

da GAVETA

revista da graduação em letras unirio



Número 4

N.4, abril de 2024

EQUIPE EDITORIAL

Antonio Coelho

Cassius Segundo

Eduarda Piliçari

Márcia Teodoro

Samanta Dias

Valéria Machado

SUPERVISÃO EDITORIAL

Maria José Lemos

CAPA

Eduarda Piliçari

COLABORAÇÃO

Aline Leal

Ana Coelho

André Gardel

Carla Miguelote

César Garcia

Diego Vargas

Fabiana Farias

Gisele Sarti

Júlia Studart

Kelvin Falcão

Lúcia Ricotta

Luciana Vilhena

Manoel Ricardo de Lima

Marcelo Santos

Maria José Lemos

Natalie Lima

Paloma Roriz

Renata Magdaleno

Susana Fuentes

ISSN 2675-9500

NOTA EDITORIAL

A Revista daGaveta é produto autêntico do trabalho e esforço dos docentes e discentes da Escola de Letras da UNIRIO. Publicada anualmente, os alunos de bacharelado são responsáveis pelas atividades de revisão, diagramação, comunicação e seleção das obras notórias guardadas nas gavetas de estudantes e artistas acadêmicos de todo o Brasil.

Para a edição Número 3, supervisionada pela prof. Masé Lemos, solicitamos o envio de artigos, ensaios ou criações artísticas de tema livre, possibilitando o ecoar de múltiplas vozes e diferentes meios para disseminar arte e conhecimento produzidos no mundo acadêmico.

SUMÁRIO

ARTIGOS	06
O QUE DIRIAM AS COISAS DA NATUREZA SE ELAS PUDESSEM FALAR? ESTUPRO E SILENCIAMENTO NAS METAMORFOSES DE OVÍDIO.....	07
A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL NO FILME <i>A NEGRA DE</i>	17
MACHADO DE ASSIS E SEU PAPEL NA FUNDAÇÃO DA ABL - ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS.....	26
A FACA RITUALÍSTICA EM <i>TORTO ARADO</i> , DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR.....	34
A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO MUSICAL “O MÁGICO DI Ó”.....	42
ENSAIOS	50
A REALIDADE SOCIAL DAS FAVELAS E A CONTRIBUIÇÃO LITERÁRIA DE CAROLINA MARIA DE JESUS NA LUTA ANTIRRACISTA.....	51
OURO, NINFAS E GARIMPO.....	58
CETÁCEOS E A LINGUAGEM.....	66
CONTOS E CRÔNICAS	74
MAKUNAÍMA E A CRIANÇA DESAPARECIDA.....	75
PEQUENAS VITÓRIAS, MÍNIMOS GESTOS.....	80
VICTOR DE PAULA, AUTOR DO MENARD.....	84
OBRAS ARTÍSTICAS	90
ABISMO ÍNTIMO.....	91
MARAT X MARAT.....	92
ENTRE O PRETO E O BRANCO.....	96
O SOLO INFÉRTIL.....	98
OS PASSOS.....	101
DOS MINUTOS.....	103
PERO VAZ NA CAMINHA.....	104
BONDINHO.....	105
OXE, BABY.....	107

ARTIGOS

**O QUE DIRIAM AS COISAS DA NATUREZA SE ELAS PUDESSEM FALAR?
ESTUPRO E SILENCIAMENTO NAS *METAMORFOSES* DE OVÍDIO.**

Licya dos Santos Rios¹

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: Este artigo propõe a recepção crítica das *Metamorfoses* de Ovídio (43 AEC-17 EC), obra da Antiguidade Clássica, que narra as transformações que sofreu o mundo, do caos primordial até a atualidade augustana vivida pelo poeta. Nessa metamorfose cosmogônica, contada em 15 livros que abarcam cerca de 250 mitos, há cerca de 50 episódios de violência sexual contra mulheres. Para observar de que forma a violência sexual se articula na narrativa foram selecionados como *corpus* dessa pesquisa os mitos de Dafne (Livro I, vv. 452-567), Medusa (Livro IV, vv. 765-803) e Aracne (Livro VI, vv. 1-145). Dessa análise emergiu a tradução desses excertos, que demarcou categorias epistemológicas no texto latino: a metamorfose como corpo material do silenciamento, oriundo da violência sexual; a naturalização da violência, pela crítica e pela tradução; e a objetificação do corpo feminino.

Palavras-chave: Ovídio, Tradução, Recepção.

Introdução

A classicista Helen Morales, em seu artigo intitulado “Feminism and ancient literature”, no Oxford Classical Dictionary online, aponta uma transformação nos Estudos Clássicos e mostra que a disciplina, em interface com a teoria feminista, caminha para um modelo mais politizado (MORALES, 2019, p. 15). Concebido pela classicista Johanna Hanink, o modelo propõe a criação de uma nova disciplina: os Estudos Críticos de Recepção dos Clássicos (HANINK, 2017). As principais características desse modelo são a presença de engajamento, uma voz autoral marcante e o reconhecimento de que a Antiguidade greco-romana teve um papel fundamental na construção de violências estruturais.

Essa politização motivou recentes ocorrências em universidades nos Estados Unidos, que puseram em causa o poema épico *Metamorfoses* de Ovídio e fomentaram debates sobre a literatura da Antiguidade e a necessidade de alertas de gatilho para a sua leitura. No entanto, ao invés de abolir essas obras, invisibilizando

¹ Bolsista CNPq - Letras/UFF no projeto de iniciação científica “Na teia da violência sexual: recepção crítica das *Metamorfoses* de Ovídio” sob orientação da Prof.^a Dra. Renata Cazarini de Freitas.

seu conteúdo, é necessário tirá-las do pedestal e olhá-las com os olhos de hoje, questionando, por exemplo, a violência sexual no poema de Ovídio, de que forma ela se articula na narrativa e, principalmente, como as traduções suavizam detalhes perturbadores do texto de partida (MCCARTER, 2018) ao transformar um estupro numa paixão não correspondida, ou hipersexualizando o corpo feminino através do excesso de adjetivos.

O silêncio perpétuo das árvores

Medusa é conhecida pelo olhar que transforma qualquer ser vivo em pedra e pela cabeça com cabelos de serpente que pende das mãos do suposto herói Perseu e adorna a égide da deusa Minerva. Medusa é identificada, sobretudo, como um “monstro”, mas nem sempre teve essa forma. Ela é uma das muitas vítimas de violência sexual presentes nas *Metamorfoses*, e sua “monstruosidade” é consequência da punição de Minerva. Conhecida pela beleza de seus cabelos, Medusa é estuprada pelo deus Netuno no templo da deusa.

Algumas traduções parecem sugerir que Medusa mereceu essa punição, outras diminuem o impacto da violência sexual ao usar eufemismos. Olhar para essas traduções se torna uma questão de “minúcia”, mas o que pode parecer insignificante, considerando o poema em sua totalidade, na verdade, pode elucidar o que aconteceu a ela. Depois de contar aos demais hóspedes como havia matado Medusa, perguntam o porquê de apenas Medusa, dentre as três górgonas, ter cabelos de serpente, então Perseu responde (IV.792-797):

Já que perguntas coisas dignas de serem contadas,
eis a razão do que perguntas: famosa por sua beleza,
ela provocou a cobiça de muitos dos nobres, e em toda ela
não havia parte mais digna de admiração do que os cabelos.
Encontrei quem dissesse que a havia visto.
Consta que o Rei do Mar a desonrou num templo de Minerva.

Essa é a tradução de Domingos Lucas Dias (OVÍDIO, 2017, p. 269), que parece eliminar a violência sexual do episódio narrado. Medusa “provoca” os homens que a desejam, incluindo o deus Netuno, que a “desonra” no templo de Minerva. Nessa versão, não há estupro e, mesmo que não pareça, o texto

culpabiliza Medusa, afinal ela “provocou” sua punição. Além disso, desonrar é uma palavra que não carrega uma carga semântica de violência. Mas há outros eufemismos que operam para diminuir o impacto da violência sexual, como na tradução em prosa recortada de Paulo Farmhouse (OVÍDIO, 2007, p. 128):

O estrangeiro respondeu: ‘Já que queres saber algo digno de ser contado, ouve a razão. Medusa fora de beleza radiosa, esperança e motivo de disputa para pretendentes sem conta, mas nada nela era mais admirável do que seus cabelos. Eu cheguei a conhecer alguém que me dizia tê-la visto. Um dia, dizem, o senhor dos mares deflorou-a no templo de Minerva [...]

Apesar de não culpabilizar Medusa, não há uma violência sexual tão evidente, pois a palavra usada pelo tradutor, “deflorar”, significa “perda de virgindade”, conotação que, em língua portuguesa também não possui uma carga semântica de violência. O latim é mais explícito (OVID, 2004, p. 123), como pode ser observado abaixo, seguido da minha própria tradução:

	"Já que quer saber
<i>hospes ait 'quoniam scitaris digna relatu,</i>	algo digno de ser narrado", diz o hóspede, "conto então
<i>accipe quaesiti causam. clarissima forma</i>	as causas do que pergunta. Muito famosa por sua beleza,
<i>multorumque fuit spes inuidiosa procorum</i>	ela foi a esperança ressentida de muitos pretendentes,
<i>illa, neque in tota conspectior ulla capillis</i>	e nela não havia parte mais admirável que os cabelos.
<i>pars fuit; inueni, qui se uidisse referret.</i>	Conheci alguém que alega tê-la visto. Dizem que
<i>hanc pelagi rector templo uitiasse Mineruae</i>	o Senhor dos Mares a violentou no templo de Minerva.
<i>dicitur; [...]</i>	

A palavra central para o entendimento desse episódio é *uitiasse* (o verbo *uitio* conjugado no pretérito perfeito em sua forma infinitiva e sincopada). O termo *uitio* em latim, além de indicar “corromper”, “violar” ou “falsificar”², é uma das muitas palavras em latim que designam o ato sexual violento (ADAMS, 1990, p. 199). No texto de partida, Medusa *fuit spes inuidiosa*, literalmente, “foi a esperança

² *uitio*, -are. In Dicionário Latino - Português. 2ª Edição. - Belo Horizonte: Garnier, 2021.

ressentida”, o que cria uma interrogação diante do “provocar” de Domingos Lucas Dias.

A beleza de Medusa é objeto do olhar masculino (*male gaze*) como ferramenta preponderante para concretizar a violência sexual, na qual o estupro é apenas um elo numa cadeia de eventos que começa na objetificação da vítima por meio do olhar e termina na metamorfose, alienante e desumanizada, que transforma a vítima em um objeto:

Uma bela virgem é capturada pelo olhar de alguém mais forte que a estupra ou tenta estuprá-la, e então transformada em uma árvore, um lago, uma pedra ou um pássaro. A objetificação da vítima é clara: primeiro ela é um objeto visual, depois um objeto sexual e por fim um simples objeto. O olhar inicial antecipa a violência sexual que vai acontecer (MCCARTER, 2022, p. xxv)³.

Ou seja, a forma que a torna vulnerável é cristalizada numa forma ainda mais vulnerável (MCCARTER; TOLENTINO, 2019). Há também a possibilidade de que a forma não se restrinja apenas à beleza física, mas seja o próprio corpo feminino, que, na visão masculina, dispensa consentimento e não pertence propriamente à mulher. Através disso, pode-se estabelecer um vínculo com o mito de Dafne, no qual a *persona* poética, numa formulação devastadora, consegue resumir a ausência de escolha e controle que as mulheres têm sobre seus próprios corpos (JAMES, 2016, p. 160). Abaixo, o trecho em questão, seguido de minha tradução (l.488-489):

*ille quidem obsequitur, sed te decor iste quod
optas*

Ele sem dúvidas consente, mas o seu encanto
proíbe o que você escolhe.

esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat.

A sua forma se opõe à sua promessa.

Essa formulação fatal consegue determinar o quanto a forma, tanto como beleza física quanto como corpo, é perigosa para quem a possui, e geralmente precede a metamorfose (MCCARTER, 2022, p. xxvi). O olhar de Apolo precede a metamorfose de Dafne em um loureiro. É através do olhar do deus que as partes do

³ A beautiful virgin (usually a girl but sometimes a boy) is caught in the gaze of someone more powerful, who rapes or tries to rape them, and they ultimately are turned into a tree or a lake or a stone or a bird, and so on. The victim's objectification is clear: They are first a visual object, then a sexual object, and finally simply an object. The initial gaze anticipates the sexual violence to come [...]

corpo de Dafne são citadas mais de vinte vezes nos 116 versos que englobam o episódio (MCCARTER, 2022, p. xxv). A respeito da descrição do corpo de Dafne, Ovídio parece ser cuidadoso no uso de modificadores, visto que não há muitos adjetivos que o descrevam (MCCARTER, TOLENTINO, 2019). No entanto, algumas traduções acentuam a sexualização do corpo de Dafne, como no trecho em que Apolo a vê pela primeira vez (l.497-502), abaixo, na tradução em prosa de David Jardim Jr. (OVÍDIO, 1983, p. 22):

Pergunta, vendo os cabelos revoltos da ninfa lhe caindo até os ombros: "Que seria, se os penteasse?" Vê seus olhos brilhantes, que se parecem com os astros; vê a boquinha delicada, que não satisfaz, só com ver, o seu desejo; louva-lhe os dedos, as mãos e os braços, nus em sua maior parte; e imagina ainda mais belo o que está oculto.

Essas modificações parecem ter como finalidade a criação de uma atmosfera erótica, que, de fato, descreva uma suposta paixão. Mas, na realidade, esse tipo de distorção apenas hipersexualiza o corpo feminino e cria uma personagem que se aproxima de uma concepção moderna de feminilidade. Isso se acentua ao observar o latim, acompanhado de minha tradução:

<i>spectat inornatos collo pendere capillos,</i>	Admira os cabelos indomáveis descendo pelo pescoço,
<i>et 'quid, si comantur?' ait. uidet igne micantes</i>	e diz: "como seriam se penteados?"; vê os olhos chamejantes,
<i>sideribus similes oculos; uidet oscula, quae non est uidisse satis; laudat digitosque manusque</i>	como estrelas; vê a boca, que olhar não basta; elogia os dedos das mãos, os braços,
<i>bracchiaque et nudos media plus parte lacertos; si qua latent, meliora putat.⁴</i>	os antebraços, desnudos, em grande parte; Imagina que o melhor se esconde.

Os únicos modificadores são "*inornatos...capillos*", "*micantes...similes oculos*", "*nudos...lacertos*" e "*meliora*", de forma que "boquinha" sugere uma afetividade desconfortável, uma adição que compromete a construção ovidiana. Ovídio não precisa utilizar modificadores para construir o olhar masculino sobre o corpo feminino, ele o faz através de uma construção estilística. O olhar também atua como um recurso estético, visto que a narrativa se realiza diante dos olhos psíquicos do leitor. Como Márcio Thamos descreve ao citar o episódio de Orfeu e Eurídice:

⁴ Stephanie McCarter traduz de forma objetiva o latim: "the parts he cannot see he thinks are better"; mantendo os detalhes perturbadores do texto de partida (OVID, 2022, p. 24).

Tais encaixes à cena mais geral, ao direcionar o olhar psíquico de quem acompanha o poema, tendem a construir uma espécie de sintaxe linguístico-imagética da narrativa, adensando assim os efeitos de sentido suscitados pela leitura. (THAMOS, 2011, p. 89)

Numa tradução, a adição de modificadores, mesmo que moderada na descrição do corpo feminino, acaba revelando as “obsessões culturais” dos tradutores (MCCARTER, 2022, p. xxxiv). O uso do adjetivo “bela” no lugar do adjetivo comparativo “*meliora*” indica uma visão hipersexualizada da mulher, uma vez que o latim se restringe à “melhor parte se esconde”. Mas a violência não se restringe apenas à linguagem, uma vez que o arranjo da cena é violento por si só. A própria natureza antecipa a violência sexual, como o ar que praticamente arranca as roupas de Dafne conforme ela foge de Apolo (RICHLIN, 2014, p. 139). Outro aspecto nesse arranjo violento é o medo que a vítima tem de seu agressor é uma das muitas camadas que constituem a violência sexual em Ovídio, o horror sublinhado pela inevitabilidade (JAMES, 2016, p. 139). Dafne foge de Apolo e, diante da percepção de que seu agressor já se encontrava sobre ela, disposto a estuprá-la, a ninfa pede ajuda do pai, o deus-rio Peneu, e é transformada em um loureiro (l.539-555).

A metamorfose de Dafne ilustra com bastante precisão a aniquilação do corpo de uma mulher pela masculinidade predatória. Dafne é uma das muitas personagens das *Metamorfoses* que rejeitam uma normatividade sexual e de gênero (MCCARTER, 2022, p. xxvi), rejeitando justamente aquilo que a constrói como mulher na visão patriarcal: uma vida matrimonial e materna. Antes de Apolo, Dafne escolheu manter-se virgem como a deusa Diana (l.486-487). Mas os deuses não buscam o consentimento de suas vítimas. Despojada de seu próprio corpo, enraizada para sempre no lugar e na posse de seu assediador, a sua metamorfose é uma prisão. E é justamente na perda de sua autonomia que Dafne perde a capacidade de consentir e, nas mãos de seu agressor, se transforma no seu símbolo e instrumento: o loureiro (JAMES, 2016, p. 156).

Dafne e Medusa são vítimas de uma força maior, que as subjuga à violência, ao trauma e ao silêncio. São as dinâmicas de gênero que sujeitam as mulheres da narrativa a estar à beira da vulnerabilidade (MCCARTER, 2022, p. xxiii). Tais

dinâmicas são norteadas pelo tema central do poema: o poder e como o poder transforma tanto aqueles que o possuem quanto aqueles que carecem dele. Além disso, como o poder se manifesta de maneira violenta contra mulheres... e, também, contra artistas (MCCARTER, TOLENTINO, 2019).

Nas *Metamorfoses*, a arte é um meio de desafiar essa tácita hierarquia, como o fez Aracne. A história de Aracne é contada pela deusa Minerva num contexto em que, após ter ouvido o canto das musas sobre punições a mortais, decide relatar uma ocasião em que ela mesma puniu. Aracne, cujo trabalho magistral era admirado por divindades e mortais, desafia Minerva. Um dos muitos atributos da deusa é a tecelagem, de forma que o desafio entre elas é retratar seus respectivos talentos. Ao fim do desafio, Aracne é punida por Minerva sendo transformada em uma aranha. Trata-se, portanto, de um mito etiológico.

Duas tapeçarias são tecidas nesse desafio: a de Minerva retrata seus atributos e feitos, circundados pelas punições de mortais que ousaram desafiar os deuses; a de Aracne retrata os crimes dos deuses, que englobam dezoito episódios de violência sexual contra a mulher (incluindo o estupro de Medusa) em vinte e três linhas (JAMES, 2016, p. 156). As mulheres, vítimas da violência dos deuses, são o foco da tapeçaria de Aracne. Mas mesmo que se trate de crimes contra a mulher, como o poeta assim escreve, *caelestia crimina* (VI. 131), esses crimes desaparecem em certas traduções, virando um “malfeito” em Paulo Farmhouse (OVÍDIO, 2007, p. 153):

Nem Palas, nem a Inveja consegue achar defeito na obra.
A loira deusa guerreira ficou furiosa com tal sucesso.
Rasgou a colorida tela com as malfeitorias dos seres celestes [...]

Ou se tornam aventuras com David Jardim Jr. (OVÍDIO, 1983, p. 107):

Palas ou a Inveja não podiam censurar o trabalho. A loura guerreira magoou-se com o sucesso e rasgou o pano onde estavam retratadas em cores, as censuráveis aventuras dos celícolas.

O silenciamento, então, perpetua as dinâmicas de violência que permeiam as *Metamorfoses*, estruturadas pela perda de autonomia do corpo – cristalizado em uma forma ainda mais vulnerável – e pela perda da voz. Além disso, considerando-se a objetividade e clareza do texto de partida ao tratar os episódios

de violência, há ainda um silenciamento epistêmico, perpetrado pela crítica e pela tradução.

Esse silenciamento epistêmico, que constitui a violência epistêmica, é definido pela filósofa Kristie Dotson (2011) como uma forma de dificultar o acesso a determinados conhecimentos produzidos por grupos marginalizados (DOTSON, 2011, p. 236). Apenas em 1978, Leo Curran apontou para os episódios de violência sexual e os eufemismos empregados pelos acadêmicos (MCCARTER, 2022, p. xxiv). Ou seja, a discussão sobre a política sexual das *Metamorfoses* é extremamente recente.

Observar a forma como a violência contra a mulher se articula no poema não é negar seu valor estético ou anular outras leituras da obra, mas observar de que maneira os recursos hiperpoéticos podem compor uma espécie de “tecnologia misógina” (MORALES, 2019, p. 13). Richlin vai além, e afirma que uma análise estilística não substitui o contexto, afinal um texto sobre estupro pode aludir a qualquer coisa, mas ainda sim é um texto sobre estupro (RICHLIN, 2014, p. 135). De forma que é impossível e irresponsável, no contexto sociocultural da atualidade, não analisar e questionar os episódios de violência narrados no poema.

Mas a riqueza estética da obra se sublinha justamente pela sua complexidade ao entrelaçar temáticas aparentemente distantes, como brutalidade e beleza, que é prejudicada por uma tradução que busca atenuar os detalhes perturbadores do latim. Apesar de a tradução ser uma arte que aceita certa liberdade, como McCarter observa (2018), essa liberdade não deve apagar a violência desses episódios.

Apagar ou diminuir essas violências por meio da tradução sugere duas razões: a tradução ainda é uma área dominada por homens (MORALES, 2019, p. 3), e as traduções revelam e refletem a dificuldade que se tem de acreditar na palavra de uma mulher (MCCARTER, 2018) e de definir questões complexas como corpo e consentimento, que são conceitos concebidos socialmente e estão sujeitos a transformações.

E sabendo que a tradução é uma atividade que reflete o lugar social de quem traduz (BLUME, 2010, p. 122). E assim como Aracne usa sua arte de forma política, a tradução que compõe esse projeto também é um ato político. Foi o meu desejo

como pesquisadora, tradutora e mulher devolver as vozes a Dafne, Medusa e Aracne; tirá-las da sombra de seus algozes, do falso conto de fadas.

Referências bibliográficas

ADAMS, James N. The Latin Sex Vocabulary. London: Duckworth, 1982.

BLUME, Rosvitha Friesen. “Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero”, Fragmentos, No. 39, jul-dez, 2010, p. 121-130. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/29656>> Acesso em 31 de agosto de 2023.

DOTSON, Kristie. “Tracking Epistemic Violence, Tracking Practices of Silencing”. Hypatia. V. 6, n. 2, 2011. Disponível em <https://www.academia.edu/7033534/Tracking_Epistemic_Violence_Tracking_Practices_of_Silencing> Acesso em 31 de agosto de 2023.

HANINK, Johanna. “It’s Time to Embrace Critical Classical Reception”. Eidolon. 01/05/2017. <<https://eidolon.pub/its-time-to-embrace-critical-classical-reception-d3491a40eec3>> Acesso em 5 de setembro de 2023.

JAMES, Sharon. “Rape and repetition in Ovid’s Metamorphoses: Myth, History, Structure, Rome”, in: Repeat performances: Ovidian repetition and the Metamorphoses. Madison: University of Wisconsin Press, 2016. p. 154-175.

MCCARTER, Stephanie. Introduction In: OVID. Metamorphoses. New York: Penguin Books, 2022. pp. 15-30.

_____; TOLENTINO, Jia. “The Brutality of Ovid”. Lapham’s Quarterly. 11/09/2019. Disponível em <<https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/brutality-ovid>> Acesso em 31 de agosto de 2023.

MORALES, Helen. "Feminism and Ancient Literature". Oxford Classical Dictionary. 2019. Disponível em <https://oxfordre.com/classics/classics/view/10.1093/acrefore/9780199381135.001.001/acrefore-9780199381135-e-8235>> Acesso em 31 de agosto de 2023.

OVID. Metamorphoses. Recognouit Breuique Adnotatione Critica Instruxit R. J. Tarrant. Oxford: Clarendon Press, 2004. Bibliotheca Oxonienses.

OVÍDIO. As Metamorfoses. Tradução e notas de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, Ediouro, 1983.

_____. Metamorfoses. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. Metamorfoses. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

RICHLIN, Amy. "Chapter 5: Reading Ovid's Rapes". Arguments with Silence: Writing the History of Roman Women. Ann Arbor, EUA: University of Michigan Press, 2014.

THAMOS, Márcio. As armas e o varão: leitura e tradução do Canto I da Eneida. São Paulo: Edusp, 2011.

A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL NO FILME *A NEGRA DE...*

Jhan Lima Daetwyler

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Resumo: A proposta deste trabalho apresenta como *corpus* de análise o filme *La noire de...* (A negra de...), uma produção senegalesa de 1966, dirigida por Ousmane Sembène. O trabalho pretende discutir as formas de representação que se extraem dos deslocamentos da personagem Diouana, as imagens captadas pelo olhar do cineasta senegalês e as percepções que esse sujeito feminino faz das diferenças culturais, atraindo consigo uma possível superação dos movimentos de atração e rejeição que surgem no seu processo migratório. Sendo assim, a análise sobre o filme acaba abordando como a identidade de um colono se choca com o mundo do colonizador.

Palavras-chave: Senegal, Sembène, filme.

Introdução

La Noire de... é uma narrativa poderosa que aborda questões de colonialismo, identidade cultural, e opressão. O filme apresenta a história de Diouana (interpretada pela atriz Mbissine Thérèse Diop), uma jovem senegalesa que aceita um emprego como babá em Antibes, na França, com a promessa de uma vida melhor. No entanto, ela logo descobre que sua situação é muito diferente do que ela imaginava, pois é tratada como uma estranha e uma serva pelos patrões franceses. Baseado em um conto homônimo de Sembène publicado em 1961 e também em um acontecimento real, o filme realiza um forte relato dos efeitos do colonialismo, do racismo e dos conflitos trazidos pelas identidades pós-coloniais na África e Europa.

Ousmane Sembène nasceu em 1º de janeiro de 1923 em Ziguinchor, Senegal, e morreu em 9 de junho de 2007. Foi diretor, escritor, roteirista e ator. Aos 7 anos de idade ele frequentou a escola do Corão e a escola francesa, aprendendo francês e árabe, porém sua língua oficial era o *wolof* que utilizou em algumas partes de seus filmes. A partir de 1960, Sembène passou a utilizar o cinema na construção de uma nova imagem africana. Para isso, ele entrou na escola de cinema de

Moscou em 1961, e em 1966 lançou seu primeiro longa-metragem, que é também o primeiro do continente africano, intitulado *La noire de...* Ele ganhou o prêmio Jean Vigo naquele ano (AMARAL, 2014, p. 20-22).

No filme, Ousmane Sembène optou por uma narrativa direta, sem artifícios extravagantes ou ambiguidades. Isso tornou o filme ainda mais eficaz na comunicação das experiências de Diouana, que são facilmente compreendidas e sentidas pelo público. *La Noire de...* é um filme deliberadamente lento, o que pode não agradar a todos os espectadores. A narrativa se desenrola gradualmente, focando na jornada emocional da protagonista em vez de apresentar grandes eventos dramáticos.

Claramente, o filme apresenta espaço para analisar variados pontos dentro dele. Neste artigo, foram selecionados alguns que são aprofundados, a começar pelo próprio título da obra.

De quem ou de onde?

Primeiramente, é interessante destacar aquilo que Gerard Genette (2009) identifica como “paratexto verbal”, definido como o conjunto de textos que acompanha e ampara um discurso, estando localizado em uma camada externa, mas, naturalmente, amalgamada com a materialidade fílmica. O pesquisador francês compôs tal categoria com alguns elementos, tais como: prólogos, prefácios, capas (com as fontes dos textos e os elementos gráficos) e, claro, os títulos.

Assim, o título *La noire de...* " suscita uma ideia de incompletude, já que a origem da personagem principal não é identificada nele. Há uma vagueza proposital, que pode impulsionar a seguinte pergunta: qual seria a origem da protagonista? Partindo do princípio de que a ideia de nação contribui para a formação identitária de vínculo a um território, é possível atestar que a ausência dessa informação implica até mesmo uma fragmentação nacionalista (FIGUEIREDO; ARCANJO, 2021, p. 390). As circunstâncias vivenciadas pela protagonista aumentam esse alheamento, fazendo com que ela perca o ponto de origem, em virtude de um presente sedimentado em traumas e angústias.

É importante ressaltar que as nações não são apenas entidades políticas, mas também “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008), pois a identidade não

vem do nascimento em si, mas é formada no processo de representação em que o indivíduo cresce. O processo de formação de uma identidade na África não foi diferente do resto do mundo no sentido de sua criação, ou seja, da preocupação em se produzir um sistema de símbolos de representação capazes de criar um modelo de identidade em que os sujeitos se vissem como integrantes, plenos “sujeitos imaginados” desde a entidade política ao âmbito da arte (AMARAL, 2014, p. 26). No entanto, existem muitas “Áfricas” dentro do continente, o que foi um fator determinante para dificultar o nacionalismo nesses territórios.

Isso porque quando se trata do cinema de Ousmane Sembène nos deparamos com o conceito de “supranacionalismo”. Partindo da definição de nação como um Estado ou corpo político que reconhece um centro supremo de governo, em que o Estado e seus habitantes constituem um todo, podemos perceber a dificuldade da existência de nações no continente africano. A maioria das identidades são construções míticas, porém isso não diminui a sua força, pois ela reside na sua recepção enquanto real por um grupo social (AMARAL, 2014, p. 34). Afinal, o sentimento de nacionalismo propiciou ações de movimentos de libertação na África, porém o historiador Eric Hobsbawm (1990) nos mostra que ao nos referimos a esses movimentos como o pan-africanismo⁵, o correto é pensarmos em um supranacionalismo.

Sobre o filme

⁵ A *negritude*, por sua vez, teve maior impacto justamente nas colônias francesas, estando relacionada, de início, à atividade literária. Seu desdobramento foi no sentido de construir uma identidade comum para os africanos e afrodescendentes, capaz de alimentar uma coesão cultural necessária à luta política. Sua politização, no entanto, ficaria nesse terreno da valorização do negro, não chegando a propor projetos de independência, como o pan-africanismo. Entre suas lideranças, o destaque ficaria para Léopold Sédar Senghor, primeiro presidente do Senegal, cargo que ocupou entre 1960 e 1981. Na concepção pan-africanista, a formação da consciência nacional subordinava-se antes de tudo à ideia de raça, menosprezando, de certa forma, questões étnico-culturais que as precediam. A questão racial aparecia politicamente como o elemento aglutinador da luta anticolonialista. Os líderes políticos africanos, empenhados na construção dos futuros estados nacionais, tiveram de se deparar com esse problema da aquisição de uma nova identidade nacional por um conjunto de grupos étnicos diferentes. Ciente da existência de inúmeros “países” (formações étnicas, linguísticas e culturais diferentes) dentro das unidades administrativas africanas já existentes, o senegalês Sédar Senghor projetou para os futuros estados independentes o papel de aglutinar a nação em torno da ideia de negritude (MARZANO; BITTENCOURT, 2013, p. 338).

Voltemos ao prólogo do filme. Há, nesse processo de chegada de Diouana na França, uma espécie de saldo entre a projeção (expectativas, anseios e angústias) e o mundo concreto, que irá se apresentar a partir de suas vivências. A imagem da França concebida por Diouana é montada através de um olhar feminino específico, o das fotografias da revista *Elle*, nas narrações de franceses, fazendo com que ela esperasse viver uma vida repleta de bons vestidos, belas lojas etc. Condição essa, podemos ponderar, causada, em parte, pelo país que a receberá. Não demorou muito para Diouana perceber a distância entre a projeção e a realidade.

Patrick Charaudeau (2015) chama a atenção para o mecanismo de construção identitária, cuja tomada de consciência está condicionada à percepção da existência de diferenças e, conseqüentemente, no estabelecimento de relações entre sujeitos. Tendo isso em mente, é importante destacar dois movimentos instaurados em uma dinâmica interacional existente entre indivíduos distintos (em termos de valores, crenças, etnias e imaginários): o movimento de atração e o movimento de rejeição. O primeiro está relacionado ao estabelecimento de uma partilha, isto é, no acolhimento que visaria a diluir essa diferença. O segundo enxerga o outro como uma ameaça, impulsionando o isolamento e o ensimesmamento (CHARAUDEAU, 2015, p. 18-19).

A diferença acaba sendo um elemento-chave para o entendimento das relações humanas. O olhar para si passa necessariamente pela capacidade de olhar para o outro. A identidade africana, em *La noire de...*, é construída em fricção com a identidade europeia e, com isso, a ode ao colonizador implica, conseqüentemente, o esvaziamento de si, que, muitas vezes, pode emergir na subserviência (FIGUEIREDO; ARCANJO, 2021, p. 392).

A seguinte passagem evidencia essa impressão: “Aqui, sou uma prisioneira. Aqui, não conheço ninguém. É por isso que sou uma escrava” (SEMBÈNE, 1966). Aos olhos do outro, Diouana não era uma pessoa livre. Ela era uma escrava, alguém que deveria ser grato pelas “benesses” oferecidas pelos patrões. Estamos diante de um jogo de imagens, cujo saldo é o sofrimento, a angústia e o desfecho trágico provocado pelo suicídio.

Outro aspecto marcante do filme é o diálogo interior da personagem principal, uma permanente quietude perante os patrões e também seus convidados.

Levando-os a indagar seu analfabetismo e até mesmo sua humanidade. Diouana ouve a sua patroa dizer que “ela entende francês [...] por instinto [...] como um animal”. Entretanto, Diouana sabe falar francês, enquanto seus patrões, depois de anos no Senegal, sabem praticamente nada sobre a língua e cultura locais. Segundo Ella Shohat e Robert Stam:

Para o colonizador, a rejeição à língua do colonizado está relacionada à negação da autodeterminação política, enquanto para o colonizado o comando da língua do colonizador evidencia tanto sua capacidade de sobrevivência quanto um apagamento diário de sua voz. O bilinguismo colonial implica habitar áreas de conflito psíquico e cultural (SHOHAT, STAM, 1994, p. 284).

Sobre a mudez proposital de Diouana, essa atitude se encaixa no que Michel de Certeau chamava de a “resistência do oprimido”, em seu livro *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer* (1994). Certeau argumenta que as pessoas comuns, ou “os oprimidos”, muitas vezes vivem em contextos sociais, políticos e culturais dominados por estruturas de poder. No caso de Diouana, trata-se da casa onde trabalha. Em face dessas estruturas de poder, as pessoas comuns frequentemente são vistas como submissas ou passivas. No entanto, Certeau sugere que mesmo aqueles que não têm o poder formal para resistir podem encontrar maneiras de contestar ou subverter o sistema dominante no nível do cotidiano. Nesse caso, as pessoas desenvolvem estratégias criativas e táticas para lidar com as restrições impostas pelo sistema. Essas estratégias podem ser formas de evasão, apropriação cultural, subversão simbólica ou qualquer outra ação que permita que as pessoas expressem sua identidade e desafiem o controle imposto. Essas táticas ocorrem então em pequena escala e podem ser quase invisíveis para o poder dominante. Elas são táticas “furtivas” que permitem que as pessoas ajam dentro das margens de manobra que lhes são concedidas (DE CERTEAU, 1994, p. 45-46).

Após a sua chegada na casa dos patrões, temos um momento de observação que emerge da protagonista. Trata-se do seu olhar que se desloca para a decoração da sala da residência francesa, em que se destaca a exposição de uma máscara africana como objeto de decoração em uma parede branca. Diouana havia

presenteado essa máscara à mulher francesa, em retribuição por ter conseguido “emprego na casa dos brancos”.

As máscaras africanas constituem aspectos culturais e identitários de extrema importância para os múltiplos povos da África. Esses objetos integram não apenas a riqueza do continente africano, mas simbolizam a representação de seus rituais e suas crenças. Embora sejam vistos como objetos artísticos, as máscaras africanas certamente não são meros adereços para as populações que as utilizam. Elas integram uma composição de símbolos ritualísticos que, por meio de suas representações, enunciam o poder sobrenatural de aproximar as pessoas do mundo espiritual. Dessa forma, essas peças são produzidas como instrumentos essenciais em diferentes situações ritualísticas. Entre elas, destacam-se os ritos de iniciação, nascimento, funeral, casamento, cura e outras celebrações importantes (FIGUEIREDO; ARCANJO, 2021, p. 394).

Em *Os condenados da terra*, Franz Fanon (1961) afirma que

[...] a zona habitada pelos colonizados não é complementar da zona pelos colonos. Estas duas zonas se opõem, mas não em função de uma unidade superior. [...] [Elas] obedecem ao princípio da exclusão recíproca: não há conciliação possível” (FANON, 1961, p. 34).

Em muitas cenas do filme, podemos observar essa impossibilidade de conciliação pelo jogo de imagens reveladas no filme. A máscara africana pendurada na parede da casa francesa parece denunciar o ato colonizador que certamente implica interesses de dominação, dentro de uma lógica dominadora que inclusive questiona a autenticidade cultural. Ao estranhar a presença de símbolos africanos usados como adereços na França, Diouana parece sinalizar um gesto importante para o necessário processo de descolonização que se propõe a discutir na narrativa fílmica, ou a questionar a ordem das coisas. Além disso, a máscara funciona como um espelho referencial identitário, em que Diouana, ao contemplar esse reflexo de sua cultura, desloca o seu olhar para o interior de sua própria existência, promovendo uma autorreflexão da sua experiência na condição de “criada na casa dos brancos”.

Ao contemplar a máscara africana, a senegalesa indaga: “o que devem estar pensando de mim em Dakar? ‘Diouana é feliz na França. Vive bem’. A França aqui é

a cozinha, a copa, o banheiro e o quarto de dormir [...]. A França é esse buraco negro” (SEMBÈNE, 1966). Dessa forma, Diouana percebe que ela vive na França como uma escrava, pois além de não receber salário pelos serviços domésticos, ela não tem nenhum dia de descanso. Ao se dar conta da situação precária em que vive, ela então toma uma atitude. Nesse momento, ela retorna à sala da residência francesa, resgata a máscara, retirando-a da parede.

Conclusão

La noire de... pode ser pensado como um filme pessimista. O desfecho está longe de trazer algum tipo de felicidade ou alívio. A opressão, a intolerância e a exploração são sintomas das relações hegemônicas, construídas a partir da disparidade entre as nações, já que a relação entre dominadores e dominados está, de certa forma, distante da harmonia e da abertura ao outro.

Podemos observar que dentro do contexto colonial o filme mostra que a mulher senegalesa, usada como exemplo de uma realidade praticamente continental, era uma batalhadora que apesar da dureza de sua vida cotidiana, alimentava-se de esperança e se aventurava na busca de trabalho. Essa predisposição fazia dela um objeto fácil de dominação do capitalismo ocidental. Ser empregada doméstica era o sonho da maioria das mulheres urbanas como a Diouana. Este sonho coabitava com o mito do salvador branco, no caso delas, da salvadora branca. O branco, no então imaginário social local, era sinônimo de luxo ao passo que o negro se assemelhava com a miséria.

Entretanto, o retorno da máscara africana ao seu local de origem e a forma como a família de Diouana reage diante do “patrão branco” nos parecem indícios relevantes para que analisemos a mensagem final dessa narrativa fílmica como um ato de protesto, ou como uma forma de manifestação da indignação, o que sinaliza, no discurso do filme, uma possível resistência.

Referências bibliográficas

AMARAL, R. *Cinema como prática social: A Representação dos Conflitos Sociais do Senegal na obra cinematográfica de Ousmane Sembène*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas – reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHARAUDEAU, P. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, G. *Discurso e (des) igualdade social*. São Paulo: Contexto, 2015: 13-30.

DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Lisboa: Editora ULISSEIA limitada, 1961.

FIGUEIREDO, A.; ARCANJO, F. Imagens e representações no discurso de descolonização do filme *la noire de...* In: DALAGO, R; ADORNO, V.; COSTA, C. (orgs.). *Aqui jaz o último ato: 3º Cine-Fórum da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul*, 2021: 389-398.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2009.

HOBBSAWN, E. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MARZANO, A.; BITTENCOURT, M. *História da África*. Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2013.

SHOHAT, E.; STAM, R. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: *Crítica da imagem eurocêntrica – Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Editora CocacNaify, 1994: 261-312.

MACHADO DE ASSIS E SEU PAPEL NA FUNDAÇÃO DA ABL - ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

Júlia Martins Flôres de Oliveira

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Resumo: Este artigo trata da influência de Machado de Assis na fundação da renomada Academia Brasileira de Letras, em 20 de julho de 1897. Investigaremos, para além dos fatos históricos, o cotidiano destes primeiros anos, tendo como ponto de partida correspondências, matérias de jornais e revistas da época, até os critérios iniciais para a escolha dos ocupantes das cadeiras da instituição e as críticas recebidas até a presente data. Entrando em contato com esses arquivos, nos transportamos para uma determinada época, como uma testemunha. Verificamos as dificuldades de se dar corpo a um projeto que, a seu tempo, não se tinha noção da sua grandiosidade e longevidade de mais de 100 anos. Tomar conhecimento da história da ABL por um novo ângulo, mais intimista e próximo aos personagens, nos faz mais conscientes do valor que se esconde por trás de cada obra, para além dos fatos históricos.

Palavras-chave: Machado de Assis, Academia Brasileira de Letras, Fundação, documentos históricos.

SOBRE MACHADO DE ASSIS

Machado de Assis, além de ser um dos mais importantes nomes da literatura brasileira, foi o primeiro presidente da renomada Academia Brasileira de Letras, cuja participação foi de suma importância para a sua fundação.

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 21 de junho de 1839 no Morro do Livramento, na cidade do Rio de Janeiro, neto de escravos, filho do pintor Francisco José de Assis e da imigrante portuguesa Maria Leopoldina. Perdeu a mãe muito cedo, sendo criado pelo pai e pela madrasta. Nesta época, fez amizade com o forneiro de uma padaria, que o ensinou francês. Já grande adorador de literatura, Machado de Assis começou a escrever aos 15 anos de idade, tendo seu primeiro poema “Ela” publicado em um jornal.

Com relação às suas obras, é assinalado pelo crítico literário Antonio Candido em seu livro *Formação da literatura brasileira* como “gênio”, “mestre admirável” e “escritor mais brasileiro que jamais houve, e certamente o melhor” (Candido, 1997, p. 104), além de afirmar que “só depois de Machado haveria um refinamento suficiente do estilo e da penetração literária” (Candido, 1997, p. 24). O historiador Alfredo Bosi também reforça sua enorme importância, afirmando que “a ficção machadiana constitui, pelo equilíbrio formal que atingiu, um dos caminhos

permanentes da prosa brasileira na direção da profundidade e da universalidade” (Bosi, 1990, p. 185).

Com seu primeiro livro de contos intitulado *Contos Fluminenses* (1870) e seu primeiro romance *Ressurreição* (1872), estabeleceu sua imagem como escritor que dominava a língua portuguesa e que recheava suas narrativas com relatos psicológicos. Chegou a ser comparado a José de Alencar, até então o maior romancista brasileiro.

Apesar de já reconhecido, foi em 1881 que escreveu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e mais tarde, em 1899, publicou *Dom Casmurro*. Já em 1897, juntamente com outros escritores, fundou oficialmente a Academia Brasileira de Letras, tornando-se presidente da associação.

A FUNDAÇÃO DA ACADEMIA

A Academia Brasileira de Letras foi oficialmente fundada em 20 de julho de 1897, em uma sala do museu Pedagogium. A fundação foi antecedida por uma série de reuniões preparatórias, nas quais fizeram parte Machado de Assis. A idealização da Academia, porém, já estava sendo pensada alguns anos antes. O processo se inicia em encontros de escritores e artistas, os chamados Club Rabelais e Panelinha.

Como curiosidade, o nome “Panelinha” deriva de uma panela de prata na qual os convidados eram servidos nestas celebrações e que se tornou o símbolo da instituição. São raros os documentos que restaram relativos a estas reuniões, mas foi conservada uma fotografia de 1901 que registrou um dos encontros da Panelinha. Sobre a fotografia, Rodrigo Octavio, primeiro secretário da Academia, relembra em seu livro *Minhas Memórias dos Outros*:

[...] a Panelinha teve quem um dia fotografasse todo o bando. Foi por ocasião de um almoço realizado no Hotel Rio Branco, nas Laranjeiras, do qual foi Comissário Inglês de Souza. [...] Aquela fotografia, que saiu ótima e ainda se conserva perfeitamente nítida, é um precioso documento, pois nela se encontram magníficos retratos de algumas das grandes figuras de nossas letras e artes naquele tempo (Octavio, 1936, p. 47).



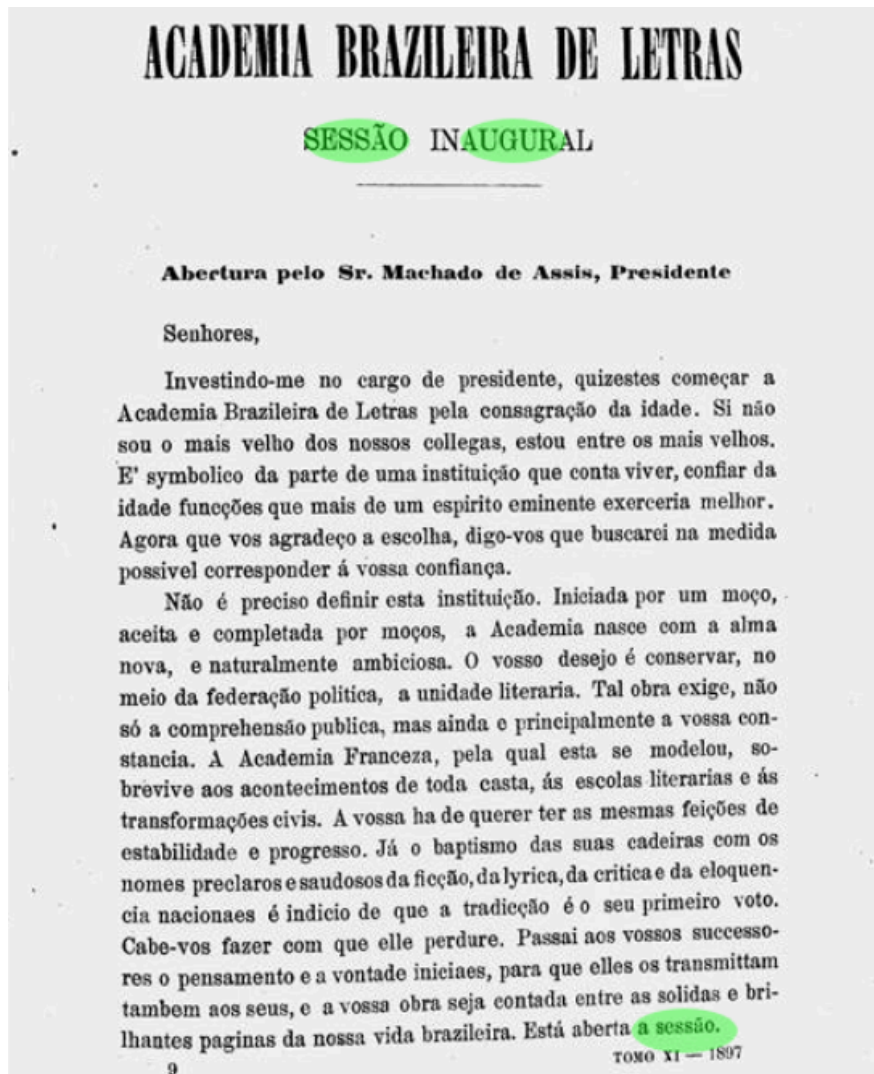
Fotografia de um dos encontros da Panelinha. Encontram-se de pé, na ordem, Rodolfo Amoedo, Artur Azevedo, Inglês de Sousa, Olavo Bilac, José Veríssimo, José Bandeira, Filinto de Almeida, Guimarães Passos, Valentim Magalhães, Rodolfo Bernadeli, Rodrigo Octavio e Afrânio Peixoto. Sentados, estão João Ribeiro, Machado de Assis, Lúcio de Mendonça e Silva Ramos.

Foi a partir destes encontros literários da Panelinha que Lúcio de Mendonça propôs a organização de uma Academia Brasileira de Letras, feita aos moldes da Academia Francesa. A ideia foi discutida por vários dias até que finalmente fosse fundada. Assim, a ABL teria, semelhante à academia modelo, um total de quarenta membros. Os fundadores eram inicialmente trinta, sendo os dez restantes eleitos por votação na última reunião preparatória.

A nova Academia, fundada em maioria por jovens escritores, tem finalmente sua sessão inaugural. Machado de Assis, sendo um dos mais velhos do grupo com 58 anos, foi assinalado como presidente da ABL e fundador da cadeira número 23. Os imortais, em conjunto, também escolheram um patrono para cada uma das 40 cadeiras, homenageando personalidades que marcaram as letras no Brasil, como se mantém até os dias atuais. Machado escolheu como patrono José de Alencar, seu amigo.

Machado de Assis fez o discurso de abertura da instituição, em 20 de julho de 1897, publicado na *Revista Brasileira*. É perceptível em seu discurso o espelhamento na Academia Francesa e a preocupação com a conservação da

língua portuguesa brasileira e sua literatura, sendo este um dos principais objetivos da instituição.



Discurso de abertura de Machado de Assis na sessão inaugural da ABL.

Contudo, surpreende que os primeiros anos da Academia não foram fáceis. Foi necessário um grande esforço para que a ABL pudesse, de fato, existir em um espaço físico próprio. Durante aproximadamente 30 anos, os acadêmicos ficaram “sem teto”. Inicialmente, a Academia teve suas reuniões em uma sala do museu Pedagogium. O local, no entanto, só havia horários disponíveis durante a noite, pois o prédio também era utilizado por professores e acadêmicos de medicina, o que era bastante inconveniente para os acadêmicos.

A ABL recorre ao governo para que lhes concedesse um local mais apropriado, mas este processo foi demorado. De maio até agosto de 1898, as seções foram feitas no Ginásio Nacional, sendo transferidas logo após para a Biblioteca Fluminense. No entanto, este prédio estava abandonado e não oferecia as condições necessárias para as reuniões, o que desmotivou grande parte dos acadêmicos que estavam prestes a abandonar a ideia da Academia.

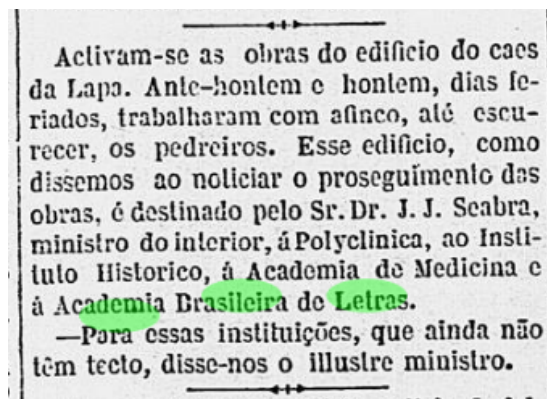
No livro *Minhas Memórias dos Outros*, Rodrigo Octavio descreve um pouco do sentimento dos acadêmicos a respeito daquele prédio, e comenta que, se a situação persistisse, o sonho da ABL poderia ter acabado:

Num tácito entendimento, cedo generalizado, os acadêmicos, já de si, em número reduzido, que frequentavam as sessões, foram desertando aquela casa de silêncio e desânimo... Impôs-se ao espírito de cada um de nós, sem ter coragem de contar aos outros o que parecia uma infantilidade, que a Academia, se persistisse em se reunir ali, desapareceria, contagiada pela impressão de abandono e inatividade que pesava naqueles vastos salões desertos, naqueles longos corredores quedos, cujas paredes revestiam enfileiradas lombadas de livros e pastas, fechados e inúteis. (Octavio, 1935, p. 81)

Diante desta situação, Machado de Assis toma a iniciativa de pedir a José Veríssimo, um dos membros e idealizadores da Academia, para que as reuniões ocorressem na sala de redação da *Revista Brasileira*, fundada pelo amigo, enquanto o governo não cedesse um lugar definitivo. No entanto, observa-se que a situação se estendeu, e os acadêmicos continuaram a se reunir ali por mais dois anos, até o fechamento da própria revista.

Após o fechamento da *Revista Brasileira* em 1901, Rodrigo Octavio oferece seu escritório de advocacia, um modesto sobrado na Rua da Quitanda, número 47, para que ali pudessem ser realizadas as sessões da ABL.

A busca por um local definitivo se alongou. A pequena nota a seguir, publicada na *Gazeta de Notícias* em 13 de outubro de 1903, evidencia esta demora. Apesar do que diz o jornal, a Academia Brasileira de Letras só recebeu abrigo do governo em 1905, com o prédio do Silogeu, tendo ainda uma última mudança em 1923 para o prédio Petit Trianon, doado pelo governo francês, onde permanece até os dias atuais.



Notícia publicada na Gazeta de Notícias em 13 de outubro de 1903 sobre as “instituições sem teto”.

UM SALTO NO TEMPO

Desde o início até os dias atuais, a Academia vem sofrendo críticas em torno dos critérios utilizados na escolha de seus imortais.

As críticas, porém, não eram completamente infundadas. Rodrigo Octavio recorda em seu livro *Minhas Memórias dos Outros* as concepções do presidente Machado de Assis a respeito de como deveria ser o ambiente da ABL e, conseqüentemente, qual deveria ser o perfil de seus membros.

Machado entendia, e não cessava de o dizer, que a Academia devia ser, também, uma casa de boa companhia; e o critério das boas maneiras, da absoluta respeitabilidade pessoal, não podia, para ele, ser abstraído dos requisitos essenciais para que ali se pudesse entrar. (Octavio, 1935, p. 65)

Machado de Assis, em seu discurso de posse na sessão inaugural da ABL, deixa claro sua ambição e visão de futuro e constância da institucionalização da literatura brasileira, simbolizada pelo batismo das cadeiras “com nomes preclaros e saudosos da lírica, da crítica e da eloquência nacionais” (Assis, 1897), pautados na tradição que deveria ser repassada aos sucessores junto ao pensamento e vontade iniciais.

Assim, a ABL imortalizou nomes de grande relevância e impacto para a literatura e cultura brasileira desde sua fundação, como João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Ivan Junqueira, e mais atualmente Marco Luchesi, Antonio Cícero, Domício Proença Filho, Ruy Castro, Fernando Henrique Cardoso e Fernanda Montenegro.

Como avanço, aos 80 anos de ABL, o local deixou de ser exclusivo para os “homens de letras”, sendo eleita a primeira imortal Rachel de Queiroz. Até hoje duas mulheres presidiram a ABL, sendo elas Nélida Piñon em 1997 e Ana Maria Machado em 2012. Há ainda a recente admissão de Heloísa Teixeira em 2023, importante pensadora do feminismo brasileiro.

Outro avanço foi a adição de Ailton Krenak em 2023, uma histórica liderança indígena, poeta, escritor, ambientalista e filósofo, que contribuiu para a conquista dos direitos indígenas na Constituinte de 1988.

Contudo, alguns nomes importantes não ingressaram na Academia, como Lima Barreto apesar de suas inúmeras tentativas. Ainda hoje nomes como Conceição Evaristo, Jô Soares e Maurício de Souza também não conquistaram a imortalidade.

Hoje, a Academia Brasileira de Letras atua para a institucionalização da literatura no Brasil, contando com duas bibliotecas. Fazem parte de seu acervo primeiras edições de obras clássicas da literatura mundial e obras raras, ressaltando a edição princeps de Os Lusíadas (1572) e um raro exemplar de Rhythmas (1595) impresso em Lisboa de Luís de Camões, além das coleções particulares de Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Afrânio Peixoto, Domício da Gama, Manuel Bandeira e Olavo Bilac. Possui também um acervo arquivístico dos fundadores (documentos e correspondências trocadas à época). Possui ainda uma gama variada de eventos, exposições, leituras dramatizadas, mesas-redondas, teatro e visitas guiadas.

CONCLUSÃO

Graças a este ensaio, percebemos o quanto a pesquisa histórica aos arquivos de época nos “leva” a momentos passados ricos e de sutilezas inimagináveis. Partindo de pistas, nomes e locais deixados em alguns escritos, é possível, por meio de investigação e leitura, desvendar e se emocionar com minudências perdidas pelo tempo. É como assistir de perto a própria fundação da renomada Academia Brasileira de Letras, com seus percalços, motivações e o papel relevante de Machado de Assis na Constância e tradição da Academia.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA Brasileira de Letras. *Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça*. Disponível em <<https://www.academia.org.br/bibliotecas/biblioteca-academica-lucio-de-mendonca>>. Acesso em 30/12/2023.

ACERVO da Fundação Biblioteca Nacional (Brasil). *Gazeta de Notícias*. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_04&pagfis=854>. Acesso em 16/07/2023.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1990

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

OCTAVIO, Rodrigo. *Minhas memórias dos outros – Nova série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1935.

OCTAVIO, Rodrigo. *Minhas memórias dos outros – Última série*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1936.

A FACA RITUALÍSTICA EM *TORTO ARADO*, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR

Me. Douglas Santana Ariston Sacramento

(Universidade Federal da Bahia)

Resumo: No cenário contemporâneo da literatura brasileira, o autor Itamar Vieira Junior se destaca por seu romance de enorme sucesso: *Torto Arado* (2019). A narrativa conta a história de duas irmãs que durante a primeira infância, pegam uma faca que estava escondida dentro da mala da avó, Donana, e por meio deste objeto, uma das garotas perde a língua e não consegue mais falar, enquanto a outra se transforma em intérprete da irmã. Esse mote principal desencadeia uma série de desdobramentos na narrativa em que as irmãs se separam e se reaproximam na fase adulta. Por meio da relação entre Literatura e Antropologia, este artigo visa analisar a faca como um objeto ritualístico que está inserido em uma cosmovisão proveniente das religiões de matriz africana no Brasil.

Palavras-Chave: Itamar Vieira Junior; Religiosidade; Torto Arado.

INTRODUÇÃO

Ao falarmos acerca da relação da literatura com outras áreas, acabamos caindo no campo minado que divide a opinião de pesquisadores e teóricos do campo literário. Antoine Compagnon (2009), por exemplo, lança a seguinte pergunta motivadora: *Literatura para quê?*

Passeando pela história da teoria literária e analisando possibilidades de entender a sua utilidade, o autor francês coloca a literatura e a experiência humana como instâncias em diálogo: “[...] o concreto se substitui ao abstrato e o exemplo à experiência para inspirar as máximas gerais, ou, ao menos, uma conduta em conformidade com tais máximas” (COMPAGNON, 2009, p. 40).

Deste modo, Compagnon (2009) transpassa a experiência humana para a produção literária, o que possibilita um esgarçamento das possibilidades de diálogo entre a literatura e outras áreas do conhecimento. Pois, de acordo com o autor: “a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo” (COMPAGNON, 2009, p. 31).

Logo, para empreender uma análise, é conveniente que ocorram diálogos com outras áreas, justamente para dar conta das múltiplas expressões de sujeito e de visão de mundo que são representadas nas obras literárias. Pensando nessa possibilidade de diálogos transdisciplinares, a teórica mineira Eneida Maria de Souza (2021) defendeu tal perspectiva de conversas como uma necessidade para

não deixar a literatura entrar no campo do fracasso – que estaria na limitação da análise do texto literário pelo literário.

Eneida Maria de Souza (2021) delimita o ramo da Literatura Comparada como uma possibilidade de indisciplina, isto é, de ruptura com as barreiras engessadas que a categoria disciplinar traz para a literatura. Logo, a compressão de uma literatura que estaria no âmbito do pós-disciplinar é colocada na linha do horizonte:

[..] Nada mais coerente seria reforçar, atualmente, não só um clima de pós- disciplina, como também de pós-teoria, por entender que é por demais evidente a ausência de teorias impostas às análises textuais ou de outra ordem, além da atitude comum a muitos críticos, a de se manterem fiéis à leitura empírica e à paráfrase literária (SOUZA, 2021, p. 308).

Assim sendo, para a teórica mineira, a Literatura Comparada desafia os modelos encaixotadores dos limites disciplinares, visto que é da seara do movimento transdisciplinar pensar o fazer e o saber científico em diálogo com outras visões de mundo e construções epistemológicas.

Esse exercício é construído e discutido em diversas passagens da acadêmica, como é o caso do texto *Tempo de Pós-Crítica* (originalmente apresentado como memorial de titulação do mestrado), cujo objetivo é explanar a importância da relação entre Literatura e Antropologia (SOUZA, 2009).

Vale ressaltar que, durante a década de 1970, estavam em alta no Brasil as teorias estruturalistas francesas, principalmente as de Lévi-Strauss. Deste modo, para Eneida Maria de Souza (2009, p. 47), utilizar teorias antropológicas como chave interpretativa para o literário cria uma “nova historiografia literária”.

Por conseguinte, a intelectual mineira continua esboçando a importância do método estrutural de Lévi-Strauss para a teoria literária, o qual:

[...] busca verificar se as leis que regem os mitos são as mesmas que regem o pensamento. A interpretação textual passa a ser efetuada por meio de um raciocínio lógico, baseado na operação da ordem do conceito e instaurada pela cadeia simbólica. A construção de modelos implica a ruptura com a realidade empírica e, assim como o signo opera o corte com a coisa, a estrutura não pode ser diretamente apreendida na realidade concreta (SOUZA, 2009, p. 49).

O presente artigo, portanto, está calcado no diálogo entre disciplinas que a

literatura possibilita, levando em consideração as ramificações de leituras que a Antropologia pode subsidiar para o campo literário. Assim, para estabelecer tal relação entre Literatura e Antropologia, será analisado o romance de estreia do escritor baiano Itamar Vieira Junior (2019): *Torto Arado*.

Geógrafo de formação e doutor em Estudos Étnicos e Africanos, ambos pela Universidade Federal da Bahia, Itamar Vieira Junior é um grande sucesso de público e crítica da literatura contemporânea, destacando-se como vencedor do Prêmio LeYa, em 2018, do Prêmio Jabuti de Romance Literário e do Prêmio Oceanos, ambos em 2020.

Torto Arado, a obra analisada neste artigo, narra a história de duas irmãs, Bibiana e Belonísia, que moram em Água Negra, na Chapada Diamantina. A trama se inicia com as irmãs encontrando uma faca escondida na mala da avó, Donana. O objeto corta a língua de Belonísia, deixando-a sem fala e, conseqüentemente, transformando Bibiana em intérprete da irmã. No desenrolar da vida adulta das personagens, ocorre a separação, na qual Belonísia permanece no povoado e vive um casamento violento, e Belonísia vai para a cidade se tornar professora. Assim, quando retorna, já formada, Belonísia ensina seu povo sobre a questão da terra, visto que é um direito daquela comunidade quilombola¹.

Portanto, o artigo foca na cena que inicia o romance, ou seja, o encontro das irmãs com a faca e o corte proveniente desse evento. Analisa-se a faca como objeto ritualístico, salientando a existência de um agenciamento pautado numa relação entre seres humanos e não-humanos nesse encontro das protagonistas com a faca. Para isso, serão utilizadas teorias antropológicas como chave de leitura interpretativa.

1 A FACA QUE CORTA LÍNGUA E MODIFICA VIDAS

No escopo das religiões, existem práticas e ritualísticas que compreendem objetivos múltiplos, variando de sujeito para sujeito. Alguns desses rituais de cunho religioso perpassam etapas que o indivíduo vivencia na religião para que tal

ato se cumpra. Nas religiões de matriz africana, por exemplo, existem rituais que precisam de certos objetos para serem cumpridos.

O teórico alemão Arnold van Gennep (2013) aponta que os ritos estariam no intermeio, isto é, entre etapas da vida do sujeito, levando-o de um estágio da vida para outro. O autor também pontua que os ritos não estariam apenas associados à religião, visto que:

[...] para passar de camponês a operário e mesmo de servente de pedreiro a pedreiro, é preciso satisfazer certas condições que, entretanto, têm de comum assentarem somente em uma base econômica ou intelectual. [...] Entre o mundo profano e o mundo sagrado há incompatibilidade, a tal ponto que a passagem de um ao outro não pode ser feita sem um estágio intermediário. (GENNEP, 2013, p. 23)

¹ O autor baiano Itamar Vieira Junior é funcionário público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), logo, este assunto é de sua alçada, pois trabalha com a regulamentação de terras que recebem o status de quilombo. Para além disso, sua tese de doutorado, defendida em 2017 e intitulada *Trabalhar é tá na luta: vida, morada e movimento entre o povo de lúna*, analisa a comunidade quilombola de lúna, na Chapada Diamantina, e permeia tal temática.

Logo, compreende-se que a faca que realiza o corte no início do romance de Itamar Vieira Junior (2019) é um objeto que se instaura em uma ritualística que modifica o percurso das personagens no interior da narrativa. A utilização da faca como instrumento ritualístico está inserida na problemática de que existe uma relação entre humanos e não-humanos dentro de religiões de matriz africana.

Essa afinidade é percebida quando observamos a relação com o divino nessas religiões, com um panteão cujos deuses estão associados a objetos, animais e alimentos:

As divindades encontram-se reunidas em grupos que possuem semelhanças entre si. Algumas são responsáveis pelos quatro elementos da natureza: água, ar, fogo e terra. Outras, pelos três reinos: animal, mineral e vegetal. Em outra divisão, temos os regentes da produção de ferramentas, metalurgia, agricultura, pesca, caça (MAURÍCIO, 2009, p. 81).

Assim, para essas religiões, todas as instâncias estariam conectadas. O ser humano não estaria solto e desprendido das suas relações com o não-humano. Portanto, logo nas primeiras páginas de *Torto Arado*, temos Vó Donana e seu hábito de falar com seres invisíveis, orando e pedindo proteção para Bibiana e

Belonísia:

[...] Naquele tempo, costumávamos ver nossa avó falar sozinha, pedir coisas estranhas como que alguém – que não víamos – se afastasse de Carmelita, a tia que não havíamos conhecido. Pedia que o mesmo fantasma que habitava suas lembranças se afastasse das meninas. [...] Falava sobre pessoas que não víamos – os espíritos – ou de pessoas sobre as quais quase nunca ouvíamos, parentes e comadres distantes (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 14).

A faca surge no meio das rezas de Vó Donana, as quais não funcionam nesse dia em questão. As meninas, ao perceberem o distanciamento da avó, correm para dentro de casa e, muito curiosas, desejam saber o que tem dentro da mala que fica debaixo da cama. No interior desta mala está a faca:

[...] E no meio das roupas mal dobradas e arrumadas havia um tecido sujo envolto no objeto que nos chamou a atenção, como se fosse a joia preciosa que nossa avó guardava com todo seu segredo. Fui eu quem desatou o nó, atenta à voz de Donana que ainda estava distante. [...] Levantei a faca, que não era grande nem pequena diante dos nossos olhos, e minha irmã pediu para pegar. [...] Cheirei e não tinha o odor rançoso dos guardados de minha avó, não tinha manchas nem arranhões (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 15).

A faca estaria, portanto, inserida nessa relação que perpassa o visível, pois, na narrativa, entende-se que tudo foi arquitetado – a curiosidade das irmãs, o encontro com a faca e o corte na língua – partindo do pressuposto que o objeto demanda uma energia que transforma a vida dos sujeitos. E isso, de fato, ocorre, pois estamos falando de um objeto de cunho ritualístico.

Nas religiões de matriz africana, a especificidade da faca como objeto de ritual é evidenciada, visto que é uma prática comum, nessas religiões, o sacrifício de cunho animal (envolvendo sangue, ou não). No escopo da prática de sacrifícios, a faca se transforma numa extensão do sujeito que a maneja e que tem em mente uma funcionalidade predeterminada para a utilização do objeto (FAVARO; CORONA; RAMOS, 2022).

Os pesquisadores Jean Felipe Favaro, Hieda Corona e João Ramos (2022) apontam o seguinte:

[...] Quando a mão e a faca estão em operação na cosmopolítica afro-religiosa proporcionam um fluxo energético que cria novas realidades. [...] Novos mundos são produzidos e cada agenciamento de trabalhos pelas mãos de uma mãe ou pai de santo, das quais fluem a força da criação

(FAVARO; CORONA; RAMOS, 2022, p. 29).

No caso de *Torto Arado*, existe o sangue que mancha a faca desde o seu primeiro uso, o que abre a possibilidade de novos rumos para a personagem. Quando Vó Donana encontra a faca (anos antes do nascimento das netas), ela utiliza o objeto para matar o estuprador de sua filha Carmelita – tia das meninas. Esse acontecimento resulta na fuga de Carmelita, que nunca mais retorna.

Assim, a cena que inicia o romance apresenta o segundo momento de uso da faca (seguindo uma linha cronológica), quando Belonísia coloca o objeto na boca e perde um pedaço da língua, o que transforma Bibiana em sua intérprete:

[...] Foi quando coloquei o metal na boca, tamanha era a vontade de sentir seu gosto, e, quase ao mesmo tempo, a faca foi retirada de forma violenta. Meus olhos ficaram perplexos, vidrados nos olhos de Belonísia, que agora também levava o metal à boca. Junto com o sabor de metal que ficou no meu paladar se juntou o gosto do sangue quente, que escorria pelo canto de minha boca semiaberta, e passou a gotejar de meu queixo (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 15).

Deste modo, ainda na primeira infância de Bibiana e Belonísia, a faca corta a vida dessas mulheres negras, modificando-as para sempre. O acontecimento cria uma nova realidade para as irmãs e, conseqüentemente, ocorre uma nova relação:

[...] Ocupávamos o tempo com as apreensões do corpo da outra. No começo foi difícil, muito difícil. Era necessário que se repetissem palavras, que se levantassem objetos, que se apontasse para as coisas que nos cercavam, tentando apreender a expressão desejada. Com o passar dos anos, esse gesto se tornou uma extensão das nossas expressões, até quase nos tornarmos uma à outra, sem perder a nossa essência.

[...] Foi assim que me tornei parte de Belonísia, da mesma forma que ela se tornou parte de mim (JUNIOR, 2019, p. 24).

Essa possibilidade de mudança por meio de um objeto só ocorre pela relação entre a faca e todo o caminho que percorre até chegar no ápice do início do romance. A faca como objeto ritual, sendo utilizada para a passagem de um estágio para outro na vida das personagens, desempenha a funcionalidade de abrir instâncias de vivências novas para as protagonistas. A partir do fio de corte, a vida de Bibiana e Belonísia ganha outros contornos. A faca corta e separa a vida das duas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo esboçou uma possibilidade de leitura para o significado que o objeto faca tem no bojo da narrativa do escritor baiano Itamar Vieira Junior (2019). Partindo da relação entre Literatura e Antropologia, um diálogo pautado numa relação de diálogo entre esses dois campos do saber, essas duas instâncias foram utilizadas para fundar a interpretação que compreende a faca como um objeto ritualístico que está inserido em uma relação que perpassa personagens humanos e não-humanos.

Por estar inserida no cenário interdisciplinar entre Literatura e Antropologia, a faca ganha conotação ritualística, similar a existente numa comunidade religiosa, na qual a faca é uma extensão do sujeito que a usa e, para além disso, abre possibilidades de caminhos e novas trajetórias.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FAVARO, Jean Felipe; CORONA, Hieda Maria Pagliosa; RAMOS, João Daniel Dorneles. Composições de pessoas e mundos na cosmopolítica afro-religiosa: a rede de relações no agenciamento das comidas dos Orixás. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 42, n. 2, p. 21-42, 2022.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**: estudo sistemática dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.

Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2013.

MAURÍCIO, George. **O candomblé bem explicado** (nações Bantu, Iorubá e Fon) / Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pós-crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. Literatura comparada, indisciplina. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Narrativas impuras**. Recife: Cepe, 2021. p 301-312.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO MUSICAL

“O MÁGICO DI Ó”

Ísis Emanuelle Silva Prior

(Universidade Estadual de Campinas)

RESUMO: Sobre a perspectiva da Tradução Intersemiótica, analisam-se as produções de sentidos e (re)interpretações dos signos em processo de tradução e intertextualidade, de modo que se considere a historicidade da produção cultural em virtude do “fazer traduzir”. O que se propõe com este artigo é analisar a tradução do clássico “The Wizard of Oz”, como peça da Broadway baseada no livro de L. Frank Baum, para “O Mágico di Ó”, musical de Vitor Rocha e Luiza Porto traduzido em forma de literatura de cordel brasileira. Considerando, também, os processos da tradução intersemiótica e apontando as diversas relações com a materialidade dos sentidos produzido pela cultura do sertão, a análise também terá foco em discutir como os signos pertencentes à cultura brasileira são articulados nas diferentes mídias nas quais a tradução está se perpetuando (como livro, música, musical e filme).

Palavras-chave: tradução intersemiótica; estudos da tradução; literatura brasileira.

ABSTRACT: From the perspective of intersemiotic translation, meaning and (re)interpretation of signs can be analyzed through translation and intertext methods, so that cultural-historical production is taken into account in translation. In this article, we will analyze the translation of the classic "The Wizard of Oz" as a Broadway play, inspired by the book by L. Frank Baum, and "O Mágico de Ó", a musical by Vitor Rocha and Luiza Porto, translated into Brazilian Portuguese as Cordel literature. Given the intersemiotic process of translation and the numerous connections to the materiality of meanings associated with Sertão's culture, this analysis will also focus on discussing how signs in Brazilian culture are articulated in different medias in which translation is perpetuated, such as book, music, musical, and film.

KEYWORDS: translation studies; brazilian literature; intersemiotic translation.

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira de cordel é famosa pelo seu jeito de contar histórias populares através de rimas e versos, dispostas em folhetos pendurados em cordas nos quais o público pode ler, ouvir e apreciar esta arte tradicional. No musical “O Mágico di Ó”, estreado em 2019, escrito por Vitor Rocha com coautoria de Luiza Porto, a literatura do sertão nordestino se traduz em uma das peças de musicais mais famosas da Broadway: “O Mágico de Oz”, de 1987. Retomando os conceitos de tradução intersemiótica de Julio Plaza (2010) e a teorização de Schleirmacher (2007) sobre os métodos de traduzir, neste trabalho será feita uma análise da tradução do musical “O Mágico di Ó” e seus percursos na literatura brasileira de cordel, assim como as representações de intersemiose adaptadas para o palco brasileiro.

Com isso, vou considerar o que cita A'ness (2001) sobre produção teatral entre culturas: “[...] Quando uma peça faz sua viagem (em espaço ou tempo) além

da cultura para a qual foi originalmente concebida, é uma nova comunidade interpretativa com diferentes valores e conceitos culturais, memórias e associações que recebe e interpreta o texto.”⁶ (p.227). Isto é, a tradução aqui vai servir como “a ponte entre duas culturas”, em que os elementos culturais se moldam através do tempo (quase um século inteiro) para se adaptarem à contemporaneidade, mantendo os valores culturais aos quais a tradução é destinada. No caso deste musical, temos influências culturais do berço do sertão nordestino sendo resgatados em forma de música de cordel, com uma dupla de “bruxas” repentistas e um vocabulário regionalista como “Cabra de Lata” e “Mamulengo”, que substituem os termos da tradução já conhecida em português brasileiro, “Homem de Lata” e “Espantalho”.

O diálogo entre os diversos signos, portanto, carrega sua própria historicidade a fim de formar uma nova versão daquilo que já foi dito. Na versão brasileira, acompanhamos não só uma releitura de um clássico da Broadway para os dias atuais, como também uma memória da literatura brasileira de cordel sendo traduzida em toda a sua composição de versos, vocabulários e signos (como as vestes de couro dos atores ao se apresentarem no palco, e a pintura de xilogravura em suas maquiagens). Esses signos são não somente importantes para esta tradução, mas também para firmar um ponto de vista do tradutor em virtude do que quer traduzir — neste caso, uma versão de Oz no sertão brasileiro. Como ressalta Julio Plaza (2010):

Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido. (PLAZA, 2010, p.5)

Em outros termos, ao traduzir um clássico da literatura estadunidense para a literatura de cordel brasileira, Rocha & Porto⁷ trazem também uma nova versão para “O Mágico de Oz”, que irá produzir outros sentidos antes inexistentes na obra. É a forma como esta versão é vista e traduzida que o trabalho se propõe a analisar, e a

⁶ Tradução nossa.

⁷ Será adotado esta nomenclatura para todas as referências a Vitor Rocha e Luiza Porto.

discutir os diálogos dessa intersemiose na música, teatro e literatura de cordel brasileira.

A LITERATURA BRASILEIRA DE CORDEL

Recuperando a literatura portuguesa das folhas volantes no século XVII, a literatura de cordel brasileira mantém a tradição de contar histórias (causos, lendas, fatos cotidianos, etc), muitas vezes orais, e distribuí-las em formato impresso ao pendurá-las em um varal com cordões de barbante. É uma literatura marcada pelo humor, rimas e uma narração instigativa; sendo também vinculada à música popular brasileira.

Essa literatura despontou no Brasil na segunda metade do século XIX, no nordeste brasileiro. Leandro Gomes de Barros, considerado um dos pioneiros da escrita de cordel, escreveu o clássico “Batalha de Oliveiros com Ferrabás”, que conta a história ficcional de um confronto entre dois heróis, temática recorrente no cordel. É também uma literatura marcada pela estrutura poética de quadras, sextilhas, martelos, oitavas, etc., a depender do gênero narrativo. Narrativas estas em que o ponto central, em geral, é alguma problemática a ser resolvida.

Da Silva Lima (2012) também disserta sobre a importância do cordel na construção da MPB Contemporânea no Brasil e na cultura popular como um todo. Pois, como ressalta, “[...] A presença da tradição oral do cordel na Música Popular Brasileira Contemporânea reafirma a importância da cultura popular na construção do que podemos chamar de processo de representação do imaginário poético nacional”(p.16). Entendemos, pois, que esta literatura não só surgiu como uma forma de lembrança da tradição literária portuguesa, mas vem sendo incorporada para a realidade brasileira na época em que se é produzida.

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Para falar de tradução, especificamente de tradução na arte e de tradução intersemiótica, retomo uma citação de Schleiermacher (2007), em “Sobre os diferentes métodos de traduzir”:

A saber, quando nós sentimos que as mesmas palavras em nossa boca teriam um sentido inteiramente diferente ou, ao menos, um conteúdo aqui mais forte, ali mais fraco, que na dele e que, se quiséssemos expressar do nosso jeito o mesmo que ele disse, nos serviríamos de palavras e locuções completamente diferentes. (SCHLEIERMACHER, 2007, p.234)

Essa “diferença” apresentada por Schleiermacher, na tradução intersemiótica, se expande em uma gama de conceitos e multimídias que se interceptam no diálogo entre signos para criar um novo sentido transmutado. No caso do “Mágico de Oz”, um musical estadunidense baseado no livro de L. Frank Baum no ano de 1900, a tradução brasileira de Rocha & Porto foi adaptada com elementos que remetem ao que já conhecemos do livro: os personagens, alguns elementos do cenário (como os tijolos amarelos, e o cachorro “Totó” de “Dorotéia”), assim como a temática do “Mágico de Oz”, uma entidade conhecida por conceder desejos através da magia. É interessante, no entanto, perceber como os elementos são transmutados para o público brasileiro. Pois se na cultura estadunidense o “Maravilhoso Mundo de Oz” é uma terra distante e mágica, cheia de coisas desconhecidas até então para a protagonista Dorothy; quando traduzida para cordel, essa terra se torna o sertão do Brasil, um lugar muito familiar para alguns e bem distante para outros, pois é lá que a “mágica” acontece.

Então, essa transmutação de sentidos, a qual Plaza (2010) irá denominar de “transmutação intersígnica”, faz parte do que se entende por tradução intersemiótica. Pois, como cita Plaza:

A Tradução Intersemiótica se pauta [...] pelo uso material de suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces, [...] diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos. (PLAZA, 2010, p.67)

A transmutação, neste caso, não será apenas pela mudança de sentido do que se entende pelo “Mundo de Oz”, mas também pelo signo que se traduz em outros meios (em seus elementos cenográficos), em música, em literatura de cordel e, inclusive, em memória.

A LITERATURA DE CORDEL TRADUZIDA COMO MÚSICA

Considerando o que propõe Peirce, o signo, na semiótica, opera em relações triádicas dentre três elementos; sendo eles: as qualidades materiais que dão pensamento as qualidades do signo, conexão real que põe um pensamento-signo em relação a outro e sua função representativa (PLAZA, 2010, pg.21). Dessa forma, o signo será algo que evoca algo em alguém dentro de sua materialidade. Assim, considerando a teorização de transmutação intersignica, percebe-se que o musical opera em relação a estes novos sentidos quando, por exemplo, faz a troca do gênero musical com instrumentos como a flauta doce e o violino, para conter elementos do forró brasileiro, canto repentista e sanfona. Além da música, o teatro também é apresentado no dialeto característico da região sertaneja brasileira, englobando suas gírias, costumes e cultura. Nesse sentido, a tradução intersemiótica será articulada dentre uma série de processos intersignicos de estruturação, pois, como cita Soares (2017):

Para que uma tradução intersemiótica entre sistemas de signos diferentes seja realizada, é necessário analisar as relações que existem entre todos os elementos envolvidos no processo de entendimento de cada objeto, pois ela acaba sendo um tipo de relação (semiótica e icônica) entre processos multi-estruturados. Traduzir essas ideias em signos implica na necessidade de meios e linguagens, que viabilizem um intercâmbio entre as ideias de cada sistema (SOARES, 2017, p. 23).

Ou seja, necessita-se da compreensão de cada signo a ser traduzido para que se crie uma outra imagem na composição da peça de teatro. A tradução, por tanto, será uma adaptação da forma e das relações estabelecidas entre os signos no processo tradutório, com objetivo de remeter ao sistema de origem ao qual foi adaptado. Podemos ver estas relações no musical “O Mágico di Ó” através das referências à literatura brasileira traduzida na música abaixo. De um lado, temos

uma música que integra a trilha musical escrito por Rocha & Porto, que se faz alusão ao cordel de Zé da Luz, “Ai! Se sêsse!”:

Se Sêsse - Elenco do Mágico di Ó	Ai! Se sêsse! - Zé da Luz
Se tudo sêsse do jeito que eu queria Se esse Mágico realmente puder me dar Um arco-íris que cruzasse o céu inteiro E tanta poça... eita! Eu nem posso imaginar [...]	Se um dia nois se gostasse Se um dia nois se queresse Se nois dois se empareasse Se juntim nois dois vivesse Se juntim nois dois morasse Se juntim nois dois drumisse Se juntim nois dois morresse Se pro céu nois assubisse [...]
TODOS: Se molhasse, se lavasse Se meu Deus furasse o ventre desse céu E pingasse tanta vida Até guarda-chuva ia virar chapéu [...]	

Aqui, a relação de transmutação evoca na tradução uma materialização de pensamento em signos que são pensados a partir de outros signos, trazendo o resgate da literatura (na estrutura da música) ao relacionar significados. Rocha & Porto faz um percurso desse intercâmbio de ideias a fim de evocar um novo sentido de familiaridade ao público. Nesta tradução, "O Maravilhoso Mundo di Ó" é fruto de uma série de transmutações que referenciam tanto a literatura e música brasileira, quanto o clássico da Broadway.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, considera-se que o papel da tradução intersemiótica nos Estudos da Tradução salienta uma discussão importante para o processo de tradução e interpretação entre diferentes meios. A partir dessa teoria, somos capazes de entender a transmutação entre os signos e como são manipulados os sentidos entre obra, autor, tradutor e espectador; além de analisar como esse processo considera a materialidade da história em sua elaboração. Nota-se que as escolhas feitas na tradução de Rocha & Porto possuem uma subjetividade que abraça a memória e a cultura do nordeste brasileiro através de música, composição, cenário, e da própria maneira de “se contar uma história, que não sabe onde se começa”. A tradução

então se permeia entre o compromisso de interpretar, na visão do tradutor, uma outra maneira de “cantar” sobre uma terra bonita e cheia de magia, e se configurar como um contribuinte à preservação da literatura de cordel brasileira através de sua produção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A'NESS, Francine Mary. *The production of a national playwright: Sabina Berman, her audience, and the changing Mexico City stage*. Berkeley: University of California, 2001.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. Perspectiva, 2010.

SCHLEIERMACHER, Friedrich ED; BRAIDA, Celso R. *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Princípios: Revista de Filosofia (UFRN), v. 14, n. 21, p. 233-265, 2007.

DA SILVA LIMA, Rogério. *O Cordel no contexto da música popular brasileira. Imaginar o Sujeito brasileiro e a Nação pela música popular*. Escritural. Escritures d'Amérique latine, n°6, dossiê "Le Cordel en mouvement", CRLA, Poitiers, (S) ed., 2012. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/profile/Rogério-Lima-6/publication/280157913_O_Cordel_no_contexto_da_musica_popular_brasileira_Imaginar_o_Sujeito_brasileiro_e_a_Nacao_pela_musica_popular/links/55c50eaa08aebc967df38678/O-Cordel-no-contexto-da-musica-popular-brasileira-Imaginar-o-Sujeito-brasileiro-e-a-Nacao-pela-musica-popular.pdf>. Acesso em: 26 out. 2023.

LETRAS. "Se sêsse", *o elenco do Mágico di Ó*. Disponível em:

<<https://www.letras.mus.br/o-magico-di-o/se-sesse/>>. Acesso em: 26 out. 2023.

SOARES, Joel Mendonça. *A produção de uma capa para um projeto musical de um artista independente: uma tradução intersemiótica*. 2017. 114 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Design) - Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

ENSAIOS

**A REALIDADE SOCIAL DAS FAVELAS E A CONTRIBUIÇÃO LITERÁRIA DE
CAROLINA MARIA DE JESUS NA LUTA ANTIRRACISTA**

Pamela Moraes Nicolau do Espírito Santo

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

RESUMO

O presente ensaio retrata a realidade social das favelas através da contribuição literária da escritora Carolina Maria de Jesus, favelada, criada na comunidade do Canindé e catadora de papel. A desigualdade social, o racismo e as dimensões da violência caracterizam o cotidiano de Carolina. O diário relança ao leitor inúmeras denúncias referentes à violência de Estado aos corpos pretos, favelados e pobres. Carolina traz em sua obra reflexões políticas e sociais, questionamentos indissociáveis quando falamos de uma obra que relata o cotidiano da vida das mulheres e da favela, e que a partir disso é fundamental problematizar a violência do Estado dentro do controle material, social e econômico; e hoje, nós, enquanto educadores e futuros educadores, precisamos ter o compromisso de pensar outro projeto de sociedade a partir da educação e da ampliação do conhecimento que precisa estar ligado à nossa intencionalidade enquanto formadores de sujeitos.

Palavras-chaves: Literatura; Educação; Desigualdade.

Nascida em 1914 na comunidade do Canindé, a escritora e poetisa Carolina Maria de Jesus trabalhou como catadora de papel ao longo de sua vida, vindo a falecer em 1977. A pobreza, o racismo, a violência e a desigualdade, fizeram por muitos anos parte do cotidiano de Carolina. A poetisa trouxe em suas escritas de “Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada”⁸, uma de suas obras com mais

⁸ JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2019.

destaques da literatura brasileira e com traduções internacionais, suas contribuições para o relato de um cotidiano diante de um Estado que oprime.

Nesse sentido, é importante pontuarmos também as inúmeras edições de sua obra e a luta de sua família pela originalidade. A partir de *Diário de uma Favelada*, denúncias fortes e reais de uma sociedade desigual são apontadas, como Carolina retoma, “Fui catar papel e permaneci fora de casa uma hora. Quando retornei vi varias pessoas as margens do rio...” (JESUS, 2019, p.17), logo, é perceptível em uma análise de sua escrita, a resistência diária e as vozes que ecoavam e construíram o esperar da luta antirracista hoje.

Neste diálogo sobre a luta antirracista, nos encontraremos com a educadora bell hooks (2013) ao pensarmos uma educação transgressora e com a educadora Nilma Lino Gomes (2017) ao pontuarmos a luta do povo negro, intelectuais e autoras negras que, assim como Carolina Maria de Jesus, reconstroem as narrativas dos povos. Portanto, a contribuição de Carolina, enquanto uma das escritoras mais importantes para a literatura brasileira, em diálogo com tantas outras referências, apontam a política social referenciada a partir de cada obra.

Nesse sentido, no dia 14 de março de 2023, completaram-se 109 anos da existência de Carolina Maria de Jesus e é possível afirmar a originalidade em suas escritas, não somente da construção da linguagem, mas dos relatos sobre a crescente violência do Estado sobre os corpos pretos e periféricos. Dessa forma, eram abordadas as inúmeras dificuldades de quem vive “às margens do rio”, como pontua a autora em sua escrita, que não participa das construções e decisões da vida de quem vive na favela.

Até quando teremos mais relatos de aprisionamento dos corpos pretos? Por quanto tempo mais, nós, mulheres, viveremos a violência sexista e patriarcal? Por quanto tempo iremos viver de fora do orçamento do Estado e das decisões que afligem a construção de uma sociedade? Esses são inúmeros questionamentos indissociáveis quando falamos de uma obra que relata o cotidiano da vida das mulheres e da favela. Dessa forma, é fundamental, assim como bell hooks (2013) aponta, pensar uma educação transgressora para romper as estruturas e problematizar a violência do Estado dentro do controle material, social e econômico.

Contudo, precisamos compreender que nenhum processo de desumanização deve ser aceito e, para isso, torna-se fundamental estabelecer que a concepção do direito de uma vida digna é também das classes populares. Nesse sentido, é lugar dos educadores a atenção e entendimento da construção de uma educação transgressora, como as reflexões do livro “Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade” (2013). Uma educação do ser mais. A fim de alcançar o dom da liberdade, a partir de uma construção coletiva e horizontal.

A escritora Carolina Maria de Jesus dá cor à fome e relaciona esse diálogo à sua realidade que reluz também a cor da vida. Todos os dias abria a janela, olhava para o céu e lá estava o sol iluminando tudo e a cada manhã era como uma luz de esperança. Como aponta a poetisa: “Nunca vi uma preta gostar tanto de livros como você. Todos têm um ideal. O meu é gostar de ler...” (JESUS, 2019, p.26). Portanto, vemos a esperança de que algum dia tudo iria mudar e que o amarelo da vida iria prevalecer.

Carolina viveu a realidade de muitas mulheres e jovens que precisam abdicar de seus estudos, na maioria das vezes para o sustento da família. Dessa forma, fazia da leitura e escrita o seu lugar e o suporte do processo. Ademais, diante da realidade cruel de sobrevivência e do diálogo com a fome, criou seus três filhos e projetava a cada dia uma vida melhor, entendendo, sobretudo, que se manter vivos era a prioridade.

Mesmo estudando até o Ensino Fundamental, onde teve contato com o processo inicial de alfabetização, especificamente , o processo de leitura e escrita. Despertou o interesse pela escrita também através do acesso à leitura de algumas obras literárias dentre os materiais que recolhia. O seu caderno tinha relatos fortes e incisivos, assim como esse relato em diálogo com o “Seu João”

23 de julho...Liguei o rádio para ouvir o drama. Fiz o almoço e deitei. Dormi uma hora e meia. Nem ouvi o final da peça. Mas, eu já conhecia a peça. Comecei fazer o meu diário. De vez em quando parava para repreender os meu filhos. Bateram na porta. Mandei o João José abrir e mandar entrar. Era o Seu João. Perguntou-me onde encontrar folhas de batatas para sua filha bochechar um dente. Eu disse que na Portuguesinha era possível encontrar. Quiz saber o que eu escrevia. Eu disse ser o meu diário. (JESUS, 2019, p.26)

A obra literária retrata o cotidiano e muito nos ensina sobre o desabafo da triste realidade das favelas nas folhas do caderno de Carolina que se tornaram a

partir de uma linguagem simples, contundente e original baseada no realismo diante de uma sensibilidade e leitura do lugar de muitos jovens por todo país. Nesse sentido, é fundamental a luta e garantia das edições de “Quarto de Despejo” a partir de sua relatoria original, que para nós, educadores, é algo que não só preserva a memória mas também abre as discussões da multiplicidade da linguagem.

Além disso, a autora também aponta reflexões sobre a sociedade em que vivia, que marginalizava e excluía os mais pobres. Ademais, é considerada uma das primeiras escritoras negras do Brasil a ser reconhecida pela sua produção literária, resgatemos esse relato: “[...] — Carolina, é verdade que vão acabar com a favela? — Não. Estão fazendo uma fita de cinema.” (JESUS, p.189, 2019).

Portanto, em diálogo com a realidade social da obra literária de Carolina, traremos a educadora Nilma Lino Gomes (2017)⁹ e uma reflexão acerca do papel da educação na luta antirracista diante de um Estado capitalista que oprime e violenta. Como destacamos a importância da educação enquanto um campo que rompe com as estruturas opressoras, é fundamental também referenciamos a luta do Movimento Negro enquanto uma figura central para que cada vez mais autores negros ocupem lugares de referência. Destacamos:

Educação é o campo escolhido para as reflexões aqui realizadas devido ao fato de ser um direito social, arduamente conquistado pelos grupos não hegemônicos do Brasil e que durante muito tempo foi sistematicamente negado aos negros e às negras brasileiras. Na luta pela superação desse quadro de negação de direitos e de invisibilização da história e da presença de um coletivo étnico-racial que participou e participa ativamente da construção do país, o Movimento Negro, por meio de suas principais lideranças e das ações dos seus militantes, elegeu e destacou a educação como um importante espaço-tempo passível de intervenção e de emancipação social, mesmo em meio às ondas de regulação conservadora e da violência capitalista. (GOMES, 2017, p.24/25)

Nesse sentido, é através da educação e, por vezes, através da escrita onde as desigualdades sociais e injustiças vividas pelos mais vulneráveis são expostas. Dessa forma, os educadores e futuros educadores, cumprem um papel fundamental de pensarem em outro projeto de sociedade a partir de uma educação popular que esteja ligado a sua práxis e intencionalidade enquanto formadores de sujeitos,

⁹ GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ. Vozes. 2017.

construindo e resgatando o protagonismo da classe popular e trabalhadora, assim como referências como Carolina, Marielle, Dandara e tantas outras mulheres.

É fundamental construirmos a resistência a partir das vivências e narrativas diante de um Estado que violenta as nossas vidas e corpos a partir de uma linha política excludente. Como bem evidencia Carolina em seu diário, “o Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças.” (JESUS, p.29, 2019). Esse trecho de “Quarto de Despejo” nos leva à reflexão sobre as estruturas opressoras que jamais entenderam a dor e sofrimento da fome atrelado à cor da pele e as condições econômicas.

Carolina, enquanto uma mulher negra e escritora, resistiu e ainda se faz muito presente nas contribuições para a construção da luta antirracista e da presença de escritoras negras na literatura brasileira. Ao longo do livro, Carolina Maria de Jesus retrata de maneira contundente as dificuldades enfrentadas por ela e seus vizinhos, descreve a falta de alimentação adequada, a ausência de saneamento básico, a violência, falta de perspectivas e abandono do Estado que são pontos fundamentais para a dignidade plena do ser humano, como bem coloca bell hooks:

Está claro que uma das principais razões por que não sofremos uma revolução de valores é a cultura de dominação necessariamente promove os vícios da mentira e da negação. Essa mentira assume uma forma aparentemente inocente: muitos brancos (e até alguns negros) afirmam que o racismo não existe mais e que as sólidas oportunidades de igualdade social atualmente existentes habilitam qualquer negro trabalhador alcançar autossuficiência econômica. Vamos esquecer que o capitalismo implica a existência de uma massa de mão de obra excedente subprivilegiada. (HOOKS, 2013, p. 44)

Assim como a educadora bell hooks bem nos coloca, o racismo existe nas mais diferentes ações e práticas, atrelado a desigualdade social, que tem raça, gênero e cor. Carolina aborda a discriminação racial a partir da leitura dos desafios impostos à relação com os homens e a dura criação dos filhos em um contexto tão adverso. O “Quarto de Despejo” é um livro que nos desafia a refletir sobre nossos privilégios e sobre como a sociedade trata os mais pobres.

A construção deste ensaio nos confronta com a dura realidade vivida por Carolina Maria de Jesus e muitos outros que, como ela, enfrentam obstáculos diários apenas para sobreviver. A partir disso, as reflexões nos levam a repensar

nossas práticas enquanto educandos e educadores. Resgatamos este relato do diário para apontarmos sobre os privilégios e a crescente desigualdade social:

10 de maio... Fui na delegacia e falei com o tenente. Que homem amavel! Se eu soubesse que ele era tão amavel, eu teria ido na delegacia na primeira intimação. (...) O tenente interessou-se pela educação dos meus filhos. Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se util a patria e ao país. Pensei: Se ele sabe disto, porque não faz um relatorio e envia para os politicos? O senhor Janio Quadros, o Kubstchek [9] e o Dr. Adhemar de Barros? Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades. (JESUS, p.29, 2019)

Entretanto, não é possível recuar das lutas e das cobranças por um Estado democrático sem violência e por uma vida digna e a partir da educação, cobrar pela construção e pela reforma estrutural do currículo para pensar autores referenciados socialmente, como Carolina, para a construção dos currículos escolares. Assim como bell hooks, Nilma Lino Gomes nos provoca a dialogar com a obra de Carolina ao pensarmos a violência do cotidiano e o poder de emancipação dos sujeitos e formação de caráter.

Vivemos desafios árduos a partir da conjuntura política de reconstrução do Brasil hoje e, ao relacionarmos o cotidiano de Carolina Maria de Jesus e o seu acesso a obras da literatura, apontamos a escrita enquanto um lugar de “escrevivência” como retoma Conceição Evaristo ao falar do poder da escrita e também Carolina: “quando eu não tinha nada o que comer, em vez de xingar, eu escrevia.” (JESUS, p.194, 2021).

Mas é necessário lembrarmos da precariedade do acesso e da falta de investimento nos espaços pedagógicos e bibliotecas dentro das favelas. Resgatamos uma passagem do dia 28 de maio do diário:

28 de maio... A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro. (JESUS, p.167, 2019)

Nesse sentido, é imprescindível construirmos cada vez mais o diálogo com as obras literárias inseridas em nossa práxis pedagógica enquanto docentes. Desconstruindo estruturas opressoras e rompendo com as narrativas coloniais. É preciso construir uma educação para transgredir.

REFERÊNCIAS

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação.** Petrópolis, RJ. Vozes. 2017.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada.** São Paulo: Ática, 2019.

OURO, NINFAS E GARIMPO

RODRIGO NATIVIDADE

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

RESUMO:

"Ouro, Ninfas e Garimpo" explora a vida e obra de Cláudio Manuel da Costa, primeiro poeta arcadista brasileiro, destacando sua formação em Coimbra, Portugal, e sua origem burguesa. O texto busca uma outra leitura para o poema mais conhecido de Claudio M. Costa; assim sendo, como ele versou, lido pela posteridade; ao analisar seu primeiro soneto arcadista, que enaltece o "Rio pátrio", o texto propõe uma leitura crítica que faz reflexão sobre a influência do ouro na cultura brasileira, e no nascimento da nação. Conecta essa análise com as fotografias de Sebastião Salgado na Serra Pelada, destacando as consequências sociais e ambientais, na persistência da exploração desenfreada. O texto encerra, relacionando a busca do ouro à tragédia de Mariana e Brumadinho, sugerindo que a exaltação do ouro, em detrimento da natureza, perpetua uma trajetória de destruição.

Cláudio Manuel da Costa, nascido na cidade de Mariana, advogado, minerador, filho de minerador, e por fim, poeta. Formou-se em direito em Coimbra, Portugal, faculdade da elite e que apenas poucos brasileiros conseguiram cursar; em sua formação fica explícita sua origem burguesa, o poeta vinha de uma família rica, de pai português e mãe mineira.

Faço uso da grafia de vida do primeiro poeta arcadista brasileiro, porque de certa forma explicam a visão de seus versos; diferente do que pensavam os formalistas russos, que, resumindo, julgavam que as palavras bastavam para tirar um sentido completo do texto; penso que algo/algun fator biográfico se entrelaça ao "estilo" do autor.

Copio e colo famoso soneto arcadista de Cláudio Manuel da Costa:

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
Em meus versos teu nome celebrado,
Porque vejas uma hora despertado
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,
Fresco assento de um álamo copado;
Não vês Ninfa cantar, pastar o gado
Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo banhando as pálidas áreas

Nas porções do riquíssimo tesouro
O vasto campo da ambição recreais.
Que de seus raios o Planeta louro,
Enriquecendo o influxo em tuas veias,
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.
(MANUEL DA COSTA, Claudio. SONETO NÚMERO 1; Obras Poéticas de
Manuel da Costa. 1903)

Entendo e aceito, que Claudio M. da C. queria ser lido pela posteridade, e acreditava que seria, todavia, sendo. Entendo e aceito a leitura do verso: “*Não vês nas tuas margens o sombrio/Fresco assento de um álamo copado/ não vês Ninfa cantar, pastar o gado*” como crítica aos versos europeizados, que enaltecem paisagens não-brasileiras. Entendo e aceito a leitura completa do soneto enaltecendo rio, então de águas turvas, pelo o ouro que “*brota*”.

Entretanto, quero ensaiar uma outra leitura, ou tentar.

O ouro é descoberto notificado pela primeira vez em vasta quantidade no território que hoje é conhecido como estado de Minas Gerais, por volta de 1693, achado por Bandeirantes.

A coroa portuguesa sabia da existência do ouro no Brasil, pois os espanhóis já haviam encontrado e enriquecido com ouro no resto do território americano que colonizaram, e os portugueses, procuravam desde muito tempo, sem grande sucesso. A promessa vinha desde a carta de Pero Vaz de Caminha, (onde a palavra *ouro* aparece 5 vezes), onde ele escreve: “Porém um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizendo que ali havia ouro”. A partir do relato de Pero V. de Caminha, primeiro documento brasileiro, sabemos que um indígena reconhece de imediato o mineral similar à ouro e onde encontrá-lo, e aponta a direção: dentro na mata fechada, no sertão: lugar montanhoso, selvagem, de difícil acesso ao estrangeiro.

Do ouro notificado pelos bandeirantes, vieram as consequências do progresso: entram os povos em cobiça de ouro, e saem os povos indígenas sem qualquer cobiça “financeira” que ali habitavam, mortos, ou escravizados, então serviriam para guiar pela mata adentro, e de mão de obra para construir os alicerces de uma nova província, e depois, para a mineração. Sem povos indígenas, sem floresta densa, com ouro, faz as cidades ao entorno das minas crescerem

rapidamente; há registros que, em 1730, Vila Rica (Ouro Preto) chega a ser o lugar mais populoso da América Latina.

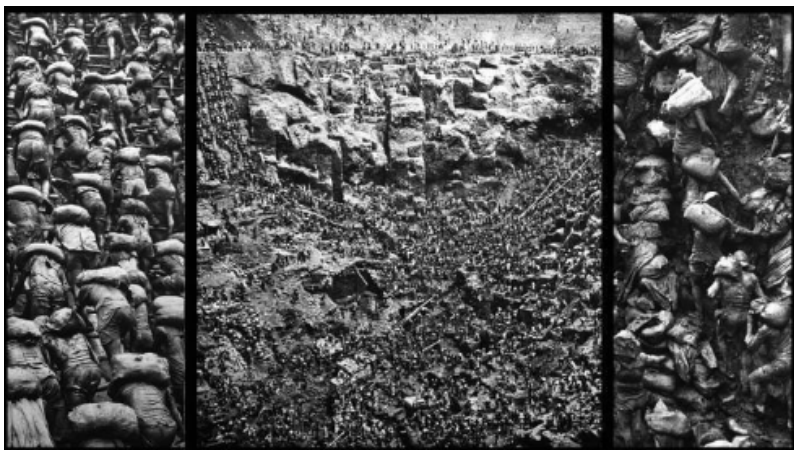
Após essa longa digressão, volto ao poema setentista.

(Acredito que o leitor atento já tenha adivinhado o caminho que estou tomando nessas páginas. Faço exercício de interpretação, um tanto, atrevido. E contínuo.)

O *eu lírico* do poema, *Glauceste Saturnino*, escreve: “Não vês ninfas cantar”, a leitura crítica que é feita da “Ninfa” acaba por achatá-la como símbolo europeu, (e/ou) europeizado, (e/ou) europeizante. No dicionário a definição para Ninfa: “na mitologia grega, conhecida como a divindade que habita os lagos, florestas, bosques, rios, montanhas e demais ambientes da natureza”. Estico a corda da mitologia grega até o território brasileiro - corda que estica sem arrebentar. Na falta de seres divinos gregos, tínhamos seres de carne e osso, nativos, que habitavam e cuidavam dos lagos, florestas, bosques, rios, montanhas e dos diversos reinos da natureza brasileira. A terra devastada pelo progresso afobado, urgente, em razão de ouro e de pedras preciosas, dizimaram nações inteiras desses povos nativos, sem qualquer possibilidade que os mesmos ali existissem, senão assimilados como escravos ou súditos da coroa portuguesa – logo, distantes da vida que tinham, distantes da floresta. Quando Cláudio Manuel da Costa diz, que não havia *ninfas*, ele abre possibilidade de interpretação para que se entenda que não existia seres que cuidavam do reino da natureza, que no Brasil, se traduz em, não havia povos indígenas.

Arremeto o curso desse ensaio, e pauso brevemente o raciocínio; ainda retornarei ao nosso primeiro poeta árcade.

Por agora, vejamos abaixo essa série de três fotografias tiradas por Sebastião Salgado, em tempos modernos.



(SALGADO, Sebastião. Gold - Mina de Ouro Serra Pelada. 1980. Colagem disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/13.148/7426>)

Essas fotografias se passam num garimpo clandestino no estado do Pará, Brasil, que ficou conhecido como Serra Pelada, no ano de 1986. A primeira fotografia mostra homens sobre homens subindo para fora da mina, por meio de uma escada feita de tronco de árvores chamadas de “adeus-mãe”, levando nas costas sacos com até 35 kg de terra. A segunda fotografia tirada em plano grande angular revela a imensidão e profundidade da mina – que era antes um morro -, e a pequenez dos homens, imagem que, guardadas em suas proporções, lembram um formigueiro. A terceira repete o cenário e a ação da primeira, contudo numa harmonia mais caótica.

A mina a céu aberto tem começo clandestino, mas foi rapidamente assimilada pelo governo – na época, os coronéis da ditadura militar. O terreno tomado, então, vendido e sorteado, era dividido em barrancos, e os donos desses, eram chamados de “capitalistas”. Apesar dos pesares havia certa ordem, apesar dos pesares havia regras, na mina, era proibida a entrada de mulheres, como era proibido a existência de armas e bebidas alcoólicas; logo, surge um lugar onde os trabalhadores pudessem descansar e onde tudo o que lhes era proibido é permitido, logo disso surge uma cidade, nasce *Vila Trinta*, recebe esse nome por localizar-se a 30 km da mina.

Encerro abruptamente a biografia da mina, faço-a breve, mas faço-a suficiente - para ilustrar os ecos da história.

É proposital a escolha do fotógrafo pelo uso de filme fotográfico preto e branco, ao invés de filme colorido; traz uma agudeza maior a imagem – em todos os sentidos estéticos.

É do humano contemporâneo, acostumado com o mundo a cores, entender e assimilar a imagem em preto e branco a qualidade de coisa antiga, de documento histórico. Serra Pelada, hoje, é de fato um algo histórico, ganha notoriedade, pela forma que aconteceu, rapidamente; pelo “interesse” nacional e internacional, que deslocou mais de 30 mil pessoas até a mina; pela quantidade de ouro retirado, 56 toneladas; o adjetivo dado a lugar específico no Pará, vira adjetivo comum a qualquer lugar farto de ouro, tal como “Eldorado”, logo ambos se tornam sinônimos, e quando se descobre uma nova área com vastos jazigos de ouro, o chamam de Nova Eldorado, Nova Serra pelada. Contudo, não há quem aponte Eldorado no mapa de qualquer cidade; o lugar é menos algo concreto e verídico, e mais um mito. Conhecemos, todos nós conhecemos o mito de Eldorado: a perdida cidade construída/feita/abiscoitada de ouro.

Afirmei anteriormente que a lenda não podia ser apontada no mapa-múndi, que não se dava em território real, porém, foi imaginada/ficcionalizada em território, na época, recém encontrado por europeus, o continente americano - mais especificamente a parte reivindicada pelos espanhóis, e lembremos a valia do *tratado de Tordesilhas*, o que nos serve de medida para identificamos até onde, aproximadamente, entendia-se o território como espanhol. Há relatos que muitos viajantes vieram à América do Sul a procura deste mito que acreditavam se tratar de uma cidade de ouro perdida, sem qualquer sucesso, claro.

Enquanto isso, a vida acontecia na América Portuguesa, onde engenhos de açúcar encontravam-se em crise em motivo da concorrência açucareira das colônias francesas, holandesas e inglesas na América Central, e renasce a demanda do ouro.

Resumo a ideia exposta em páginas anteriores.

O ouro é achado por paulistas que exploravam mata adentro, chamados de bandeirantes. Ouro que é notificado a Portugal. O ouro que serve de pedra-ímã, e atrai multidão, na Europa surge a notícia da “Eldorado” na América Portuguesa; José André Antonil, padre jesuíta, testemunha o processo migratório em razão da

nova descoberta, e relata em seu livro de 1711 “Cultura e Opulência do Brasil”: “a cada ano vêm nas frotas quantidades de portugueses e de estrangeiros, para passarem às minas.”. Perto das minas, surgem lugares de descanso, surgem cidades; a que unia mais relação com a rota do ouro, e/ou, a que mais se beneficiou, foi a Vila Rica - posteriormente renomeada para Ouro Preto.

Entende-se a semelhança como se desenhada. Retorno aos versos do soneto de Cláudio Manuel da Costa: “Nas porções do riquíssimo tesouro/O vasto campo da ambição recreias”

O poeta, nascido e criado em uma cidade surgida das minas de ouro, e sendo o próprio minerador, traz consigo as imagens das consequências da descoberta do ouro, da mineração; se não testemunhou o afobamento inicial, certamente ouviu histórias do pai, da mãe, da população que vivia nestas cidades. Vimos que a história se repete, e que a atividade da mineração - tirar ouro da terra -, se não feita com maquinários pesados, demanda uma enormidade de mão de obra, de pessoas, de trabalhadores. As fotografias tiradas por Sebastião Salgado na Serra Pelada são a imagem “*aproximada*”, “*semelhante*”, “*verossímil*” do que foi a barbárie da descoberta do ouro no Brasil, e também dos versos de Cláudio M. da Costa. A serra pelada coberta de homens é a pura imagem da ambição, da febre do ouro, que norteou o descobrimento do Brasil, e que fez possível a existência de Serra Pelada, e que continua norteando a devastação atual da Amazônia e de outros biomas brasileiros.

Retomo a biografia do poeta.

Cláudio Manuel da Costa veio de uma família de mineradores, ele mesmo veio a ser um minerador. Primeiro, versou o rio pelo o que ele não tinha (em comparação aos rios europeus), e depois, versou pelo o que ele julgava que o rio tinha de mais valioso, o ouro. Sua formação europeia, em Coimbra, o fez julgar as belezas daqui, em pesos de lá, estrangeiros; vimos, lemos, pensamentos parecidos nos escritos de Pero Vaz de Caminha e Pero M. Gandavo, ambos europeus, ambos portugueses. Quem se define como poeta *ultramarino*, em consequência define seu “centro”, “núcleo”, “eixo”? Pelo menos intelectualmente, sim, afinal era ultramarino porque prestava referência ao arcadismo, movimento de origem europeia.

Para exemplificar a visão do poeta sobre o ouro, ou como eu a vejo, lembro quadro surrealista de René Magritte, “A clarividência”, em que o pintor se registra em autorretrato fazendo um quadro, o objeto-modelo para pintura é um ovo, e na tela o que o autor se auto-retrata pintando é um pássaro. Faço analogia semelhante em relação ao ouro, onde a ilustração evolutiva, a ação seguinte à descoberta/promessa deste em estado bruto na natureza, é a mineração. O ouro, a grande valia do “rio pátrio”, em rápida e óbvia associação, foi assim pensado em razão da relação do poeta com a atividade mineração, ofício que herdou do pai. Talvez, se os povos indígenas tivessem desenvolvido escrita e soubessem versar, o próprio rio seria a “exaltação” do rio, a floresta da floresta, o mar – sempre houve quem o exaltasse – do mar; mas nunca conheceremos essa visão da época.

Ontem, hoje e amanhã, a exaltação do ouro (=lucro), ao invés do rio (=natureza), continua gerando destruição. O rio pátrio Ribeirão do Carmo, antes, como disse o poeta, de águas turvas da mineração, hoje tem suas águas turvas de esgoto. Nós, a posteridade, lemos o nome da cidade natal do poeta, Mariana (MG), e lembramos dos rejeitos, da lama, da barragem que destruiu parte da cidade histórica, e conseqüentemente, também lembramos de Brumadinho (MG).

Copio e colo um dos versos iniciais mais lembrados da literatura brasileira por ser um dos, ou, o mais ousado: “Leia a posteridade, ó pátrio Rio/Em meus versos teu nome celebrado”, escreveu o poeta sem nunca dizer o nome do rio; rio, definido apenas como pátrio. Então o que se lê, o rio ou o poeta ultramarino, Cláudio Manuel da Costa?

O ouro, a tal riqueza do rio Ribeirão de Carmo, pode-se dizer que levou a morte do nosso primeiro arcade. O anúncio de uma nova derrama – taxa que a população mineira precisaria pagar caso não alcançasse o pagamento do *quinto* anual à coroa portuguesa -, gerou a inconfidência mineira, que gerou sua prisão, que levou a sua morte – a causa do óbito, os arquivos portugueses e brasileiros divergem, mas há um consenso entre especialistas que -, o poeta foi suicidado em sua cela.

Bibliografia:

CASTRO, Silvio: A Carta de Pero Vaz de Caminha. O Descobrimento do Brasil. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ANTONIL, André João. Cultura e Opulência do Brasil Por Suas Drogas e Minas. Introdução e Notas de Andrée Mansuy Diniz Silva. São Paulo: USP, 2007

Schwarcz, Lilia. e STARLING, Heloisa. Brasil: Uma Biografia. 2ª edição. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

MANUEL DA COSTA, Claudio. Obras Poéticas de Manuel da Costa. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1903

CETÁCEOS E A LINGUAGEM

Pedro Reis Miceli

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)



O monstro marinho, Cetus, retratado por Joachim Wtewael na pintura “Perseu e Andrômeda” de 1611

A ordem dos cetáceos (do grego *ketos*, que significa algo como “monstro marinho”) é constituída de mamíferos marinhos englobando as baleias e golfinhos. Dotados de inteligência notável e comportamentos sociais

ricos, esses animais inspiram inúmeros estudos e pesquisas. Uma das áreas de maior interesse no meio científico é a comunicação, principalmente o complexo sistema de cliques usado tanto para ecolocalização e vocalização nas espécies da subordem *odontoceti* (baleias e golfinhos com dentes). Esse ensaio pretende, através dos conceitos apresentados na teoria linguística do Círculo de Bakhtin, defender que a comunicação emitida por cetáceos dentados pode ser considerada uma linguagem não-humana. As orcas (*Orcinus orca*) e as cachalotes (*Physeter macrocephalus*), enquanto respectivas representantes dos golfinhos e baleias, serão o foco dessa análise. O objetivo da reflexão aqui apresentada não é a busca por provas empíricas, mas questionar o que separa a comunicação humana da sinfonia entoada por esses animais nas profundezas do oceano.

Em “Marxismo e Filosofia da Linguagem” (Bakhtin, 1929) a linguagem é definida como atividade dinâmica e social, ligada de forma intrínseca às interações humanas. Ela não é restringida a códigos ou sistemas formais, mas é um processo comunicativo em constante transformação. Refletindo a diversidade de vozes que nela coexistem, a linguagem é influenciada pelas ideologias e visões presentes na sociedade. Contudo, é preciso reconhecer as devidas diferenças sensoriais e de ambientação que permeiam a vivência dos cetáceos para poder comparar sua comunicação com a linguagem humana. Orcas e baleias cachalote possuem um sexto sentido, a ecolocalização realizada através da captação de ondas sonoras refletidas. Como afirmado pela cientista ambiental Dee Eggers em sua palestra: “Dolphins as Persons” (2010)¹⁰, os membros da subordem *odontoceti* “enxergam com os olhos, mas realmente experenciam o mundo através do sonar”. Para além da orientação geográfica ou localização de outros indivíduos, a ecolocalização permite que os cetáceos “vejam” o interior dos corpos alheios, diferenciando órgãos e até fluxo sanguíneo. Essas circunstâncias influenciam diretamente a forma comunicativa desses animais, evidenciando sua natureza diversa.

A vocalização em cliques, mais próxima do código Morse que da fala humana, usada por golfinhos e baleias dentadas pode ser transmitida para

¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ebyjJwA3pZ0&t=649s&ab_channel=TEDxTalks.

curtas ou longas distâncias. As baleias cachalote, por exemplo, emitem os sons mais altos do mundo animal, tornando possível a emissão e recepção através de quilômetros dentro do oceano. Durante o documentário “Blackfish¹¹” (notório por expor os maus tratos sofridos por orcas em cativeiro), o pesquisador Howard Garrett explica que cada comunidade cetácea tem um conjunto completamente diferente de comportamentos e repertório de vocalizações sem sobreposição. Além de transmissão à distância, dialetos e até nomes próprios, esses animais também compartilham laços culturais através da sua comunicação. Na perspectiva *bakhtiniana*, a unidade fundamental da comunicação verbal é o enunciado. Influenciado pelo contexto comunicativo e pelas relações sociais entre os indivíduos envolvidos, o enunciado é uma forma viva e dinâmica de expressão. Partindo desse ponto, não é um exagero aferir que a linguagem humana se aproxima daquilo que é observado nas interações entre cetáceos. Cada indivíduo carrega consigo uma visão particular da existência dotada de elementos culturais, dinamizando sua expressão comunicativa.

Outra perspectiva importante para a análise em curso é a apresentada pela neurocientista Lori Marino, que aponta:

“Parte do cérebro deles se estendeu adjacente ao sistema límbico, o sistema que processa as emoções. A inferência mais segura seria que são animais com vidas emocionais altamente elaboradas. Está ficando claro que golfinhos e baleias têm um senso de identidade, um senso de vínculo social que foi levado a outro nível. Muito mais forte, muito mais complexo do que em qualquer outro mamífero, incluindo os humanos”. (Blackfish, 2013)

Essa diferença neurológica faz com que esses animais tenham capacidade cognitiva de processar sentimentos complexos e compreendê-los. Considerando seu intrincado espectro emotivo, a impossibilidade física de criar registro escrito, manejar ferramentas e fazer fogo é o fator que não permite a inteligência dos monstros marinhos ser comparada com a humana. Dentro dessas habilidades, a escrita é a única que não é inutilizada pelos ecossistemas aquáticos habitados por orcas e golfinhos. Considerando o desenvolvimento da habilidade de transmitir mensagens à distância com o uso

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aG3UFcviVbl>

do sonar em associação com vocalizações em alta frequência, é possível inferir que o registro do que é “falado” também não se mostra tão necessário para as comunidades cetáceas.

Um dos testemunhos mostrados em “*Blackfish*” narra a descoberta de um tipo de vocalização nunca ouvido ou gravado feito por uma orca (Kasaka) cativa no parque *Sea World* que foi separada de sua filhote (Takata). O grito agudo emitido por ela não era só inédito, mas apresentava a frequência sonora própria para comunicação à longa distância. Kasaka se demonstrou capaz de manifestar formas específicas de expressão verbal para propósitos comunicativos distintos e novos. Vale mencionar que orcas são conhecidas por criarem estratégias de caça únicas para diversas presas. Tais estratégias também variam de grupo para grupo e sofrem constantes inovações. A habilidade de organizar o discurso oral de forma que ele se adeque aos contextos se aproxima analogamente do que é definido pela linguística *bakhtiniana* como gênero: diferentes tipos de discurso moldados pelas interações sociais que refletem a evolução da linguagem. Não seria adequado, no entanto, afirmar essa similaridade como equivalência, a linguagem humana se manifesta através de gêneros incomparáveis com qualquer comunicação animal. Ainda assim, a falta de escrita é um obstáculo para que a forma de expressão se desenvolva mais.

O cérebro dos cetáceos e sua estrutura única são resultado de um processo evolutivo maior do que o primata. Logo, não seria verdadeiro sugerir que o desenvolvimento neurológico de baleias e golfinhos é menos do que altamente especializado. Ainda que não tenha alcançado os mesmos patamares que o humano, sua estrutura comunicativa também é viva e em constante mutação. Em maio de 2020, começaram a ser registrados dezenas de ataques orquestrados por grupos de orcas contra embarcações no Estreito de Gibraltar. Uma orca fêmea, apelidada de White Gladis, foi vista liderando alguns desses ataques, que continuam até o presente momento. A matriarca e comandante desse movimento também já foi vista ensinando filhotes a atacarem os lemes de navios por meio de explicações sonoras e demonstrações físicas. Ainda não existe conclusão científica sobre os motivos

por trás desses ataques, os animais, entretanto, se contentam em danificar ou afundar os navios e não demonstram interesse pelas pessoas a bordo.

Decodificadores de linguagem que usam inteligência artificial (IA) podem ser uma ferramenta útil na tentativa humana de compreender e até se comunicar com os cetáceos. Por não precisar de uma matriz (ou pedra da Roseta) para “aprender” novas linguagens, essa nova tecnologia faz dessa ânsia algo possível. As baleias cachalotes, com suas vocalizações altíssimas e padrões de cliques quase numéricos, são a espécie com as melhores chances de serem “traduzidas”. O projeto CETI (*Cetacean Translation Initiative*) está liderando o maior esforço humano de traduzir uma “linguagem animal” da história desde 2020. A organização conta com uma equipe extensa formada por biólogos, linguistas e cientistas da computação e robótica para registrar o máximo possível das vocalizações feitas pelas baleias para análise. Se alcançados os objetivos de projetos como esse, a visão humana acerca do mundo natural será revolucionada. Estruturas de comunicação complexas também são vistas nos cantos e imitações de aves, eussocialidade de abelhas e até em mensagens químicas transmitidas por fungos e plantas, deixando claro que as reflexões geradas pelos cetáceos são apenas o início desse movimento científico.

A cachalote albina que batizou o clássico da literatura “Moby Dick” e o compilado de estereótipos desinformados de “Orca: a Baleia Assassina” são exemplos culturais da intimidação associada aos grandes cetáceos historicamente. Predadores colossais e dotados de uma inteligência impressionante, esses leviatãs têm sofrido durante os séculos de convivência com os seres humanos. A caça (absurdamente defendida e legalizada em alguns territórios), a poluição dos oceanos e a exploração em parques aquáticos colocam em risco a existência dessas criaturas. Reconhecer como linguagem a comunicação dos golfinhos e baleias também implica em lidar com as atrocidades que a espécie humana comete contra eles sob uma nova perspectiva. Além de ameaçar desfazer as noções antropocêntricas do homem como o único ser verdadeiramente inteligente no planeta, esse reconhecimento traz responsabilidades mais fortes para como os humanos

interagem com esses gigantes sensíveis. Por outro lado, admitir a constituição de linguagem pelos cetáceos possibilita uma construção mais ampla e inclusiva para a linguística. O futuro promete descobertas instigantes nesse campo científico, seu desenvolvimento tem toda capacidade de mudar o curso da história.

Referências bibliográficas

BLACKFISH. Direção: Gabriela Cowperthwaite. Produção: Manuel V. Oteyza & Gabriela Cowperthwaite. Roteiro: Gabriela Cowperthwaite, Eli Despres & Tim Zimmermann. EUA: Magnolia Pictures, 2013. son. color.

THE INSANE Biology of: The Sperm Whale. 2022. 1 vídeo (20:02). Publicado pelo canal Real Science. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hve8_iSDDo&ab_channel=RealScience. Acesso em: 24 jul. 2023.

COULD Chat GPT Talk to Whales?. 2023. 1 vídeo (20:51). Publicado pelo canal Real Science. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hph9OeKjg3w&t=1118s&ab_channel=RealScience. Acesso em: 24 jul. 2023.

THE INSANE Biology of: The Orca. 2023. 1 vídeo (25:54). Publicado pelo canal Real Science. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GimCcrwYxdE&ab_channel=RealScience. Acesso em: 24 jul. 2023.

DOPHINS as Persons. Dee Eggers, 2010. 1 vídeo (21:40). Publicado pelo canal TEDx Talks. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ebyPJwA3pZ0&t=649s&ab_channel=TEDxTalks. Acesso em: 24 jul. 2023.

THE LOST Cultures of Whales. Shane Gero, 2017. 1 vídeo (15:24).

Publicado pelo canal TEDx Talks. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=1OQkdRdfyjl&ab_channel=TEDxTalks.

Acesso em: 24 jul. 2023.

DEEP dive: What we are learning from the language of whales. James Nestor, 2017. 1 vídeo (09:56). Publicado pelo canal TEDx Talks. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=JM77aTk1Xyl&t=161s&ab_channel=TEDxTalks. Acesso em: 24 jul. 2023.

CAN we learn to talk to sperm whales?. David Gruber, 2021. 1 vídeo (06:43).

Publicado pelo canal TED. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=Qm02X0aE8uU&ab_channel=TED.

Acesso em: 24 jul. 2023.

WELCH, Craig. The hidden world of whale culture: From singing competitions to food preferences, scientists are learning whales have cultural differences once thought to be unique to humans.. *In*: National Geographic. **Planet Possible**. [S.l.]. 15 abr. 2021. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/the-hidden-world-of-whale-culture-feature>. Acesso em: 24 jul. 2023.

WELCH, Craig. Groundbreaking effort launched to decode whale language: With artificial intelligence and painstaking study of sperm whales, scientists hope to understand what these aliens of the deep are talking about.. *In*: National Geographic. **Animals**. [S.l.]. 19 abr. 2021. Disponível em:

<https://www.nationalgeographic.com/animals/article/scientists-plan-to-use-ai-to-try-to-decode-the-language-of-whales>. Acesso em: 24 jul. 2023.

MULVANEY, Keiran. Vingança ou diversão? Por que as orcas estão atacando

barcos?: O denominador comum em dezenas de incidentes parece ser uma fêmea adulta chamada White Gladis.. *In*: National Geographic. **Animais**. [S.l.]. 31 mai. 2023. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2023/05/vinganca-ou-diversao-por-que-as-orcas-estao-atacando-barcos>. Acesso em: 24 jul. 2023.

ANWAR, Yasmin. A Race to Converse With, and Save, the Ocean's Brainiest Eco Predators. *In*: Berkley University of California. **Berkley Research**. [S.l.]. 7 jul. 2022. Disponível em: <https://vcresearch.berkeley.edu/news/race-converse-and-save-oceans-brainiest-eco-predators>. Acesso em: 24 jul. 2023.

CETI - CETACEAN TRANSLATION INITIATIVE. **Project CETI**. CETI is a nonprofit organization applying advanced machine learning and state-of-the-art robotics to listen to and translate the communication of sperm whales. [S.l.].

CETI, 2020. Disponível em: <https://www.projectceti.org/>. Acesso em: 24 jul. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 16. ed. Brasil: Editora Hucitec, 2014. 208 p. ISBN: 9788527100410.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. 1 ed. Brasil: Editora 34, 2014. 176 p. ISBN: 9788573266368.

WHITE, Thomas. **In Defense of Dolphins**: The New Moral Frontier. 1 ed. EUA: Editora Wiley-Blackwell, 2007. 248 p. ISBN: 9781405157797.

CONTOS E CRÔNICAS

MAKUNAÍMA E A CRIANÇA DESAPARECIDA

Eliton Albino Queiroz

(Universidade Federal de Santa Catarina)

Makunaíma se esgueira pelo mato virgem, mergulhando na treva rompida apenas pelo som das folhagens que abrem caminho, o vento uivante e o cochichar quase mudo dos animais que se abrigam da noite, longe dos seus espreitadores sinistros. Esforçando-se para acompanhar o ritmo do irmão, Ma'nápe seguia aos tropeços, ocasionalmente cortando o silêncio amargo a protestar: "o pai da lagartixa é perigoso! Se te pega, ele te engole inteiro, de uma vez só!". Makunaíma parecia não ligar. Lembrava da história contada pela mãe:

Era já tarde da noite e no mato comemorava-se o nascimento de uma criança muito esperada por todos, que caso viesse a nascer saudável, havia de se tornar o mais valente daquelas terras, trazendo fartura e prosperidade ao povo já desgastado pela luta diária. A festa arrastava-se madrugada adentro e a jovem permanecia deitada, esperando pela chegada do sono. Esperou, esperou e já com a cara amuada, levantou-se da rede que tecera com dificuldade, pois estava grávida. Ela então caminhou para longe da bulha dos risos e das músicas, pisando solitária pelo terreno irregular e úmido do mato fechado, chegando finalmente à beira de um rio. Lá, encontrou-se serena e se pôs a caminhar pela margem, seguindo o rumo da água para o sul. Tão desatenta, não notara a presença de Waimesá-pódole, o pai da lagartixa, que a observava a partir de uma pedra próxima. O pai da lagartixa estava faminto como de costume, e não tardou a se aproximar. Precedida de um grito, sua longa língua se esticou em direção à moça, tão rápida quanto uma flecha cortando o vento. A jovem cambaleou para trás e caiu no solo encharcado, sem acreditar que tinha conseguido mesmo se esquivar do ataque. Ela assimilou rapidamente o acontecido e se preparou para fugir dos ataques subsequentes, mas surpreendeu-se ao olhar na direção de Waimesá-pódole e vê-lo indo embora, arrastando a grande barriga mato adentro com um sorriso sonolento. A moça soltou um breve suspiro aliviado. Regozijava-se mentalmente pelo desfecho que tivera quando de súbito, olhou para baixo e sentiu o horror estremecer seu corpo ao

perceber que seu ventre estava vazio. Ela então chorou e chorou ao longo de semanas, lamentando a perda da criança e inundando toda a área ao seu redor com um rio de lágrimas. Depois do ocorrido, a mãe de Makunaíma nunca mais foi a mesma.

Makunaíma vinha apressado pelas árvores quando chegou, enfim, na clareira. Ouvindo um som distinto de água adiante, sinalizou ao irmão que parasse e falou: "É aqui. hoje esse danado recebe o que ele merece!". Ma'nápe assentiu com a cabeça, e ambos pularam para fora do mato, descendo um morrinho e chegando finalmente até a clareira enevoadada.

O ar era frio e no centro da clareira, próximo a um pequeno lago, a figura de Waimesá-pódole se destacava, bebendo água de forma vigorosa e desajeitada. Os dois se aproximaram, Ma'nápe ficando alguns passos atrás, por segurança. Makunaíma então exclamou, irritado: "Coisa feia, devolve a criança filha de minha mãe, que não é tua! Devolve agora, que não te corto a barriga!". Waimesá-pódole se virou, irritado pela interrupção, olhou para os irmãos com desprezo e retrucou: "Não devolvo! Não devolvo! Criança foi presente e de volta você não leva!". Makunaíma tensionou o seu arco e atirou uma flecha na direção do pai da lagartixa. Ele pulou, desviando da flecha e cobrindo uma parte da distância até os irmãos. Então, lançou a sua língua na direção de Makunaíma, que desviou, fazendo com que ela atingisse em cheio Ma'nápe. Antes de ser engolido, o feiticeiro jogou para o irmão Makunaíma uma grande semente roxa e redonda, gritando aos prantos: "Chama Jigué! Chama Jigué!".

Makunaíma pegou a semente rapidamente e, aos prantos, correu para longe. Escondido atrás de uma pedra convenientemente grande, ele cavou um buraco no chão, jogou a semente e cobriu com terra. A semente já começara a germinar quando Makunaíma correu de volta à criatura enfurecida no centro da clareira. Waimesá-pódole gritava em um cólera alucinado, rompendo o escuro da noite: "Não devolvo! Não devolvo!". O herói já vacilava, entre empreitadas fracassadas e esquivas arriscadas, quando finalmente desferiu um golpe com sucesso, penetrando a ponta de sua lança no braço de Waimesá-pódole. A criatura revidou, enrolando sua língua em Makunaíma e puxando-o para si. Nesse momento, Jigué saíra do

buraco onde fora plantada a semente, e com a fúria de um trovão, golpeou a cabeça de Waimesá-pódole com um porrete. O pai da lagartixa morreu.

Jigué e Makunaíma abriram a grande barriga de Waimesá-pódole. De dentro dela se foram vários animais, todos gratos aos irmãos pela liberdade. Então saiu uma senhora de cabelos grisalhos e cara de ranzinza. Disse seu nome: Yubaba, colocou uma moeda de ouro na palma da mão de Makunaíma como agradecimento e foi embora. Depois dela, saiu Baba Yaga, agradecendo com um sorriso amarelo, logo antes de partir em direção à noite. Mais uma dúzia de pessoas havia saído, todos muito gratos e sorridentes. A barriga de Waimesá-pódole agora já não era mais tão grande. Ma'nápe saiu por último, seguido por um médico-feiticeiro com quem conversava até então dentro da barriga do pai da lagartixa.

Os três irmãos, agora reunidos, sentaram-se ao redor do médico-feiticeiro como aconselhado por Ma'nápe. O velho disse: "A criança que vocês procuram: sim, eu a vi! Mas ela não está aqui, não. Waimesá-pódole deu ela pra Kapéi.". Os irmãos questionaram o velho a respeito do paradeiro de Kapéi e ele chamou seus ajudantes Aiúg para levá-los até lá.

Andaram apressados pelo escuro da noite e pelo mato fechado quando chegaram, ofegantes, a uma pequena estrada de terra que serpenteava morro acima, até se perder de vista. No topo do morro, havia uma casa de madeira sobre uma árvore que emitia uma forte luz cintilante por todas as portas, janelas e frestas. A luz dançava, passeando pelos cômodos da pequena casinha. O médico-feiticeiro falou em um tom cauteloso, quase trêmulo: "Aquela é a casa do Kapéi. Subam por esse caminho, mas não se demorem! No raiar do dia, Vei aparece e faz ele sumir.". Os irmãos assentiram e o velho despediu-se, agradecendo mais uma vez pela liberdade e sumindo no meio do mato, como se soubesse exatamente para onde ir.

Jigué, Ma'nápe e Makunaíma subiram pelo caminho que cintilava com um ar estranhamente etéreo. Makunaíma ia atrás, observando tudo ao redor. Andaram por algumas horas até chegarem ao jardim de Kapéi. Havia muitas estrelas, todas elas cintilando e emitindo um calor convidativo. Apesar dos conselhos dos irmãos, Makunaíma tentou pegar uma. A estrela era mais quente do que o esperado, e ele queimou a mão.

Os três se aproximaram da casa e escondidos atrás de uma nuvem-arbusto, observaram. Kapéi estava com as duas filhas na varanda. O corpo de cada um deles emitia um brilho reluzente que refletia nos móveis e nas plantas ornamentais, todos folheados de prata, em uma luminosidade e elegância enjoativas. Os três conversavam entre si, parando ocasionalmente para levar uma xícara de chá até a boca, e depois tornar à conversa ruidosa.

Makunaíma tinha um plano. Orientou aos irmãos: "Me esperem aqui. Eu entro, pego a criança e corremos de volta morro abaixo.". Ma'nápe protestou. Jigué parecia cansado demais para se importar. Makunaíma seguiu sozinho, esgueirou-se pelos fundos e entrou pela janela da sala de jantar. Passeava cauteloso pelos cômodos, levando consigo um ou outro objeto pequeno que julgava interessante. Subiu uma escadaria de madeira até o andar de cima, torcendo para que a bulha da conversa do lado de fora abafasse o ranger dos passos vagarosos. Vasculhou todos os cômodos igualmente repletos de decoração extravagante até chegar ao que aparentava ser o quarto de uma criança.

O herói então se aproximou da criança chorosa e ao ver sua semelhança com ele e os outros irmãos, não teve dúvidas: era a criança roubada. Makunaíma contou-lhe de sua história e o grau de parentesco entre eles. A criança estava - pela primeira vez em muito tempo, feliz. Concordou em voltar com o irmão para o mato virgem. Já atravessavam a porta quando deram de cara com uma das filhas de Kapéi. Quiseram correr, mas ela não parecia brava. A donzela alva, de roupas e cabelos esvoaçantes quase translúcidos fitou Makunaíma com um olhar indagador e perguntou: "Onde vais com a criança? Por acaso és algum serviçal?". Makunaíma e a criança se entreolharam, preocupados. A moça logo compreendeu a situação: "Esta criança fora roubada anos atrás por Waimesá-pódole, sob ordem de meu pai. Diante de tamanha maldade, meus protestos se fizeram inúteis. Se ainda é justo, depois de tanto tempo: leve-a embora, e eu não direi nada.". Tocado pela bondade da donzela, Makunaíma quis brincar. Ela deu-lhe um tapa que o levou ao chão, e ordenou que fossem embora. Assim o fizeram, esgueirando-se de volta aos outros dois que esperavam na nuvem-arbusto.

Não pararam para comemorar o sucesso do resgate e a reunião familiar. Precisavam correr morro abaixo o mais rápido possível, e a isso não tardaram. No

caminho, um pequeno pássaro que trabalhava para Kapéi avistou os quatro, e foi avisar o chefe o mais rápido que pôde. Quando Kapéi ficou sabendo, ficou tão enfurecido que se tornou totalmente vermelho.

Algumas vezes durante o ano, quando o assunto vem à tona na casa de Kapéi novamente, ele se torna vermelho mais uma vez. Alguns chamam o fenômeno de Lua de Sangue, mas na verdade, é só Kapéi enfurecido por ter perdido sua criança favorita.

PEQUENAS VITÓRIAS, MÍNIMOS GESTOS

Samuel Punzi

(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Sou um cara preconceituoso. Eu e a torcida do Flamengo. Alguns disfarçam bem e escondem seu preconceito discretamente onde ninguém possa vê-lo, outros são mais descuidados ou mesmo sequer tentam disfarçar. Há ainda os que escondem seu preconceito no piercing ou... sob a tatuagem. Não pense que dizendo isso – e está dito – sou um cara que olha o diferente como se estivesse fora do mundo, não. O diferente está no mundo, *here and now*. Desde que vim morar em Vila Isabel, passei a observar a diferença de uma maneira que me era impossível antes. É que moro nas fraldas do Morro dos Macacos. Eles me olham também como um diferente em hábitos, roupas e comportamento. Sou dado a escrever durante boa parte do dia. A janela aberta para a luz do sol. Hábito aprendido, cultivado e transmitido de gerações mediterrâneas. Carrego ainda comigo este sentido da luz a me guiar o instinto. Eles passam e olham meus dedos estalarem sobre o teclado da máquina de escrever. Quando jogam algum resto de qualquer coisa à frente de minha janela não faço cara feia. Outro dia, aconteceu mesmo de um jovem de olhos verdes pular à frente de minha janela para pegar algo que deixara escapar de suas mãos. Aproveitei o momento como uma oportunidade de apresentação. Falei com ele:

–Por favor..., peça aos seus amigos para não deixarem cair restos aqui. Junta ratos, eu disse – pura mentira. Ora bolas, a frente de minha janela está sempre limpa pelo amigo que varre as ruas. Dou umas pratas para ele todas as semanas. Quando não estou por aqui, de retorno a casa vejo que o espaço está limpo. O jovem arregalou os olhos. Sei. Pensou que eu fosse brigar, exaltar a voz, ou um conflito qualquer... exasperar! Nada disso. Primeira palavrinha mágica: “*por favor*”. Ninguém peca por ser educado. Quem pensar diferente está enganado. A educação abre portas. Continuando. Peça aos seus amigos... Sem uso do imperativo, apenas um pedido. Ninguém se humilha em pedir um favor. Para não deixarem cair restos... Deixar cair... Eu sei que eles não deixam cair nada. Arremessam! No final, levantei

os dois polegares em sinal de positivo, piscando o olho. Posso contar com você? Nunca mais jogaram/deixaram cair nada à frente de minha janela e, ainda ouvi o primeiro segredando para o segundo: “o cara que mora aí pediu por favor...”

Pequenas vitórias conquistadas com mínimos gestos.

Acontece que ouvem uma música esquisita pacas que eu acho um horror e, ainda, no volume mais alto do amplificador. Agora estou ouvindo Bob Marley & The Wailers. Quanta diferença!

O pior é que ainda tem o pior. Todos os dias ouvem a mesma música. Como uma catequese. Pai, filho, espírito... amém! Todos os dias. E, todos os dias eu me irrito com essa ladainha repetitiva. “Bom dia, doutor!”, cumprimentam-me quando saio de casa. Calça de linho xadrez, camisa social, o cabelo para trás, os óculos de aro preto e grosso. Retrô ou vintage? Sei lá.

De Roland Barthes: "*o contemporâneo é o intempestivo*".

Aconteceu o seguinte, todas as sextas-feiras, a mesma música. Todas as sextas-feiras. De tanto ouvir, fiz o que mais gosto. Pesquisei. Foi uma experiência incrível. Refrãos entranhados aos meus ouvidos. Fácil buscar na internet. Foi então que me dei conta do tamanho do meu preconceito, da minha irritação em estar diante da diferença nada disfarçada da minha estante de livros do lado de cá, da falta de possibilidades do lado de lá... da rua. Encontrei a tal música que tanto eles colocam toda sexta-feira para tocar, às vezes mais de uma vez.

Eu tava doído pra cantar pra ela nosso som

Que escrevi ontem pensando no amanhã

E hoje eu tô aqui, despreparado

Preocupado com tudo ao redor

As pernas tremendo, a boca não abre

E não dá nem pra me mover

Talvez se eu tivesse ensaiado mais

Talvez se eu estivesse um pouco mais firme

Talvez esse borbulho no estômago signifique que nós combine

E nem precise de mais canções

Além do sons de voz enquanto converso contigo

Mas eu não consigo e tudo que eu não te digo aqui, Deusa

É que ontem eu pus no verso

Que eu tava doido pra cantar

Nosso som, escrevi ontem

E hoje eu tô aqui, doido pra cantar pra ela

Nosso som, nosso som

Depois que ouvi a música em minha casa, saída do computador para meu amplificador Pioneer, as caixas de som daquelas antigas, de chão, compradas nos anos oitenta com meu primeiro salário do banco onde trabalhava na adolescência, woofer de dez polegadas que ainda se aguenta, pude ouvir com nitidez como a música é bonita, com muita poesia, escrita com a linguagem falada por essa galera das ruas.

Ana capricorniana, nesse final de semana

Desculpa, mas não quero ver você partir (desculpa)

Amanhã acordo cedo, corre aqui, não tenha medo (vem)

O morro todo hoje quer te ver sorrir (Tiago Mac)

Quem é que tem coragem pra falar de amor? (Pra falar de amor)

Quem é que tem coragem de ser o que não é? (Quem tem?)

Fiz essa aqui na laje, esse fundo é montagem

Me diz o que cê quer pra aliviar essa dor (diz)

Fui de peito aberto pra fechar contigo (pra fechar contigo)

Seu mundo tava escuro, eu fui o seu farol (o seu farol)

Escolhas são escolhas, cê tem seus motivos (cada um de nós)

Mas quem quer viver na sombra não espera o sol (não espera o sol)

Cê sabe que a vida é um tecido fino (tecido fino)

Pois a qualquer momento pode se rasgar (a qualquer momento)

Talvez não seja nada, seja só o destino (só o destino)

*Era simplesmente a hora de tudo acabar (chama)**

Rap é arte de rua, skate na mão, *B. Boy* apresentando performance de street dance no vagão do metrô a caminho da estação General Osório aplaudido pelos passageiros. O fim da arte? Estamos sempre acalentando o fim. Francis Fukuyama alardeou nos anos noventa o fim da história, dominus tecum, spiritum tum passa

de mil, não passa de dois mil. O ano dois mil já vai longe, o mundo não acabou, a história não acabou, tampouco a arte. Esta sempre se renova, seja em que circunstância for e em qualquer lugar. O legal de ler/ouvir a poesia-música feita pelos garotos do coletivo “*Poesia Acústica*” é perceber que não repetem estrofes. Têm muito a dizer, por isso não são repetitivos. Onde posso ler/ouvir coisas novas, senão entre a

(*) *Poesia Acústica #3*

juventude das ruas apresentando – a diferença – música nova. Caetano Veloso também foi novo, também foi controverso e polêmico.

Sempre que quero ler algo que traduza a expressão poética que há nas coisas recorro a Mário Quintana. Ele soube como ninguém interpretar a poesia que há em toda a produção artística, em tudo. No livro “*Caderno H*”, de 1973, há essa parábola:

Poesia & Magia

A beleza de um verso não está no que diz, mas no poder encantatório das palavras que diz: um verso é uma fórmula mágica.

VICTOR DE PAULA, AUTOR DO *MENARD*

João Victor de Paula

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Seção: Discussões Literárias – 28/04/23, às 13h22

O sequestro do *Menard*

*Antes da chegada dos anos 40, Borges escreveu
“Pierre Menard, Autor do Quixote”. Será mesmo?*

*Todo homem deve ser capaz de todas as idéias, e suponho que no futuro o será.
— Pierre Menard, Autor do Quixote, ~~Jorge Luis Borges~~ Victor de Paula*

Em 1939, quis Jorge Luis Borges apropriar-se de um conto, e é em nome desta obra, notoriamente estabelecida no meio literário, que cabe a nós operar a devida justiça. Borges é, antes de tudo, um crítico literário, e, ainda enquanto crítico, suas *Ficções* denunciam uma faceta analítica acentuada, coisa que dá a seus contos a sensação de estarmos lendo mais uma resenha crítica com tom ficcional, ou um ensaio revisionista, do que um conto propriamente dito. É aí que reside a qualidade literária desse crítico-autor; que é, igualmente, autor-crítico.

Mas não é esse o ponto da nova investigação de hoje. O *ponto* é que Borges, antes de começar suas aventuras ficcionais, inspirou-se num outro escritor para dar início à sua obra; e mais do que isso: roubando-lhe um conto, um dos que mais lhe concedeu notoriedade enquanto contista. Estamos falando, é claro, de *Pierre Menard, Autor do Quixote*.

Talvez uma das premissas utilizadas para justificar o brilhantismo de Jorge Luis Borges ao ter escrito *Pierre Menard* é a sua intrínseca condição de crítico literário, isto é, nada mais “literariamente crítico” ou “criticamente imaginativo” do que um texto (ficcional?) de tom revisionista, histórico-literário. Mas, fica a pergunta: não seria ainda mais intrínseco, e não faria ainda mais sentido, se um conto com traços tão paródicos e satíricos fosse escrito por um autor narrativo costumeiramente tão paródico e satírico quanto?

Pois bem. O autor narrativo costumeiramente paródico e satírico trata-se de Victor de Paula (exímio emulador, porém menos conhecido e de menor prestígio), verdadeiro autor de *Pierre Menard, Autor do Quixote*, e não o pressuposto Borges.

O Instituto de Pesquisas Linguístico-Literárias Fabyolla Hertz (INPELIF), com a fundação de Hertz, publicou recentemente um artigo que traz à luz a condição autoral de *Pierre Menard*, negada ao verdadeiro autor. No texto, além de fotografias anexadas e manuscritos feitos a próprio punho, o Instituto apresenta cartas trocadas entre Victor e Fabyolla (amiga e confidente literária do autor) que apresentam Victor, ainda em 1937, já citando o processo de escrita do conto, chegando a transcrever enxertos inteiros à Fabyolla, para a avaliação da confidente:

Querida Faby,

Tenho pensado bastante sobre como começar o conto, já que ele se propõe a ser estático. Estou sendo claro? Quero dizer, o conto não tem sequência de acontecimentos, não é narrativo — é, antes, uma análise de obra, de forma a revelar a autoria fictícia de Quixote, por este protagonista chamado Pierre Menard. Porém não sei se o nome me agrada, talvez eu mude. Enfim, cheguei a pensar no seguinte primeiro parágrafo:

A obra visível que deixou este romancista é de fácil e breve enumeração. São, portanto, imperdoáveis as omissões e adições perpetradas por Madame Henri Bachelier (*quis dar um tom europeticizado à coisa, veja como fica...*) num catálogo falaz que certo jornal, cuja tendência protestante (*veja também se não fica de mau tom apontar dessa forma os protestantes, por favor*) não é segredo, teve a desconsideração de infligir a seus deploráveis leitores — embora estes sejam poucos e calvinistas, quando não maçons e circuncisos. Os amigos autênticos de Menard viram com alarme esse catálogo e ainda com certa tristeza. Dir-se-ia que ontem nos reunimos diante do mármore

final e entre os ciprestes infaustos e já o Erro trata de empanar sua Memória... Decididamente, uma breve retificação é inevitável.

Aguardo seu retorno quanto à estética e retórica, e se este trecho lhe pareceu convidativo, tal como o que lhe enviei na carta anterior. Mande notícias.

Abraços cordiais do seu amigo

Victor de Paula

Na carta seguinte, de Paula comenta sobre criar uma lista bibliográfica do autor ficcional Pierre Menard (que se mantém na versão plagiada de Borges). Nota-se, portanto, que um autor da estirpe de Victor de Paula, que também assina textos proeminentes como *O casal da rua erven* e *Epicentro*, com tamanho apuro satírico, não está em menor grau, nem em menor capacidade, de produzir uma obra desta relevância. Mas então, como Borges teria furtado o autor?

Bem, o artigo publicado pelo INPELINF argumenta que, nessa época, Victor era um autor desconhecido — cenário que pretendemos alterar com este e com uma série de artigos. Há indícios de que Victor e Borges se conheceram num evento literário em que Borges havia sido convidado. É provável que tenham trocado meia dúzia de palavras antes de se reconhecerem autor e crítico literário, respectivamente. A partir daí, Victor teria lhe contado sobre um conto que estava escrevendo, com insinuações da autoridade do autor sobre o texto, sobre a própria autoria etc. Borges, então, teria se oferecido para “dar uma olhadinha” no material, e lhe dar os acabamentos necessários, se assim Victor quisesse, e até mesmo se dispôs a ajudá-lo a publicar o texto, pois a ideia lhe interessara bastante.

Todo esse relato é contado a nós por Fabyolla Hertz em sua autobiografia, cuja maior parte do tomo “Das amizades” destina-se a esclarecer “a enorme injustiça operada contra Victor — em vida e até em sua morte”. Fabyolla continua nos contando que, por estar muito animado com a ideia de uma terceira opinião profissional, Victor teria enviado um manuscrito naquela noite mesmo para a correspondência de Borges. Nessa época, os dois estavam em intercâmbio na Argentina para estudar teorias linguísticas, e a figura retraída de crítico o atraiu —

“com sua feição de um personagem essencialmente literário”, também comenta Hertz em *Flor de maio*.

Dias depois, Victor recebe o manuscrito de volta, com ligeiras alterações indicadas (todas falsas, é claro, para fingir implicância com o mesmo texto que Borges publicaria na íntegra em *Ficções*, dois anos depois). Uma carta acompanhava o manuscrito corrigido, e dizia:

Prezado Victor,

Fiz algumas indicações no manuscrito que me enviou. Decerto, como disse naquele dia, a ideia me interessou bastante, mas creio que não está bem executada. Acredito que, para além de corrigir uma ou outra coisa a partir dos meus apontamentos, cabe reescrever todo o conto — mas não agora, pois, sinto dizer, imagino que uma ideia assim demande de mais referências teóricas e mais experiências literárias, que só o tempo pode conferir. Assim, também é de bom tom que revise a obra de Cervantes; far-lhe-á bem. E, só então, sugiro que retorne a Pierre Menard daqui a cinco, dez, quinze anos, e verá satisfeito que ele lhe esperará por todo esse tempo, e de bom grado. Mas, até lá, sugiro que lhe dê o devido descanso.

Cordialmente,

Borges

Victor, tendo em alta conta a opinião do crítico, desanimou-se e seguiu o conselho, mesmo após as insistências de Fabyolla em reunir o quanto antes *Pierre Menard* junto a outros textos seus, e publicá-los numa coletânea, pois, nesse tempo, uma agente literária (Triz Travassos) que conheceram em sua rotina por institutos e grupos de pesquisa universitários também reconheceu em Victor o brilhante autor que mesmo em sua juventude se mostrava. Mas as falas intrusivas de Borges, em muito levadas com respeito por Victor, já haviam cingido a vontade do verdadeiro autor de levar o texto adiante. É conhecido que Victor continuou escrevendo textos (e a esse período agradecemos pelo conto de fadas moderno *Homenzinhos*, bem como pelo fluxo de consciência chamado *O livro 23*, e ainda pela coletânea de poemas do autor que estão resgatados gradualmente pelo perfil @palavra.um, no

Instagram), mas o próprio *Pierre Menard, Autor do Quixote* ficou, como sugeriu Borges, em descanso.

Contudo, a maior injustiça operada por Borges, além de retardar a publicação de um conto especialmente importante na conjuntura literária do autor, é a apropriação desse texto, isto é, o furto intelectual maquinado pela mágoa de um crítico literário que se depara com um objeto de estudo de tanto valor que gostaria, ele próprio, não só de tê-lo estudado, mas de tê-lo criado. Não contente com a possibilidade de ter sido o pesquisador que descobriu a inovação presente em *Pierre Menard*, e expô-la ao mundo, ambicionou prestígio maior: o da autoria.

Tanto o artigo do Instituto e quanto as recordações de Fabyolla Hertz comentam a tristeza que recaiu sobre Victor. Após tamanho golpe, como provar autoria de um texto já publicado, ainda mais se por um crítico literário renomado? As cartas trocadas com Hertz e com Borges — diriam os redatores — poderiam ter sido facilmente falsificadas. Fabyolla não lhe seria uma boa testemunha; antes, sendo sua amiga, seria considerada cúmplice de um golpe.

Com isso, Victor viveu com a angústia do furto autoral por muitos e muitos anos, até sua morte no anonimato. Sua pesquisa não foi mais a mesma — desiludiu-se quanto ao meio acadêmico e literário —, e sua produção prosaica e poética, embora não tenha perdido a qualidade e quantidade, não tinha incentivos internos de serem trazidas a público — o que só acontece postumamente, graças a Fabyolla Hertz, reunida toda a obra em *Veleidades do ser* (vol. I ao XIII).

Quanto ao restante de *Ficções*, inclusive, a pesquisa do INPELINF se mostra reticente; mas é imprescindível pensar que, sendo Borges o autor dos demais contos (mas será mesmo?), todos têm o “traço Victor de Paula”, mais notoriamente acentuado em *Menard*. Sendo assim, não é exagerado pensar que Borges se fez um Borges *à la Victor*, e que a obra deste último, além de indispensável enquanto produção criativa, é essencialmente inspiradora, *escrevível* (se quisermos recorrer ao conceito de Silviano Santiago).

Vemos, então, que há uma literatura borgiana e toda uma literatura latino-americana situadas entre a fase *pré-* e *pós-Victor de Paula*, porém são poucos os que estão aptos para esse debate — que ainda assim precisa ser repercutido. Tal como Haroldo de Campos fez justiça historiográfica quando

escreveu *O Sequestro do Barroco: o caso Gregório de Matos*, também cabe a nós operar remissão a *Pierre Menard* e ao status de sua autoria.

De certo modo, quando citam...

DESEJA CONTINUAR LENDO?
ASSINE O NOSSO BLOG HOJE!
CLIQUE [AQUI](#) PARA SABER MAIS.

OBRAS ARTÍSTICAS

ABISMO ÍNTIMO

Suellen Carvalho da Silva Jeronimo

(Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

tenho medo de altura
desde criança isso me aflige
mas havia algo naquela jabuticabeira
que mesmo à beira
não me estremecia

podia ser pela quantidade de galhos
podia ser uma espécie de amparo
ou fosse por aquelas frutinhas
ora doces
ora azedas

para os de fora
estranheza
para mim
um mundo sem vertigens
mas havia algo naquela jabuticabeira

MARAT X MARAT

Roberta Cristina Lopes dos Santos

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Quem diria

Que algum dia

Veria um clássico

Retratado entre os crias

Da velha Caxias

Na rampa dos esquecidos

Para quem não sabe eu digo

O famoso Lixão

Um MARAT FRANCÊS bem conhecido

Com desconforto na pele

Um MARAT BRASILEIRO apenas Tião

Com desconforto que vai além da pele, a aflição

Porém o que convém

É que ambos soam a voz do povo

Da França, um jornalista político

Do Lixão, um sindicalista convicto

Dois corações

Que conhecem as aflições

Aquele sentimento de luta

Não há lugar certo

Para ver tão de perto

Que em todo colorido da arte

Pode haver um ponto em preto e branco

Sem perder o encanto

De trajetória traçada

Em meio a tudo, em meio a nada

Sensíveis ou até mesmo invisíveis

Os Marats nos trazem a banheira

Há tempos objeto de discussão

Um momento, o cotidiano ou a vida inteira

Estando apenas cada um e a solidão

Não importam as fronteiras

Se fazem inúteis as barreiras

Seja na clássica nobreza

Ou em meio à pobreza

da GAVETA

revista da graduação em letras unirio

Os olhos da arte fazem história

Alcançam e unem as memórias

Trazem esperança ao desalento

Não importa se no século XVIII

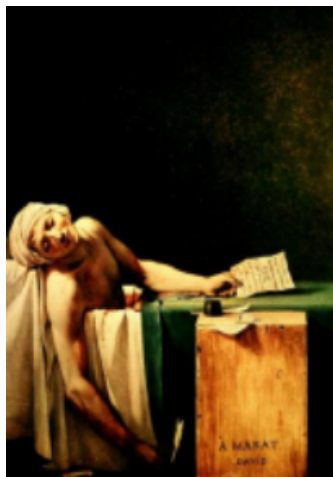
Ou em pleno século XXI

Os Marats são apunhalados no peito

E exprimem do seu jeito

Que o sofrimento existe

E ainda persiste neste mundo de expiação.



da GAVETA

revista da graduação em letras unirio



ENTRE O PRETO E O BRANCO

Ignes Carneiro

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

A moto parecia voar na avenida, estimulada pelos poucos carros e pelo forte calor que fazia. Apesar do vento que castigava os olhos durante o trajeto em alta velocidade, foi nesse dia, com a viseira do capacete levantada e os olhos espremidos que notou, pela primeira vez e sem querer, o enorme escudo na edificação que margeava a pista da direção contrária, no sentido Centro. Tomou um susto, não pela visão inesperada, que no íntimo tinha lhe acionado certas memórias de alguma coisa muito mal ruminada, mas pelo barulho da viseira que abaixou sozinha quando a moto passou por alguma das elevações do asfalto. Aproveitou a oportunidade para tentar se recompor, concluindo que sobre certos assuntos o melhor é mesmo não pensar.

Havia esquecido, porém, que nem sempre o mundo e seus acasos concordam com nossas internas prerrogativas e viu-se novamente diante do mesmo escudo, agora costurado na camisa de um colega de turma. Dessa vez, não pôde deixar de pensar a respeito. Perplexa e um pouco letárgica, com alguma dificuldade conseguiu uma carteira para se sentar. A reação à visão do escudo era compreensível: certamente não era esse o time de futebol mais popular do Rio de Janeiro, sobre o qual seria normal dar de cara com tantas referências numa noite, em intervalo de pouco mais de meia hora e em um dia que não era o de jogo. É certo admitir que duas referências não são uma grande quantidade, mas um enviesamento inconsciente tende a agravar essas percepções.

O escudo era preto e branco, com quatro estrelas amarelas acima e uma branca em seu interior. Com os olhos fixos no símbolo do time alvinegro estampado na camisa do colega, lembrava-se de fragmentos vividos e recordados por imagens e situações que agora se embaralhavam: criança, sorrindo e sendo carregada no pescoço de um homem. Criança, achando e folheando por horas algumas revistas playboys embaixo da bem dobrada camiseta do time, com uma estampa em que se lia “7up”.

Buscou o caderno na mochila. “Alguma coisa narrativa”, pensou, enquanto tentava também lembrar que dia era aquele e entender o que estava sendo tratado na aula. Não conseguia prestar atenção, apesar do esforço. Só “A Fugitiva” como título de alguma obra referenciada em sala poderia ser encontrado nas anotações da aula daquele dia. Perdida nas linhas pretas e brancas da camiseta, pensava nas coincidências do dia. Não sabia que era possível o acaso machucar tanto e por isso não entendia.

A fixação do olhar e pensamento foram interrompidos pelo toque de um amigo que a convidava para jantar. E foram. Não foi difícil reparar a estranha mudez, que não lhe era de costume nesses momentos, em que comentavam sobre as matérias, os professores, as provas. Ele perguntou:

- Tá pensando no quê?

- No Botafogo.

- Não sabia que você tinha time.

- Eu também não sabia. Mas vai ver eu tenho.

- Nunca entendi muito bem esse lance de time. Como alguém escolhe um e fica doido torcendo?

- Também não entendo.

- E por que o Botafogo?

Foi mais uma vez dragada para o abismo das suas memórias. Criança, levando ao hospital o homem que quebrara a perna ao cair bêbado em casa. Criança, ouvindo o homem dizer que nunca quis ser pai. Em um dia de jogo, certa vez, na curiosidade de entender a preferência do homem pelo time e contrastá-la com a sua rejeição, fez a mesma pergunta. Agora tinha a mesma resposta.

- Me apaixonei pela estrela solitária.

O SOLO INFÉRTIL

**resposta à ficção epistolar de Raduan Nassar, intitulada O Ventre Seco*

Patrícia Monteiro Peixoto

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Vejo agora quantos erros em cascata são cabíveis em um grande equívoco. Desde o dia em que te vi pela primeira vez até aqui, sinto que minha alma estava descolada do meu corpo e eu era sempre uma autômata, vivendo uma vida que deveria ser penitência de outro, por puro engano. Um simples tropeço, que foi capaz de me lançar ao fundo de um bueiro, sem fundo. O último erro que me permitirei cometer, agora já em posse de minha antiga consciência, é escrever essa maldita carta, por um bem higiênico. Ainda sinto as suas bactérias no meu corpo.

Você não é o mal, Carlos, e isso me causa alguma piedade, lá no fundo. Era notável o quanto você tentava fazer algo bom, sempre escrevendo naquele seu caderninho. O mal é uma coisa inevitável que te acompanha, que vai mofando tudo o que você toca. Enquanto diz palavras vestidas pelo seu eruditismo, e até bonitas, você consegue murchar tudo. Não se engane, você não é mais velho do que as coisas que toca, tudo o que toca passa rapidamente de qualquer estado de vigor ao mais puro passatismo. Não vou negar que, tal qual um menino do dedo verde às avessas, você me despertava enorme curiosidade. Uma curiosidade mórbida, eu posso admitir.

Essa carta é escrita por mim para ser mais prática do que pareceu até agora, mas eu tive que ocupar a introdução deixando minha opinião de evidente a fluorescente, para que não haja dúvidas de que não tenho pretensão nenhuma de te agradar ou de me justificar daqui pra frente. Não me interessa pelo que pensa de mim, se em suas previsões já me condenou a uma vida miseravelmente fútil. Nada vai acontecer como seus olhos percebem, porque você é terrivelmente criativo (um talento inegável), tal qual um lunático. Talvez eu tenha te amado por isso inclusive, era a

parte menos tediosa da sua presença, ser etéreo e rarefeito, com pés que nunca tocavam o chão.

De fato, não posso te acusar de proselitismo, você não se daria a este trabalho. Sabemos, Carlos, que você preferia minar a minha liberdade de pensamento através de sanções emocionais, disfarçadas por simples mau humor. O fato é que sua desfeita a todos os meus interesses era uma punição, como se quisesse que eu enxergasse a mediocridade que você via em mim, sem a ajuda de qualquer aparato do seu autoritarismo, mas de forma tão cruel quanto, com a sua rejeição. Você jamais se permitiu a verdadeira inteligência, do olhar menos egóico, reconhecer as potencialidades das minhas “ideias jovens”. O meu defeito sempre foi não estar morta por dentro como você, entregue ao niilismo da roupa de cama meticulosamente dobrada. O Jorge morreu, e você ainda está apegado a esses seus procedimentos psicopatas e a tantas teorias terraplanistas.

Acho esse voto de castidade uma solução pertinente para a sua deficiência crônica de amor. Chega a ser ingênuo todas as voltas e conjecturas para não admitir que a sua dor é não ser amado exatamente como gostaria. Veja, é você quem reconhece minhas tentativas de semear algo em você, mas você é um solo árido, e nem é pelo excesso de uso! É tão tóxico quanto – agora sei – já estavam as paredes do ventre que te gestou. Eu ter recusado a tua autoridade fez você se sentir insignificante, não foi? Para você, o meu amor só era sincero conquanto viesse como indício de idolatria. Órfão da idolatria, “turva-se a água”! O amor inexistente, e eu sou a grande enganadora. Pobre de você, Carlos! Não seja ridículo, “a cicatriz da indiferença” arde com pontadas doloridas.

Agora, essa história da sua mãe, é sem dúvida a coisa mais divertida que você fez pelo nosso relacionamento. É brilhante, e vou adorar contar a todos o fato ter passado por isso. Uma coisa cinematográfica mesmo, tão francesa como meus lindos peitos sempre foram dignos de protagonizar. O que faz de você uma espécie de vilão cansado. Com seus longos discursos cínicos eu já estava acostumada, mas esta história foi um brinde por eu ter comprado o combo. Ela dá corpo e dimensão a tudo que vivemos e me tirou gargalhadas impagáveis. Fui tentar me recordar, e Carlos, você tem os olhos da sua mãe!

Você é mesmo um artista incompreendido, cosmopolita, mas não muito diferente daqueles peões das terras dos meus avós, que veem a sensibilidade como uma foice prestes a decepar seus paus. Degenerescência é essa mesquinhez humana a qual o patriarcado te condenou até os últimos dias. Tranque-se a sete chaves com o tal silêncio que a maturidade lhe trouxe, é um bem mútuo entre você e o mundo, com o que resta nele de alegria. Você não fará falta, Carlos, e te digo isto com a legitimidade da intimidade que compartilhamos. Como pôde atestar, não busquei a escova de dentes, nem todo o resto; porque quero me desvincular de tudo que passou pelas tuas mãos.

Carlos, acho que está em tempo de te pedir perdão. Eu nunca quis te ferir, até hoje, mas vejo claramente que falhei. Eu interrompi o fracasso da sua vida com promessas de esplendor, e agora, com a minha ida, o fracasso deve parecer-lhe menos familiar que insuportável. Se eu mesma pudesse te consolar, eu diria que você tem potência para ser exatamente o que é, um neurótico obsessivo de manual, um homem chato. Você merece ser mapeado por algum estudo científico da boa e velha psicanálise – para mencionar a perversão que você mais odeia. Nem tudo está perdido aos quarenta, embriague-se de si mesmo, ainda que não haja qualquer sinal de seus admiradores.

Me despeço, com o comedimento que você me pede, atendendo com alívio.

Nunca te conheci, nunca te ouvi nem te li,

Você é um ruído na troca entre as rádios AM, uma rasura no canto de uma página que perdi.

OS PASSOS

Thiago Campos

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Uma vez eu estava sozinho em casa, no meio da noite, quando ouvi passos no quintal. No começo, pensei que era a minha mãe chegando no trabalho, mas quando fui lá fora não havia ninguém.

Esses passos se tornaram mais frequentes, sempre à noite, quando eu estava sozinho. Era como se alguém andasse pelo quintal em direção à sala e simplesmente sumisse quando sentia a minha presença.

Como o desconhecido aflora a mente humana, surgindo assim o medo, criei várias teorias do que poderia ser, desde um louco que morava escondido no jardim até um fantasma de um antigo morador, mas no final, concluí que era apenas fruto da minha imaginação.

O pior caso aconteceu numa madrugada em que os passos estavam atrás de casa, próximo do meu quarto. Naquela noite, eu estava mexendo no celular quando ouvi algumas batidas na janela. Na mesma hora, me levantei assustado e me afastei da janela enquanto tentava ver quem tinha batido, mas por estar muito escuro, eu não conseguia ver o outro lado. Então, saí correndo em direção à rua enquanto a pessoa misteriosa me seguia.

Durante a fuga, senti que ela estava atrás de mim; os sons dos seus passos indicavam que se aproximava cada vez mais, porém, ao olhar para trás, não via nada além da escuridão.

Quanto mais se aproximava, mais medo eu sentia, e quanto mais medo, o tempo ficava cada vez mais lento. Os segundos se tornaram minutos e logo em seguida se

tornaram horas. Era como se a entidade quisesse saborear cada momento do meu sofrimento antes de dar fim à minha existência.

Após um século, finalmente havia chegado à saída. No entanto, ao encostar no portão, senti algo pesado tocar no meu ombro, e naquele momento, eu sabia que era meu fim.

De repente tudo ficou embaçado enquanto o meu corpo ficava cada vez mais pesado, como se alguém estivesse colocando o seu peso para me derrubar enquanto tampava os meus olhos para me cegar. Depois disso, a escuridão tomou conta da minha visão e o meu fim iminente chegou.

Todavia, a presença assustadora simplesmente desapareceu, dando lugar a uma maternal. Quando percebi, a minha mãe estava na minha frente brigando comigo por eu estar acordado tão tarde.

Claro que eu tentei explicar o que aconteceu, mas ela nunca acreditou, pois achava que era apenas uma desculpa de criança. Até hoje, eu não sei se tudo foi fruto da minha imaginação ou se era realmente alguma entidade. Só sei que nunca mais fiquei sozinho naquela casa novamente.

DOS MINUTOS

Enzo Amaral

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

No nada, Suely borda flores de cheiros que não existem. As paredes rubro-gris suam a poeira estática dos nomes que não pertencem. Assim se estende a madrugada, sem Estrela Polar que norteie vela, agulha ou braço trêmulo.

No domingo, Suely abraça o culto de línguas outras. Decanta na fé o detrito da matéria, encontra garganta no versículo que arrebatava. No mármore branco requeixa o espírito, arrepende o estigma profanado e acanha os desejos sob a chaga sagrada.

Na saída, Suely venderá as mãos pela hora que corre ácida. Refém do passado imposto, queimará lenta em mormaço. Nada virará pano, pano virará troco, troco é comida, comida vira traça. E virá pressa, que vira força e é o que resta.

No fim, Suely será menor que estátua, maior que a história. Dissipada na paisagem hostil aos que teimam ocupá-la. Entranhada no estômago oco de quem ousa dela guardar memória.

No princípio, Suely sonhava pétalas de cores inocentes. Havia magia nas coisas que brotam do chão. Cheirava nos campos o perfume da idade, no calor fazia lar e jantava primavera. Fez de si jardim-de-gente e se deitou em amor-perfeito. Mas sob sol rodava terra fértil e a vida era pouco. Por fruto imaturo se esqueceu que inevitável é o outono. E inevitável é o outono.

PERO VAZ NA CAMINHA

Leonardo Medeiros

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Pero Vaz
oceuânus
parece um oceano nu qual
há muita vergonha desavergonhada

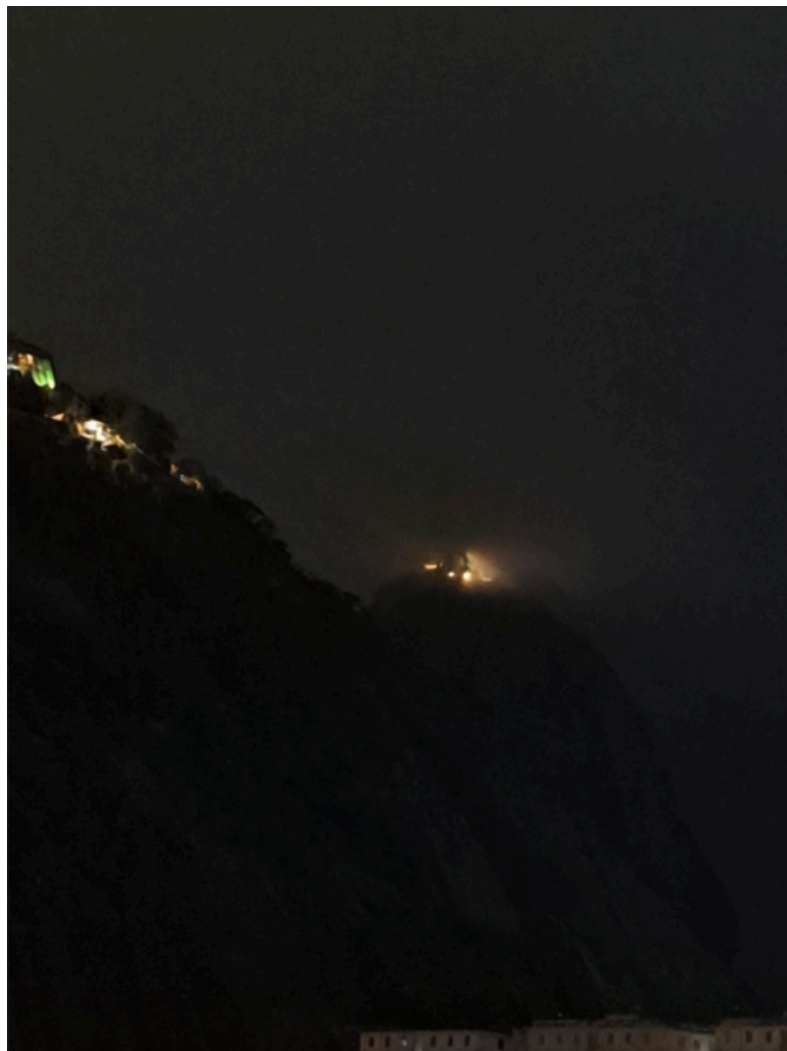
Pero Vaz
no meu papo ereto
te mando aqui falamos
portugays
e não temos lugar
para limitado europau

Pero que si
pero que no
Pero que Vaz
e nunca mais
volte

BONDINHO

Gabriela Netto Portes

(Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)



Isso não é um bondinho. É uma casa. Meio solitária. Os troncos encaixados isoladificados milimetricamente. Pelo menos a dança do horizonte azulado se repartia em cristal-bailarinas que piruetavam até as madeiras descascadas.

Reorganizou as madeiras, pintou 379 borboletas pelas suas paredes, elas eram normalmente desviadas das visitas para o cafezinho e bolo. Barcoalizou-se e pulou, e desengonçada acompanhou a dança.

.
. .
. .
. .

Oi, eu sou o mofinho. Oi mofinho, prazer te conhecer e desprazer para a casa, não, para o barco. Achei que eu estava em um bondinho.

da GAVETA

revista da graduação em letras unirio

OXE, BABY

Rayssa de Carvalho

(Universidade do Oeste Paulista)



Figura 1 Publicidade do livro Oxe, Baby de Elayne Baeta