOS; JUNIOR, 2013, p.13 *apud* SOUSA; TORCHI, 2016, p. 39).

Ao dedicar-se a inventiva fronteira, o autor, não apenas cria um registro linguístico único utilizando neologismos, mas também concretiza uma expressão literária que é, sem dúvida, uma das mais instigantes contribuições à literatura de fronteira. É notável observar que os textos acadêmicos, ensaios e obras literárias produzidas por estudiosos que se dedicam à obra de Douglas Diegues concentram-se predominantemente na análise da poesia do autor, o que, por vezes, dificulta a pesquisa específica sobre seus contos. A escassez de material disponível sobre esse tema ilustra a disposição do autor em aventurar-se além de sua prática habitual, direcionando sua expressão artística aos contos, um gênero textual com os quais as crianças primeiramente entram em contato na infância.

Assim, (fala-se, contos de fadas³⁴) que são pequenas narrativas que prendem a atenção das crianças, uma vez que para o autor, há uma preocupação com o suporte, tamanho, imagens e da história a referir-se nesse universo infanto-juvenil.

O artista reformula então, sua maneira de escrever para que possa assim desenvolver oportunhol selvagem bem como entrelaçar o infanto-juvenil e deixar em evidencia este gênero, para quem é direcionado esse trabalho.

Para além da elaboração estrutural na literatura voltada ao público infanto-juvenil, destaca-se a relevância da temática abordada e da adaptação da linguagem conforme as

³⁴ Originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fadas eram contados em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam - não nas creches (Cashdan, 2000, p. 20).



características do público-alvo. Este aspecto configura-se como um ponto de substancial riqueza para análises e discussões, acrescentando complexidade e profundidade às reflexões que cabem no perímetro do texto. A literatura enquanto forma artística manifesta uma linguagem que transcende a mera expressão da língua natural, destacando-se por um sistema distintivo de signos e regras que governam sua composição.

Desenvolve-se então questões a serem respondidas no decorrer desta pesquisa, considerando a experiência de habitar em um lugar de várias culturas. Como Douglas Diegues foi influenciado em sua criação artística, especialmente utilizando uma língua inventada e de que forma essa abordagem mestiça desafia ou enriquece as convenções literárias tradicionais?

Parece que o espaço intercultural, onde as influências de diferentes culturas se entrelaçam, proporciona um terreno fértil para a criação artística deste que é um precursor do portunhol selvagem e que utiliza a linguagem mestiça, que é uma forma de comunicação que combina elementos de diferentes línguas ou dialetos.

Em entrevista concedida a Bruno Molinero, por meio da Revista de Poesia e Cultura Sibila (2024), o jornalista retrata o autor como um construtor que usa partes ou lixo para seu trabalho. “Douglas Diegues constrói uma literatura que desconstrói. Implode a lógica hegemônica, ao mesmo tempo em que usa os destroços para erguer um espaço onde diferentes poéticas se fundem. Nela a cosmogonia guarani frequenta os inferninhos paraguaios e os botecos brasileiros, sempre a partir de uma linguagem resistente, que germina do lixo. Literatura escorregadia. Ambígua. Transfronteiriça”.

Ainda em entrevista ao jornalista Bruno Molinero, lhe é perguntado:

- “Douglas Diegues, qual é o papel do portunhol selvagem no campo de batalha da linguagem?

-O autor responde: El futuro del portunhol selvagem es como regresar a los orígenes, a la lengua de los anjos, de las estrellas, de los jaguretês. Mesmo que tentem punhaladas, el portunhol selvagem es como um cometa ensaboado, dificilmente van a conseguir acertá-lo. *Kometa Ensaboado* é o nome de lutador de luta livre, que usa máscara colorida, veste macacão colado e sobe ao ringue diante de fortões como Falcón, Lexor, Psycho Cesar, El Injusto e outros astros paraguaios. Ao ringue da linguagem, porque ela é sempre uma batalha. Disputa de poder, em que um grupo sempre impõe ao outro um jeito certo de falar. Uma norma culta empurrada goela abaixo num processo violento, como afirma o professor francês Jean-Jacques Lecercle, autor de ‘The Violence of Language’. O portunhol selvagem é o contrário. É o escape. A



contraviolência. Essa língua híbrida não evita o embate, porque isso é impossível. Mas cria um terreno mais franco, sem vantagens nem cartas marcadas. Transforma-se em ringue de luta livre, costurado com uma lona desfiada e puída que se abre para uma nova poética. Em vez da velha pancadaria, aqui a plateia paga ingresso para assistir à loucura, à fala das crianças, ao delírio dos desajustados, à poesia, à profecia e ao prazer, sempre o prazer.

- Molinero pergunta: Quem fala no portunhol selvagem?

- O artista responde: Um espírito. Um espírito produtor de portunhol selvagem. Em alguns terreiros de umbanda, fiquei sabendo, los ciganos hablan en portunhol selvagem. Sou apenas uma espécie de cavalo. Por meio do cavalo, el Universo se expressa em portunhol selvagem.

-Molinero: O leitor branco, de classe média, os universitários, os europeus, os clubs de Nova York, os críticos, a turma dos saraus de São Paulo, os jurados dos prêmios literários, os donos das grandes editoras, esse pessoal todo consegue entender essa linguagem?

-Douglas Diegues: El portuñol selvagem demanda bons leitores. Além disso, demanda ser leído con el corazón y los ojos bem abiertos al mismo tempo. Também faz bem lembrarmos que como lo ensinou Manoel de Barros ‘entender é parede’. Non importa el color del lector. Nem seu nível de instrução. Mais importante es leer con los ojos y el corazón abiertos.

-Molinero: Sendo assim, será que podemos considerar a literatura escrita em portunhol selvagem como uma literatura menor?

-Douglas Diegues: Ainda de acordo com as ideias de Deleuze e Guattari, a literatura menor é aquela produzida por uma minoria em uma língua maior, mas modificada por uma forte desterritorialização. O exemplo clássico é o de Franz Kafka —um judeu tcheco que escrevia em alemão, levando para esse idioma toda uma perspectiva judaica e tcheca.

A rigor, não seria o caso do portunhol selvagem. Só que não estamos diante de uma linguagem castiça. Não é o português, muito menos o espanhol. É uma língua híbrida, que paquera ambas, num flerte tão íntimo que se torna bem compreendida por lusófonos e hispanohablantes. Isso cria um caso curioso. O que é repetição para o português torna-se variação para o espanhol e vice-versa, numa operação cujo resultado é variação para ambos.

Por caminhos impuros e contaminados, o portunhol selvagem pode, sim, ser analisado como um modelo de literatura menor, já que é entendido por falantes das duas línguas maiores ‘o português e o espanhol’ e cria uma coleção de desvios em relação aos cânones dos dois lados



da fronteira. Mas, como já foi dito aqui, ele vai além. E joga luz sobre um terceiro lado, a terceira margem do rio: o guarani paraguaio, de raiz indígena latino-americana.

Incorporei apenas el hermoso guaraní paraguayensis, pitadas de inglês, franxute, italiano. Pero puesso incorporar las lenguas que quiser, el tomáraho, el ashlushlay, el ebytozo, el toba qöm, el sanápaná, el maká, el ache-guayaki, el ayoreo y otras hermosas lenguas que seguem sendo habladas aún diariamente por las selvas paraguayensis de la Triple frontera.

Por isso, também é possível pensar no portunhol selvagem como a invenção de uma língua menor. Uma linguagem tempestuosa, com padrões fluidos, imprevisível. Um tropeçar bêbado, a criação contínua, o nunca sentir as coisas da mesma maneira. Porque o portunhol selvagem vive na fronteira. Ultrapassa a fronteira. Dança na fronteira. É a fronteira.

No portunhol selvagem, não é o subalterno que foi traduzido para a linguagem hegemônica. É o contrário. É a poética dos senhores que foi engolida por uma língua inventada, reconfigurada, desafiante, num processo que insere faíscas e fissuras no cânone ocidental. Uma coisa é ser português no início do século 20 e nunca ter conhecido quem tenha levado porrada. Outra bem diferente é ser “kabra de la peste” e não conhecer ninguém que tenha “llevado patada” em Ponta Porã ou na Pedro Juan Caballero do século 21.

-Douglas Diegues complementa: Ali, na fronteira, sentido o mormaço da porta vai-e-vem, Álvaro de Campos descansa na mesa de um boteco. Já não é lusitano. Fala com prosódia brasiguaiia, tem a camisa aberta por causa dos 33°C. É moreno, veste chinelos e segura um copo de cerveja gelada, enquanto prepara sua erva-mate. Trabalha à noite de garçom, limpa banheiros, serve amendoins. Faz malabares. Anda de moto. É traficante, lutador e poeta. Usa ayahuasca e rapé. Apaixonou-se pela filha do fazendeiro, do líder indígena, do prefeito paraguaio. Frequenta inferninhos, onde senta-se rodeado por toda a fauna de meninas perfumadas e gente ansiosa para saber como foi fumar ópio no Oriente. Conta histórias em *Portunhol Selvagem.*”

OUTROS CONTOS

1. La casa de los espejos

Imagem 12 - La casa de los espejos



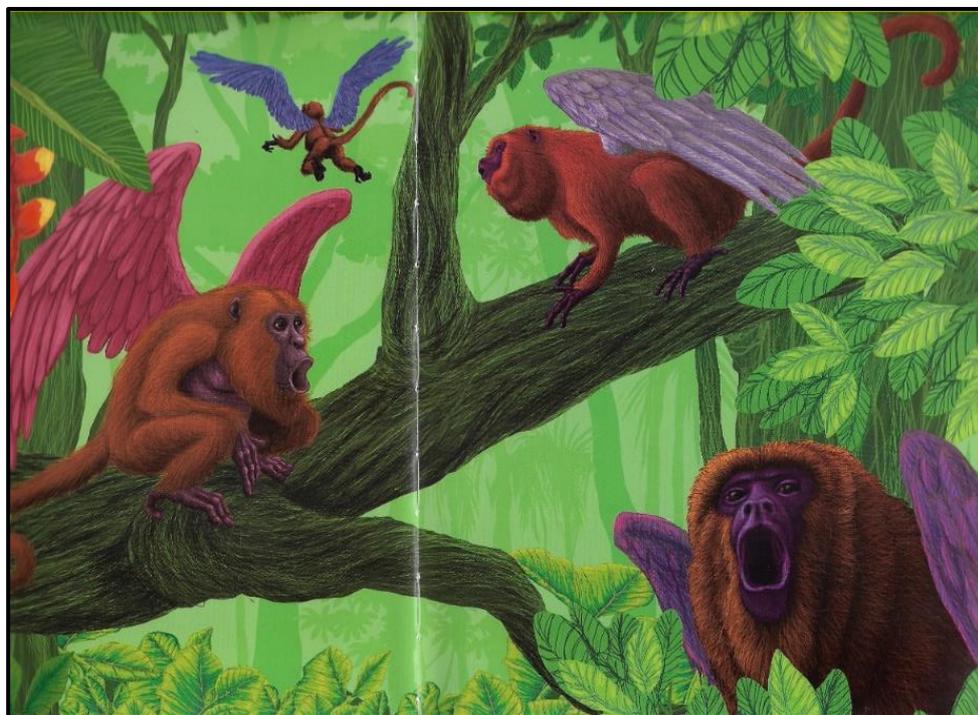
Fonte: Livro Era uma Vez en la Frontera Selvagem (2019, p.19)

No conto La casa de los espejos, temos un parque de diversiones passando pela fronteira e deixando uma casa de los espejos abandonada por lá. Um cachorro adentrou a casa e viu refletido muitos outros cachorros, refletidos em desfavor a ele. O cão que entrou lá começou a latir para os outros, e em resposta, os cachorros começaram a latir também. Esse padrão se repetiu a cada ação subsequente do cãozinho na casa de los espejos e os outros responderam de maneira semelhante.

O cão original cansou-se de latir cada vez mais intensamente, até que, com o coração endurecido, faleceu no local. Um senhor gordo, inserido na narrativa, observa que se o primeiro cão estivesse sorrindo para os numerosos cães refletidos, todos os outros cães ainda estariam sorrindo até o presente momento.

2. Los Macacos Voladores

Imagem 13 - Los Macacos Voladores

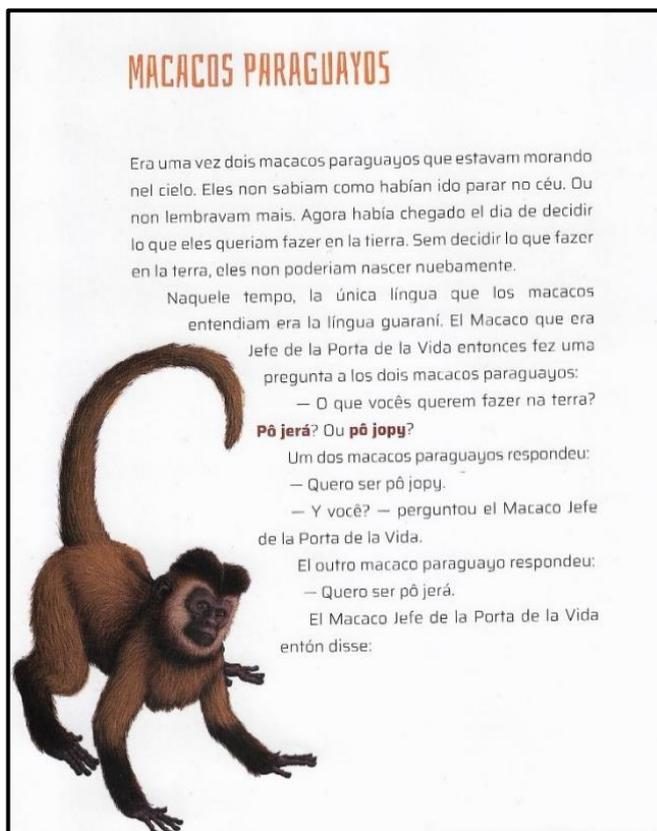


Fonte: Livro Era uma Vez en la Frontera Selvagem (2019, p.22)

O conto Los Macacos Voladores, narra à história de macacos que percorriam as selvas, florestas e montanhas e tinham uma preferência especial por goiabas. Os Caçadores de Macacos descobriram esse hábito e armaram pequenas ciladas com frutas e garrafas de vidro, nas quais os Macacos Voladores ficavam aprisionados ao tentar alcançar as goiabas. Embora eles pudessem se libertar e soltassem as frutas e fossem embora, a tentação era tão forte que eles não desistiam, resultando em sua captura pelos Caçadores, visando comercializá-los para circos, indústrias ou para o consumo de suas carnes. Os Caçadores tinham diversas opções após o êxito na utilização da astuta armadilha para capturar os Macacos. A alternativa mais mencionada envolvia o consumo das carnes, sendo que muitas pessoas optavam por ingerir suas cabeças, alegando que era considerada um símbolo de sabedoria.

3. Macacos Paraguayos

Imagem 14 - Macacos Paraguayos



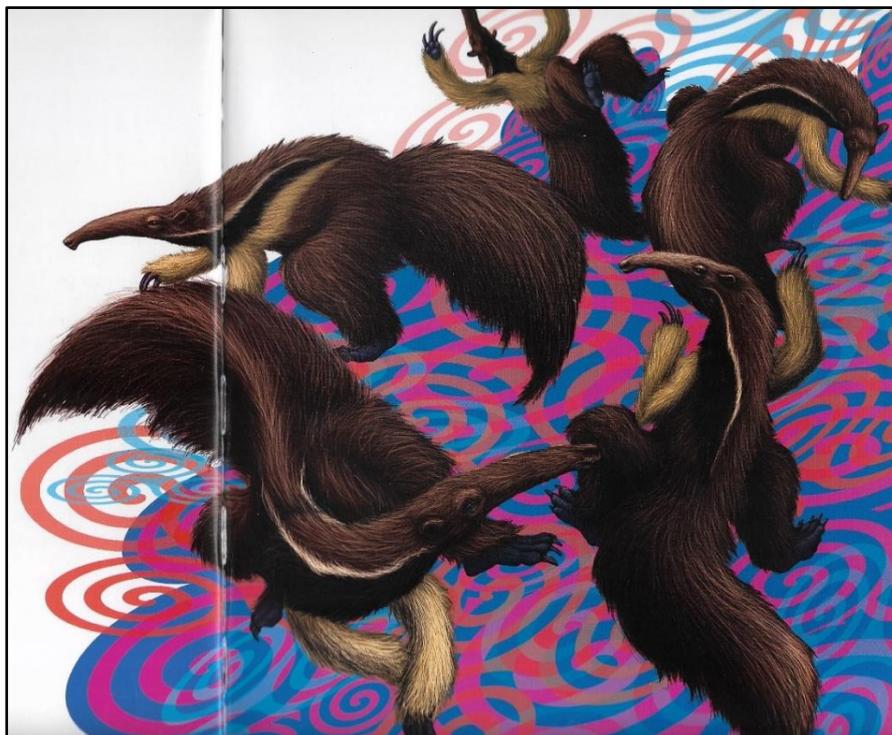
Fonte: Livro Era uma Vez en la Frontera Selvagem (2019, p. 30)

No conto Macacos Paraguaios é narrada a história de que dois macacos do Paraguai encontravam-se no céu sem compreender como lá chegaram, mas cientes que para regressar, precisavam determinar suas intenções na Terra. Devido ao fato de ambos só se comunicarem em guarani, “El Macaco Jefe de la Porta de la Vida” perguntou a eles: “O que vocês querem fazer na Terra? Pô jerá? Ou pô jopy?” (Diegues, 2019, p.30). Na verdade, El Macaco Jefe de la Porta de la Vida, ao perguntar “pô jerá?” pergunta se eles querem ser generosos e ao perguntar “pô jopy?”, se eles querem ser egoístas. Um dos macacos paraguayos, então, responde que quer ser “pô jopy” e o outro que quer ser “pô jerá”.

Assim, El Macaco Jefe de la Porta de la Vida decidiu que um de los macacos viveria como um mendigo, desejando apenas receber sem esforço, enquanto o outro viveria como um mágico, ansiando por realizar doações. Após expressar essa escolha, o Macaco Jefe desaparece, e los macacos paraguayos renascem, passando a viver conforme suas designações. No entanto, nunca recordaram a conversa que tiveram com El Macaco Jefe de la Porta de la Vida.

4. La danza del Tamandúá

Imagem 15 - La danza del Tamandúá



Fonte: Livro Era uma Vez en la Frontera Selvagem (2019, p. 32)

Este é o conto La danza del Tamandúá que fala do Tamandúá, uma das espécies mais antigas na fronteira selvagem, limite entre Brasil e Paraguai, se destaca por sua agilidade, focinho alongado e apreço por diversas espécies de formigas. Certa vez, um indígena da região, desejando degustar a carne de Tamandúá, tentou capturar um, desferindo golpes com um pedaço de pau. No entanto, o bicho saiu ileso, pulando alegremente, sem sofrer nenhum dano.

Essa situação ocorreu repetidamente: o indígena tentava atingir o animal com golpes de pau, mas ele continuava saltitando e dançando, sem se machucar. Em determinado momento, o Tamandúá, já cansado de suas acrobacias, simplesmente caminhou tranquilamente e se transformou em uma árvore, semelhante às demais ao seu redor.

Profundamente surpreso com o que presenciou, o indígena compartilhou a experiência com os outros membros da aldeia. Ao não compreenderem totalmente, pediram a ele que reproduzisse a atitude do Tamandúá. Ao realizar a imitação, todos na aldeia caíram na risada e começaram a imitar o indígena, que, por sua vez, imitava animal dançarino. Essa representação tornou-se na aldeia a primeira de muitas danças que os indígenas passariam a criar ou recriar em harmonia com a natureza.