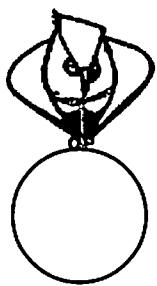




*ipsis* 27

revista literária do corpo discente da ufmg



*ipsis*

*Patrocínio:* Faculdade de Letras, Escola de Belas-Artes, COLTEC,  
FUNDEP, FUMP

*Apoio:* DCE-UFMG, DA Letras

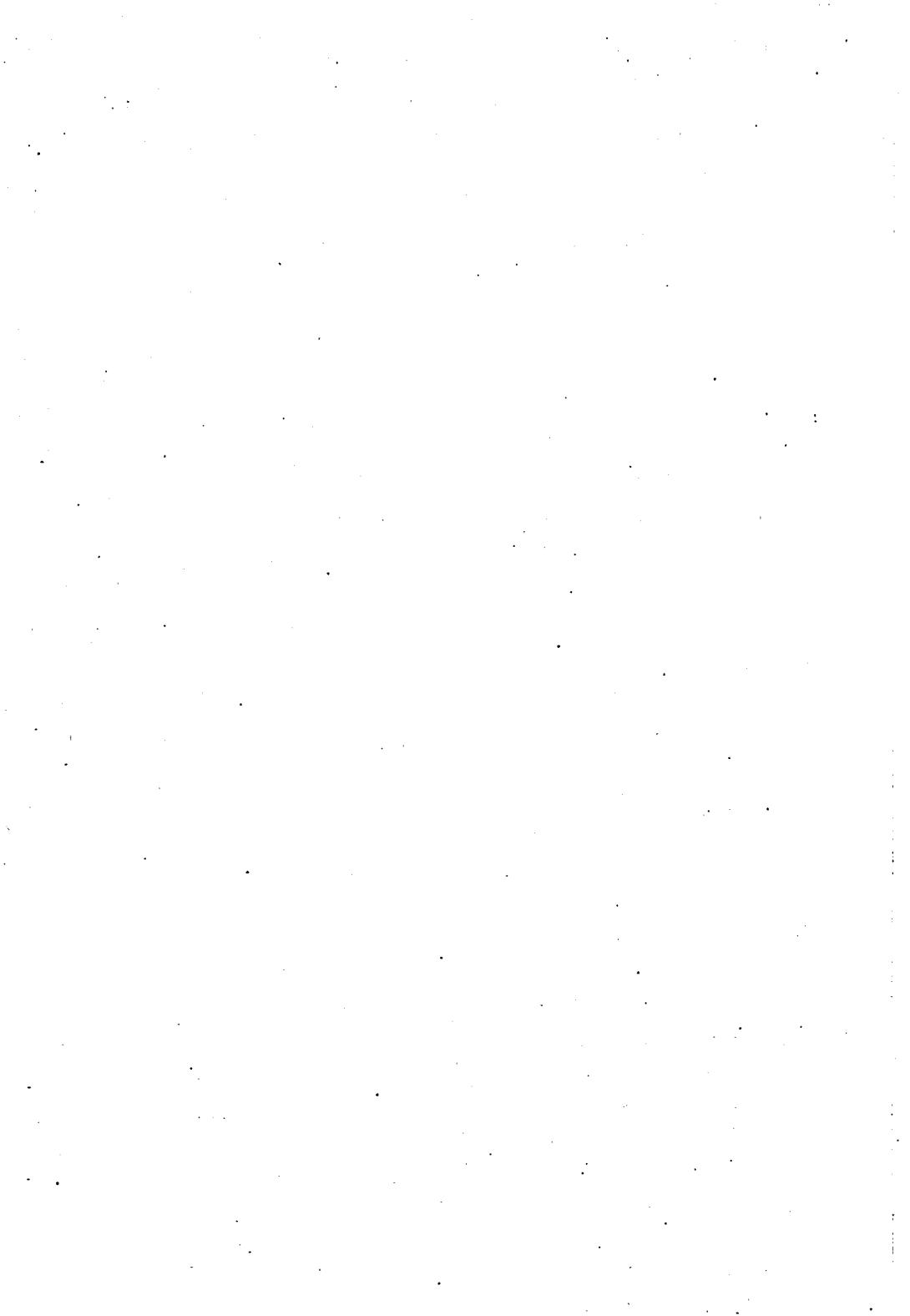
*agosto de 2001 - novembro de 2002*  *ano xxxvi n. 27*

*ipsis*  
 *revista literária do corpo discente da ufmg*

Belo Horizonte Minas Gerais Brasil



**Este número é dedicado a Carlos Drummond de Andrade e  
a Emílio Moura (centenário de nascimentos)**



# *ipsis, abrindo as asas de um sonho*

A Revista Literária do Corpo Discente da UFMG possui 36 anos de história e teve a interrupção da sua publicação em 1996. Através do Concurso Anual de Literatura e Ilustrações lançou vários nomes, os quais vieram a ter reconhecimento no cenário artístico e cultural mineiro e brasileiro como Ronald Claver, Sérgio Sant'Anna, Carlos Herculano Lopes, Antônio Barreto, Luiz Vilela, Plínio Carneiro, Adão Ventura, Rita Espeschit, Duílio Gomes, Sônia Queiroz, Jaime Prado, Sérgio Bueno, Libério Neves, Luis Alberto Brandão Santos, entre outros.

A presente comissão de reativação da Revista Literária vem trabalhando, desde 1999, por um sonho: o retorno à publicação deste órgão de divulgação do talento dos alunos da UFMG. Contentes pela concretização deste sonho, congratulamo-nos com os autores que fazem parte desta edição, esperando que a Revista retome a sua inestimável função e contribua para abrir caminhos às novas gerações de artistas e escritores.

Agradecemos às pessoas que compuseram as comissões julgadoras dos concursos, ao artista Marcelo Belico, da Editora UFMG, que criou o novo design gráfico com a zelosa sensibilidade de resgate da tradição visual da Revista, e aos órgãos que tornaram possível esta publicação: Faculdade de Letras da UFMG, Escola de Belas Artes, Colégio Técnico da UFMG, FUNDEP, FUMP, DCE-UFMG, DA Letras.

Agradecemos à reitora Ana Lúcia Almeida Gazzola que, desde a sua gestão como vice-reitora, nos apoiou, ao reconhecer a importância cultural deste projeto.

## A comissão editorial

*Evaldo Balbino da Silva*

*Magda Famili Garcia*

*Zuleika Meijon Campolina de Oliveira*



# **27º concurso de contos, poemas, narrativa infanto-juvenil, artigos, resenhas e ilustrações**

## **Comissão julgadora do concurso de contos**

### **Antônio Barreto**

Antônio Barreto tem 48 anos, nasceu em Passos-MG. Ex-estudante de Letras da UFMG, foi vencedor de alguns concursos de poemas e contos da RL, na década de 70. Poeta (*O sono provisório, Vastofusá*), contista (*Os ambulários das holotúrias*), romancista (*A guerra dos parafusos, A barca das amantes*), cronista (*Transversais do mundo, Lixo cósmico, O papagaio de Van Gogh*) e autor de literatura infanto-juvenil (*Lua no rural, Zoolário, Mochila, Balada do primeiro amor*, etc.) tem 25 livros publicados e vários prêmios nacionais e internacionais.

### **Heloisa Maria Murgel Starling**

Doutora em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro. Professora de História das Idéias da Universidade Federal de Minas Gerais. Autora de *Os Senhores das Gerais: os Novos Inconfidentes e o Golpe de 1964; Lembranças do Brasil: Teoria Política, História e Ficção em Grande Sertão: Veredas*.

### **Luis Alberto Brandão Santos**

Ficcionista e ensaísta. Doutor em Literatura Comparada e professor da Faculdade de Letras da UFMG. Autor de *Saber de Pedro – o livro das estórias* (Ed. Autêntica), *Um abô de vidro* (Falc/UFMG), e co-autor de *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (Martins Fontes), *Palavras ao sul* (Autêntica) e *Trocas culturais na América Latina* (PósLit/Falc/UFMG).

## **Comissão julgadora do concurso de poemas**

### **Helton Gonçalves de Souza**

Doutorando em Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC-MG, Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa, pela PUC-MG, professor de Teoria da Literatura, do curso de Letras do UNI-BH, pesquisador e apresentador do programa *Vereda Literária*, da Rede Minas de televisão. Autor dos livros: *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto* (ensaio), *Palavra: currão na dguia* (poesia), *Parentesis (ver*

*(paráfrase) (poesia), Amor ao molho de aguapés (prosa experimental), Prosaus mudas (poesia), Vereda literária (entrevistas - volume 1)*

## Ronald Claver Camargo

"Sou mineiro e estou perdido em Belo Horizonte desde que me deram o mundo de presente. Já fiz teatro, audiovisuais, fui diretor de colégio, secretário municipal de Esportes. Já ganhei prêmios literários. Tenho mais de 20 livros publicados." (Citação do site [www.ronaldclaver.com](http://www.ronaldclaver.com)). Títulos de alguns livros publicados: *A última sessão de cinema, Bar e café São Jorge, A paixão em preto e branco* (romances), *Matemágica, A olho nu, As margens do corpo, Exilados do Sol, Recado de poeta, Antologia poética 2,* (poesia), *Didrio do outro, O belo, a linha, o horizonte, o menino e a montanha, A arte de se adivinar azul, De duendes e fantasmas, Olhar de bichos, Ana e Pedro – Cartas* (infanto-juvenil), *Escrer com prazer, Escrerer sem doer, Escrerer e Brincar* (Paradidáticos).

## Sérgio Peixoto

Mestre e doutor em Literatura Brasileira pela UFMG, professor de Literatura Brasileira da UFMG. Autor de *A poesia de Mário Quintana* e *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo.*

## Comissão julgadora do concurso de literatura infanto-juvenil

### Ana Maria Clark Peres

Professora do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFMG, com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Mestre em Língua Portuguesa (UFMG), Doutora em Literatura Comparada (UFMG), com Pós-doutorado na Université Paris 8 (França). Linhas de Pesquisa: "Literatura e Psicanálise" e "Poéticas da Modernidade". Autora dos livros *O infantil na literatura: uma questão de estilo e Revisitando o estilo: por uma travessia na escrita?*, de diversos capítulos de livros, artigos e trabalhos em Anais de Congressos, publicados no Brasil e no exterior (Argentina, Espanha, Portugal, Holanda, França).

### Bartolomeu Campos de Queirós

Escritor de literatura infanto-juvenil, peças teatrais e textos sobre arte-educação. Possui várias antologias publicadas e teses acadêmicas a respeito da sua obra. Alguns livros premiados: *O peixe e o pássaro* (Prêmio Cidade de Belo Horizonte) *Pedro* (Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte), *Ciganos* (Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro), *Caraleiros das Sete Luas* (Prêmio Bienal Internacional de São Paulo), *Correspondência* (Diploma de Honra do IBBY, selecionado para o Projeto

Meu Livro Meu Companheiro - RJ), *Indez* (Prêmio Orígenes Lessa), *Coração não tem sol* (Prêmio Bienal de Belo Horizonte), *Mineruções* (Quatrième Octogonal - França, Grande Prêmio Ass. Paulista de Críticos de Arte, Prêmio Orígenes Lessa), *Faca assuda* (Prêmio Câmara Brasileira do Livro). Condecorações recebidas: Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres - França, Medalha Rosa Blanca - Cuba, Medalha da Inconfidência - Governo do Estado de Minas Gerais, Medalha Santos Dumont - Governo do Estado de Minas Gerais, Gentileza Urbana - Ordem dos Arquitetos - Belo Horizonte.

### Mariângela de Andrade Paraizo

Professora do COLTEC / UFMG, mestre em Literatura Brasileira, pela UFMG, com dissertação sobre literatura infanto-juvenil. Título: *Silêncio e Eco – uma leitura do narrador na obra de Elvira Vigna*. Doutora em Literatura Comparada. Autora de *O Labirinto e a Bússola: aspectos do tempo em Borges*, publicado pela Fundação Memorial da América Latina, 1999.

## Comissão julgadora do concurso de ensaios e resenhas

### Evaldo Balbino da Silva

Doutorando em Literatura Comparada, mestre em Literatura Brasileira e Licenciado em Letras pela UFMG. Vem publicando artigos, desde 1999, na Revista do Centro de Estudos Portugueses. Possui alguns poemas e contos publicados em antologias nacionais. É vencedor de alguns prêmios nacionais: III Concurso Alfenense de Poesia – 1997 – 1º lugar (Universidade de Alfenas, M.G.); III Concurso de Poesias Fábio Montenegro – 1º lugar – Medalha de Ouro – Casa do Poeta Brasileiro de Praia Grande/SP; Troféu Florbela Espanca de Poesia – Menção Honrosa – Niterói/RJ; VII Concurso de Contos Paulo Leminski – 1996 – Menção Honrosa., Prêmio Literário Cidade do Recife/Pernambuco – 2000 (Eugenio Coimbra – poesia) – Menção Honrosa com um livro de poesias publicado.

### Magda Famil Garcia

Licenciada em Letras e mestranda em Estudos Literários pela UFMG, pesquisadora do PIBIC-CNPq durante a graduação, monitora do Departamento de Teoria da Literatura nos anos 1997 e 1999.

### Zuleika Meijon Campolina de Oliveira

Estudante da graduação em Letras – UFMG , escritora de literatura infanto-juvenil , membro da Academia de Artes e Letras de Caldas Novas /GO, professora de educação infantil. Estagiária do Projeto de Extensão: Carro Biblioteca – Frente de Leitura da Escola de Ciência da Informação /UFMG. Livros Publicados: *Amarelo Azul e Verde* (Mazza Editora), Coleção: *Que dia é Hoje?* (Ed. Kelps/ Goiânia/GO), *O Planeta Cereú* (Editora Gam), *O casamento da letra A* (Editora Gam).

## **Comissão julgadora do concurso de ilustração**

**Paulo Bernardo Vaz**

**Professor do Departamento de Comunicação Social da UFMG, pesquisador junto ao CNPq, participando de dois grupos de pesquisa: Gris/Imagem e Sociabilidade e Neci/Cultura do Impresso. Designer gráfico e ilustrador de livros infantis e juvenis.**

**Marilda Castanha**

**Marilda Castanha é ilustradora. Recebeu alguns prêmios, entre eles o Jabuti de ilustração e o Prêmio Runner-up do Concurso Noma (Japão) com o livro *Pindorama, terra das palmeiras*, publicado pela editora Formato.**

**Ana Raquel**

**Ana Raquel nasceu em Pitangui, Minas Gerais, e mora em Belo Horizonte. Formou-se em Belas Artes pela UFMG, com especialização em desenho. Começou a ilustrar livros infantis e juvenis em 1980 e atualmente tem mais de 80 títulos ilustrados. Ana Raquel representou o Brasil na Bienal Internacional de Ilustração Infantil em Bratislava, na Eslováquia, em 1987,**

**Revisão de contos, poemas e narrativa infanto-juvenil: Evaldo Balbino da Silva.**

**Revisão de artigos e resenhas: os autores.**

### ***sumário***

# *sumário*

## *Concurso de contos*

A arte da desistência Paulo de Andrade	19
A lenda das areias Eduardo Coutinho Lourenço de Lima	22
O sopro Gabriela G. Gazzinelli	25

## *Menções honrosas - contos*

A Segunda história Jean Cláudio Faria	33
Se podes ver, repara Fernando Baião Viotti	39
Narcose Aloisio Andrade	45

## *Concurso de poemas*

L	
Angina Paulo de Andrade	51
Amálgama Paulo de Andrade	52
Transpasso Paulo de Andrade	53
	54

O andarilho		
Paulo de Andrade		55
Trevo de cinco folhas		
Anderson de Almeida da Conceição		56
Office boy		
Cesar G		61
Vias Veias Asfálticas		
Cesar G		63
A vida pulsa		
Cesar G		64
Atroz cidade		
Cesar G		65
Fragments de chuva		
Cesar G		66
<i>Menções bonosas - poemas</i>		
Fragments de cartas		
Caroline Craveiro		71
Força		
Henrique Milen Vizeu Carvalho		77
Entre os dias 2 e 3		
Henrique Milen Vizeu Carvalho		78
Você		
Henrique Milen Vizeu Carvalho		79
Imbecilidade		
Henrique Milen Vizeu Carvalho		80
Substancial mente		
Henrique Milen Vizeu Carvalho		81

*Narrativa infanto-juvenil premiada*

Conceição

Gabriela G. Gazzineli

85

*Concurso de ensaios*

Borges: tempo, memória e hermenêutica na  
gênese de “Pierre Menard, autor do Quixote”

Nelson Ricardo Guedes dos Reis

91

Menipo no Hades de Luciano de Samosata

Pedro Ipiranga Júnior

105

Revendo a Vanguarda

Rodrigo Podiacki Barreto de Menezes

114

*Menção honrosa - ensaio*

John Barth é um gênio: Metaficção em “Dunyazadiad”

Delzi Alves Laranjeira

125

*Concurso de resenhas*

Delirante Panamérica

Carlos Henrique Bento

133

Diário do último ano: Diário?

Denis Leandro Francisco

137

O encontro com o estrangeiro em *Central do Brasil*  
de Walter Salles Jr.

Márcio de Oliveira Bahia

142

*Sessão de entrevistas*

A paixão da narrativa impossível (iluminação: Sérgio  
Sant’Anna)

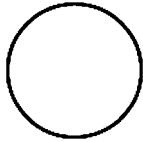
Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

155

Entrevista com Sérgio Sant’Anna

157

<b>Estatística da Revista Literária</b>	<b>159</b>
<b>Relação de inscritos</b>	<b>161</b>



*concurso  
de contos*



# *conto premiado - 1º lugar*

Pseudônimo: Álvaro Torquato

## A arte da desistência

**Paulo de Andrade**

Doutorando em Literatura Comparada

Como separar a arte de acompanhar e de compor da arte  
de desaparecer?

*M. G. Llançol*

Que tentemos sem conseguir, que cheguemos mesmo a tentar repetidas e inúmeras vezes sem jamais obter êxito, ainda isso nos permite a lei do sucesso. Entretanto, se abandonamos tudo em meio ao caminho, ou em seu início, ou, pior, na iminência de seu fim, somos acusados do crime mais hediondo que aqui se pode cometer — a desistência. Após as colinas que cercam a cidade, ao pé de uma enorme pedra nua, ergue-se a monstruosa construção que confina, atrás de suas muralhas, milhares e milhares de abnegados e desistentes. Somos, mais que criminosos e exilados, o exemplo justo daquilo que em nossa comunidade deve ser banido, extirpado, como uma doença fatal.

Em toda a história de nosso povo jamais constou fato algum que, mesmo por qualquer relação indireta, pudesse estar relacionado à desistência. Alguns fracassos, é certo; mas nunca uma desistência. São uma linhagem de vencedores — sim, são um povo duro e vitorioso: é esse o seu legado. Mesmo nós, que vivemos aqui do lado de fora, não nos livramos do destino de vencer — nem sempre sabemos o que é que nos encerra, o que é que nos cerca, o que é que parece nos enterrar, e no entanto sentimos não sei que barras, que grades, que muros. Não estamos, de fato, presos e, contudo, não

fugimos, cumprimos obstinadamente o papel de degradados, de foras-da-lei. E é esta a nossa pena: nós, que desistimos um dia, fomos condenados a vencer.

Entre todos que aqui se encontram, há sobretudo artistas. Não é sem razão que, dentro da cidade, refiram-se também a nós como “os artistas”; assim como não é sem razão que toda e qualquer forma de arte foi, conosco, banida para fora. E mesmo fora, estamos — nós, os artistas, os personagens improváveis e suspeitos, que não merecemos confiança —, estamos impossibilitados de exercer a arte. Nada temos à mão que possamos transformar; se for necessário, vendam nosso olhos, amarram nossos braços e pernas, obstruem nossos ouvidos e bocas. E ainda assim, como fomos feitos para vencer, não desistimos, queremos a qualquer custo escrever, cantar, dançar. E tentamos, e tentamos, e mais tentamos, mais a arte torna-se para nós irrealizável.

*ilustração* Aline de Cássia



Mas o tempo de comutação está chegando. Há um mês consegui desistir de minha higiene e tenho freqüentemente negligenciado meu asseio. A penúria e a miséria contribuem de algum modo para isso, e depois, às vezes, esse é um bom método para se garantir a solidão indispensável a novas desistências. Eis como vejo a coisa: continuar, continuar a desistir, isso é que é necessário. Os outros ao meu redor ainda não entendem. Eles dizem: “desde tal ou qual época você caiu, você se apagou, você não fez mais nada”. Irado, intuindo ali o pavio de uma guerra a meu favor, confesso que ensaiei retrucar: “mas vocês chamam isso de cair, de não fazer nada?”, quando então vi diante de mim a oportunidade preciosa para também desistir e me calar.

Desde o momento que passei a desistir, percebi que podia novamente escrever. Mesmo sem lápis, sem nenhum instrumento, sem papel, eu escrevia; de mãos atadas, eu escrevia; durante o sono, eu escrevia. E era muito simples, bastava apenas que eu desistisse de escrever, e aí eu escrevia. Mas aquilo que eu escrevia quando desistia não vinha no lugar de um escrito que eu escreveria se pudesse fazê-lo. Aquilo vinha para dizer que faltava, e eu não lhe pedia outra coisa senão isso, pois escrever já havia então se convertido em desistir.

Foi assim que descobri na desistência uma revelação. Existir exigia de mim o grande sacrifício de não ter força: desisto, e eis que na mão fraca o mundo cabe; chego à altura de poder cair, escolho, estremeço e desisto, e, finalmente, me votando à minha queda, despessoal, sem voz própria, finalmente sem mim — eis que tudo o que não tenho é que é meu, eis que tudo o eu não quero é que eu posso.

Agora, porque desisti de fugir, não mais temo ser descoberto — que me julguem reincidente no crime de desistência. Sei que posso ser condenado à morte, mas no caminho em que estou devo continuar, e, talvez, antes de ser executado, terei já conseguido desistir tanto de viver como de morrer e pertencerei não mais à vida, não mais à morte, senão ao desaparecimento lento e gradativo que o gesto infinito e vazio de escrever, de desistir me reserva: na desistência, serei a pura existência, um pouco menos que nada, a pura existência que passa despercebida no meio de qualquer companhia, porque, da mesma maneira que o amor mais só, em cada instante serei eu todo inteiro e — poeira, ninguém — deixarei de ser. Serei, enfim, como o traço que na subtração separa suas parcelas — e quem há, aqui, que se preocupe com um traço?

## *conto premiado - 2º lugar*

Pseudônimo: Damasceno Saladino

### A lenda das areias

Eduardo Coutinho Lourenço de Lima  
*Graduando em Filosofia*

O Sol era oblíquo, mas isso pouco importava, a Areia tampava seus olhos. O Sol e a Areia dançando em forma de vento, vento forte e teimoso. O Homem protegia-se, o Deserto estava vivo. Vivo, tentava comunicar-se numa língua diferente; língua de vento, língua de areia e vento. Os desertos são hostis, são mortos, e os homens têm medo do deserto. Mas esse voava em forma de areia e vento, um dourado forte e gigante. Na verdade, infinito. A natureza em forma de deserto. Mas como ver o Deserto se o Homem estava de olhos fechados? Estava sozinho naquele mar dourado cuja natureza e intensidade ele ignorava, não queria perceber o espetáculo dum deserto. Areia, vento e sol, aquele homem estava de olhos fechados no deserto.

Naquela escuridão que só os olhos tristes conhecem, ele pensava na família, sua querida família que estava tão perto... e ele tão longe... Estava preso na Escuridão; solitário, triste, e o Deserto, esse era forte, mas estava quase desistindo de se comunicar com o homem. Era sua família, seu filho que tanto se parecia com ele, que estava na mente daquele homem. Foi quando uma lágrima, uma pequena lágrima que para um deserto se parecia com chuva, libertou-se das pálpebras velhas e cansadas de um peregrino arranhado pela areia e vento do deserto, um peregrino que na vida muito percorreu o mundo, que muito lutou e cresceu, um ser do deserto; o Homem sentia saudades de casa e o Deserto tentava comunicar-se. Além de forte, o Deserto era esperto, e sua sede era tanta, que o vento e a areia tomaram conta da pequena lágrima. E o Homem sentiu o Deserto nesse toque.



ilustração Aline de Cássia

Como em sonho, o Deserto trouxe para a Escuridão do Homem um conto de seus ancestrais. Um conto que há muitos anos o Homem ouviu. Como as Lágrimas, contou o Deserto que o céu fez da chuva um rio, o rio de montanhas distantes, pedras do bem antes dourado arenoso de um deserto quente. E essas águas, antes um filete tímido, tornaram-se rio de fundo, de fundo de vida, por fundos de verde, pelos fundos das montanhas o rio veio. O rio largo por pedras, por florestas, por planícies, linhas curvas sobre o traço reto, águas de vida, águas de cheias. Cruzou esse rio distâncias, desbravou paisagens que a longos séculos seriam reinos. E o rio que era água, a água que era rio, o rio de movimento sempre rio alcançou os limites do deserto. A areia acolheu o rio, embebia-se insaciável. E o rio, forte e enganado, desembocava numa lagoa de lama, o pântano limite, a depreciação, a involução. As águas se tornavam turvas, o rio já agora entristecia. Mesmo nas nascentes, nas quedas-d'água e nas margens, sabiam as águas límpidas

da inabalável fatalidade no lamaçal, no estuário. E foi pela tristeza do rio que o Deserto se manifestou. As lufadas calorosas, os vórtices de areia quente. O Deserto relembrava ao rio seu passado de chuva. O rio encorpado negava, deixar de ser rio, outra vez involuir. De novo ao passado, em chuva, água e vento se tornar. E o que era rio, se desfazia, e o que foi chuva, se criava. Ergueu-se o rio em ascensão de areias e de águas. O rio cristalino, de lama, transparentes vapores se tornava. O deserto envolvia o rio, o deserto em redemoinho o rio erguia, e o que era rio e era lama se fez nuvem, se fez pássaro. O leito correndo pelo céu, asas azuis em traços brancos. Levitando e a agradecer ao dourado quente de dunas alaranjadas, às sombras móveis, à amplidão vazia, ou à sabedoria. O rio de ar fez da chuva um rio nas montanhas de outras terras. E o que foi ar, que foi rio, que foi lama agora renascia. Renascer a nascente, e o Homem, emocionado, acordou. Olhos abertos sobre o claro, sobre o quente. E na língua de vento, língua de areia e vento, o Deserto se calou.

# *conto premiado - 3º lugar*

Pseudônimo: Raquel Oliveira

## O sopro

**Gabriela G. Gazzinelli**  
*Graduando em Letras*

Olhava-se no espelho com aqueles olhos morteiros, diziam alguns de uma indolência ímpar. A noite já caíra pelo céu esfumaçado. Estrelas? Avistavam-se apenas as luzes urbanas, os céus tampados pelos edifícios em luta para se sobreporem uns aos outros, em busca de ar. Entrava no quarto apenas uma claridade avermelhada do prostíbulo atravessando a rua. Contaminava todo o quarto, dando-lhe um ar decadente, aos móveis baratos, à poeira acumulada que seguia ronte ao rodapé, ao cheiro de mofo misturado com um cheiro de canela, ao espelho com moldura dourada. Ela se via no espelho rachado apenas vagamente, um perfil contra a janela. Algumas linhas que compreendiam um raso contínuo e rubro. Sombra, silhueta, era como se sentia, uma vaguidão errante e retirada do mundo. Vagas, vagas, varrem castelos sem deixar rastros. Ladinha de infância. Aquela marginalidade impunha-lhe essa vida à deriva. Ria com uma certa amargura daquele quarto vermelho, o que mais poderia a vida me guardar?

Tinha uma das suas habituais enxaquecas. Esfregava os olhos loucamente para puxar a dor pelas raízes. Mas com isso apenas tornava a vista ainda mais vermelha. Esse, porém, um vermelho mais espesso que aquele diáfano que atravessava a rua. Visceral e latejante. Nesses instantes, em que enxergava através do filtro de seu sangue, parecia-lhe que seu corpo se estendia por todo o alcance de sua vista. Mesmo o ar lhe doía, como se continuasse as têmporas que ela sentia perfuradas pelo cinzel. Veio-lhe o agouro do nó em

que, dentre instantes, se faria o estômago, como se estivesse em vias de ser digerido pelo suco gástrico. Deitou-se, depois de ter engolido duas aspirinas.

Sentia o corpo frio e rijo como se fosse de pedra, um mármore poroso. Talvez estivesse em vias de enlouquecer. Desde poucos dias, podia dizer com precisão, catorze dias, começara a se dar essa metamorfose. O calor começou a lhe fugir, não havia fogo ou mantas que lhe bastasse. Tremia todo o tempo, acordava com o corpo dolorido de dormir encolhida, enroscada para se aquecer, sob cobertores mais cobertores. Dos últimos dias para cá começara a perceber que sob sua pele estava começando a se formar uma camada dura, como se calcária, a se espalhar a partir das extremidades de seu corpo. Uma definição pétreia ia aos poucos delimitando o seu corpo antes volúvel como uma fumarola.

Conversara com Pedro, Pedro que queria tirá-la dali, que sempre, ao entrar em seu quarto, descia as cortinas para atenuar a luminosidade vermelha do bordel que o incomodava exageradamente. (Ou será que abaixava as cortinas em antecipação a possíveis infortúnios, para não ser avistado no quarto?) Ele a abraçara tentando lhe aquietar o corpo trepidante. O corpo cálido e humano de homem parecia reforçar o frio que ela sentia vindo do seu cerne, não de fora. Era um frio medular, como se aquecer? Ele murmurava para que se acalmasse, que todo criador em algum ponto acabava por se confundir com a sua obra. Fechava-lhe os olhos com a mão calejada. Venha, tente descansar, isso é apenas fadiga. Curvava os ombros largos para abrigá-la em seu regaço. Solte o corpo, vamos. Contia o tremor, fingira uma certa serenidade para não decepcioná-lo. Ele acreditou tê-la deixado adormecida, sob as cobertas, com um beijo na testa. Colocou sobre a mesa algum dinheiro para que ela comesse mais tarde.

Agora refletia sobre o que ele dissera, criador e obra, escultora e escultura se confundindo. A sua gradual petrificação começara justo quando se entrara a uma nova peça. Chegara para ela, no atelier que compartilhava com alguns outros artistas, um bloco que não se lembrava de ter encomendado. Era de um branco selênico que tinha um brilho tênue na noite. Alisara-o, tomada por um encantamento por aquela pedra sem falha alguma, nenhum risco sequer. As pontas de seu dedo, que varriam a extensão do mármore, sentiram-se fervilhar por alguns instantes. Entregou-se ao trabalho. Bem no princípio do seu contato com aquele bloco, deitara a cabeça sobre a pedra devido à exaustão. Escutara um choro baixo e grave, como se alguém fosse prisioneiro dentro daquela pedra. Descrente, levantara a cabeça e a encostara

de novo, para ver se o afugentava. Para seu assombro, o choro persistiu. Persistira durante aqueles dias todos. Foi então que começou a ser devorada pela pedra. Trabalhava horas a fio sobre ela, sem se dar conta do passar do dia. Era como se estivesse tentando libertar alguém prisioneiro naquele bloco e, se tardasse, não era uma escultura que iria às ruínas e sim uma vida que se perdria.

Sem que soubesse muito bem como, um unicórnio com feições humanas ia tomando forma. Para ela, desde a juventude, o unicórnio fora sempre um ícone do amante. Agora, depois de anos, sentia o corpo de pedra quente sob suas mãos, como se fosse o corpo do amante. Tinha a impressão que poderia enfiar os dedos no emaranhado da crina do unicórnio. Quando passava as mãos sobre o corpo branco, jurava que sentia os músculos tesos por debaixo da fina pele de pedra. O corno que apontava para os céus parecia ao tato fibroso, como se fosse orgânico. Suas mãos iam reencontrando aquelas formas e superfícies sem mesmo precisar dos olhos ou da mente, apenas valendo-se das pontas dos dedos. Era como uma sonâmbula a tatear, a cada instante por se ferir, mas sempre salva por um triz.

As pessoas se admiravam com aquela escultura que a cada dia ia se fazendo mais viva. Mas à medida que sua obra ia ganhando essa vitalidade, a própria escultora definhava. O sangue lhe fugia, estava pálida como o mármore que trabalhava. Olheiras profundas iam comendo-lhe o rosto. Mesmo respirar, que sempre foi o mesmo que viver, lhe era difícil, sua respiração vinha arquejante. Emagrecia a cada dia, os ossos começavam a apontar por todo o corpo. Parecia mesmo estar encolhendo, como se secasse aos poucos. Tentavam fazê-la comer e dormir, levavam-lhe agrados, arrancavam-na do trabalho e a deixavam em casa. Mas eram esforços vãos pois nada parecia conseguir deter aquela degeneração que a ia consumindo.

Sentira, durante todo o tempo em que trabalhara sobre o unicórnio, a pedra palpitar, como se o sangue corresse sob o branco, como se os pulmões se enchessem de ar e como se os olhos estivessem a piscar. Por mais que esfregasse os olhos não conseguia afastar a visão da rede viva de vasos sob a pele marmórea. Não pode ser, não pode ser, não pode ser. A pedra é bruta, não tem vida. Repetia sem pensar. Anestesiava a mente com essa sequência de palavras. Ela, por sua vez, estava a cada instante mais imóvel, como se fosse uma das suas estátuas. Como se fosse ela de pedra, e o unicórnio de carne. Seus olhos já não piscavam, o ar não lhe bastava, por mais fundo que respirasse, a escultura tomava-lhe o sopro, sufocava-a aos poucos. Sentia o

corpo pesado, como se o sangue não mais o surpreisse. Talvez não havia sangue que desse para dois, para uma mulher e seu amante. Passara ela a pertencer ao mesmo mundo que todas aquelas suas criações?

Agora, faltava apenas polir o unicórnio. Com a sua progressiva calcariização, a escultora começou a perceber mal as coisas, como se seus olhos estivessem também petrificados, a enxergarem apenas por meio de imagens atribuídas pela memória, escolhendo ao seu bel-prazer representações para os vultos que vislumbrava através das lentes cristalizadas. As pessoas ao seu redor se desencarnavam em esboços de grafite, ou blocos de ônix mal começados, sem feições nítidas, com buracos para os olhos e, por vezes, eram transparentes como aquarelas. Era-lhe muito difícil se orientar naquele mundo povoado pelo onírico, apesar de ter os olhos bem abertos. Tampava-os e escorriam lágrimas, vermelhas como tudo mais no quarto. O seu quarto se fragmentava em cadeiras pela metade (óleo sobre tela), réstia de luz em pinelada espessa, de tinta carregada em que a luz ganhava corpo, poças de bronze (cromado). Aquela visão de lágrimas sangüíneas a desvairava, como se dissesse está sendo consumida por sua infelicidade, mesmo suas lágrimas jorraram em sangue. Precisava de repouso. Deitou-se abraçando as cobertas, imaginando que fosse o unicórnio a lhe dar consolo, a dizer-lhe que quando despertasse pela manhã estaria como antes a querer apenas um banho e um café quente, que todos os artistas por vezes se confundem com sua criação, que uns acreditavam serem capazes de matar Golias enquanto outros começavam a se acreditar um fauno, um peixe ou mesmo um unicórnio.

Imaginou ouvir no corredor os passos dele. Qual era mesmo o seu nome? Queria dizer rocha. Ele vinha de antes. Aliás, por algum motivo era dele toda a culpa. Era ele quem era o unicórnio. Tinha um olhar opaco, como se os olhos fossem pequenas pedras e tinha também o corpo quente. Ela não gostava da forma como ele a olhava agora. Aqueles olhos eram muito escuros, não deixavam transparecer a menor faísca de sentimento. Afagava-lhe o cabelo com dedos obtusos que pareciam tamborilar sua cabeça já tão machucada. Será que tentava penetrar em sua cabeça? Ver-lhe os pensamentos? Dizia para ela que se esquecesse daquela escultura, que a destruisse. Teria ele ciúmes do Unicórnio? Tolo, murmurava, é como ter ciúmes da própria sombra. Tentava se explicar, mas de sua garganta dura e seca saíam apenas rangidos, as cordas vocais em estado de pedra, incapaz de cederem à mobilidade que pede a voz. Mesmo a boca ia se selando, como se a fenda que existisse entre os lábios fosse apenas uma simulação numa superfície contínua de mármore.

A cada instante, ia se tornando mais dura, era mais difícil reconhecê-lo, tinha que se esforçar para lembrar o seu nome.

Ela sentia tanto medo. Tanto medo das sombras de monstros no horizonte (carvão sobre carvão). Tinha a impressão que a rígida mãe com seu olhar condenador ia de súbito abrir a porta e descobri-la sob um homem e ralhar com ela em sua voz metálica. O olhar de uma límpida esterilidade azulada parecia dizer, não fazes justiça à nossa linhagem de mulheres belas e fortes, você a do rosto lavado com cílios transparentes. Já é hora de deixares de se imundar nesse barro e te fazeres mulher, minha filha. Qualquer vulto a paralisava, tornando-se por instantes na mulher longilínea andando em passos curtos sobre saltos finos, nanquim em papel de arroz.



*ilustração Aline de Cássia*

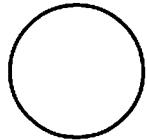
O homem de pedra, amante licório, com seu rosto marcado pelas marteladas sobre a pedra ia gentilmente a levando consigo para que se alimentasse. Murmurava palavras reconfortantes que não conseguiam impedir a dor. Não conseguia encará-lo, com seu brilho selênico de mármore contraposto ao chuviscado de fundo. Me deixa, me deixa. E sua mão aberta, com dedos radiais, estava erguida à sua frente para sombrear seus olhos. Da janela projetavam-se sombras das árvores na rua, verticais e cubistas. Se aproximou da janela numa última busca por chão, pela suavidade da transição entre luz e sombra. Avistou postes que projetavam a luz parecendo recortados de preto e amarelo e os prédios sob luz branca de hidrogênio estilhaçavam-se em mosaicos (matizes de cinza).

A esparsa luz do quarto parecia se concentrar intencionalmente no espelho, fazia suas retinas arderem. Pressionava suas pálpebras com força, a dor continuava. Entrevia pelas fendas dos olhos quase fechados o seu rosto em pedra bruta, com os traços. Não hesitou. Pegou um pequeno bloco de ônix aos seus pés. Sentiu o peso e a dureza da pedra. Era um bloco escuro e bruto, se recusava a se tornar vermelho apesar. Sentia-o frio em suas mãos febris. Jogou o bloco contra o espelho que se despedaçou, formando uma poça de gotas pontiagudas aos seus pés. Mulher se banhando?



*menções bonrosas -*

*contos*





*menção honrosa - 1º lugar*

Pseudônimo: Landerlon

## A segunda história

Jean Cláudio Faria  
*Graduando em Letras*

Naqueles últimos dias, tinha esperanças de que ele se aproximasse e finalmente se apresentasse. O banco construído com inúmeras gotas de suor parecia ter encurtado a distância entre ambos, mas ele se mantinha o mesmo desde sempre: silencioso, imóvel. Quase não existia. Talvez, por isso, ela não se importasse tanto. Lógico que, no princípio, sentiu medo, principalmente ao imaginar que ele a pudesse estar observando há mais tempo do que havia percebido, posto que aos olhos não é difícil de se enganar.

Era depois da hora do almoço quando o notou ali pela primeira vez. O quarto era onde ficava a maior parte do tempo, sonhando acordada ou dormindo. Fechou a janela num impulso, assustada. Viver sozinha tinha seus assombros e a ameaça de um estranho era o mais comum, principalmente as pessoas da cidade sabendo quem ela era. Ou fora. Sem ter certeza se havia ou não partido, olhou por uma pequena greta. Continuava lá, agachado, como se nada houvesse acontecido. Permaneceria assim quase até o fim da tarde, quando a noite surgia por entre as árvores e uma chuva ameaçava cair. Da distância em que se encontrava, não conseguia perceber-lhe os detalhes, as linhas do corpo, os trejeitos. Num primeiro momento, pensou que talvez fosse mais um lunático que andava pelas redondezas sem oferecer perigo mas, observando-o com melhor atenção, parecia ser um jovem rapaz de pele clara, usando calça e uma camisa branca de longas mangas. Na noite daquele dia dormiu sem pensar nele.

No dia seguinte, à mesma hora, avistou-o outra vez. No mesmo lugar, na mesma posição, apenas com roupas diferentes. Gritou perguntando o que ele queria, mas o rapaz não lhe deu ouvidos e ela fechou a janela em seguida. Eram as mesmas cenas do dia anterior que se repetiam com surpreendente precisão. Por segurança, saiu do quarto e fechou a porta da frente, a única, e as outras duas janelas da casa. Casa pequena, mas aconchegante. Não tanto quanto deveria ser, pois faltaria sempre alguma coisa, alguém. Voltou para o quarto, pôs uma cadeira próxima à janela e, pela mesma greta da tarde anterior, ficou observando-o. Tão imóvel estava o estranho do lado de fora que era como se não existisse e, se não fosse a estranheza da situação, ela não estaria tão assustada.

Pensou em chamar a polícia, mas a alternativa foi abandonada quando se lembrou do quão distante estava do resto do mundo. Teria que se arriscar a passar pelo estranho. Melhor ficar ali. Tinha facas e uma velha espingarda em casa que talvez não cuspissem mais nada, herança daquele que construirá o pequeno refúgio para passarem alguns poucos momentos juntos que deveriam ter se tornado eternidade.

Fazer planos para a eternidade, e só então ela se dava conta disso, era tão inútil como programar um jantar para determinada hora: nem um nem outro, nunca, dão certo. Em todos os momentos do seu dia, em cada segundo que perdia cumprindo a rotineira tarefa de espanar a poeira dos móveis envelhecidos, lembrava-se dele. Por diversas vezes pensou em deixar a casa, ir pra outra cidade. Desistia. Melhor conviver com a lembrança que fugir de si mesma. Não estava ali apenas por causa das lembranças dele: estava por causa de suas próprias lembranças pois, em cada cômodo, havia um pouco dela, partes que se desprenderam de si mesma e pairavam no vácuo de sua existência. Além disso, ninguém ali a incomodaria. Tinham nojo dela, como se portasse alguma grave doença desconhecida. Doze anos se passaram e a cidade ainda amaldiçoava seu nome. Talvez, se o destino houvesse lhe dado um filho que fosse... Lembrava-se que, quando o amante ainda era vivo e lhe mostrava a foto do garotinho de seis anos, que tinha medo do escuro e só dormia no quarto dos pais, sentia inveja. O menino parecia tanto com o pai que era como se olhasse para o próprio amante décadas antes de conhecê-lo. Só não tinha aquelas rugas na testa que, quando ficava nervoso ou preocupado, apareciam e lhe davam um ar assustador.'

Despertou de suas lembranças apenas quando o desconhecido se levantou e partiu como antes, com o cair da noite, deixando-a sozinha outra vez. Era a noite que o assustava, não a chuva, pensou.

No dia seguinte, quando ele apareceu no mesmo horário, não se conteve. Ao invés de fechar a janela como nas tardes anteriores deu-lhe as costas e, tentando não demonstrar nervosismo, apanhou a velha espingarda e foi para fora, dando a volta na casa para surpreendê-lo. Não estava mais lá. Não havia sinal seu. Onde ele estivera ela vasculhou o local procurando não sabia o quê. Olhou ao redor, tentou enxergar através das árvores calmas. Nada. Foi quando pensou que ele poderia ter também dado a volta na casa pelo lado oposto e já estar do lado de dentro. Essa possibilidade a assombrou. Voltou correndo com a arma na altura dos olhos mirando o ar. Entrou, olhou atrás da porta, vasculhou os cômodos. Ele não estava ali. Foi para o quarto, olhou debaixo da cama. Quando se lembrou a janela ainda estava aberta, correu para trancá-la. Para sua surpresa o estranho estava no mesmo local de antes, imóvel.

Aos gritos, perguntou o que estava querendo, mas não ouviu de volta resposta alguma. Mirou em sua direção e esperou um tempo até que ele percebesse o perigo. Ao menos merecia uma chance de fuga. Ele nem se moveu. Só podia ser louco. Apertou o gatilho, ouviu apenas um “clique”. Nenhum som a mais, nenhuma explosão, e o rapaz não moveu um único músculo. Fechou a janela, a porta da frente e as outras janelas. Como na tarde anterior, esperou que o tempo passasse e o estranho se fosse com a tarde.

E ele passou a aparecer todos os dias. Não se aproximava, não dizia o que queria. Não sorria. Por precaução, deixava as outras janelas e a porta fechadas. Do quarto, não o observava mais pelas gretas: punha-se no para-peito, apoiava a cabeça sobre os braços e o ficava encarando. Parecia aquelas brincadeiras de criança quando se apostava quem pisca primeiro. Se era uma brincadeira ela sempre perdia. Quanto se cansava, tentava mostrar-se tão indiferente quanto ele, mas a sensação de estar sendo observada era terrível. Ao fim da tarde, era engraçado vê-lo se levantar com alguma dificuldade, com câimbras nas pernas e no resto do corpo.

Quando conheceu o único amante também foi à distância. Ele a observava de longe quando ela e a mãe, que a expulsaria de casa dois anos depois ao descobrir o romance proibido, faziam compras numa das quitandas da cidade. Usava um vestido que, embora longo, vez ou outra era vencido pelo

vento. Talvez isso o tenha atraído primeiro, pensou na época. Ela tinha apenas dezesseis anos, ele, um filho com seis e, ano e meio mais tarde, a mulher estaria grávida de uma criança que não nasceria. Culparam a jovem amante pela desgraça da esposa. O sofrimento ao saber que o marido a traía com uma menina teriam causado um traumático aborto voluntário.

Lembrou-se da existência de um binóculo velho, com uma das lentes quebradas, mas que poderia servir para alguma coisa. Custou a encontrá-lo mas, quando naquela tarde o rapaz apareceu e se agachou em frente à sua janela, ela pôde vê-lo melhor.

A lente que restara, apesar de bastante arranhada, ainda podia dar-lhe ao menos idéia da imagem do desconhecido. Como suspeitara, era um rapaz de pele clara, muito bonito e forte, que talvez não tivesse mais que vinte anos. Da distância em que estavam um do outro, ela tinha certeza de que o estranho sabia estar sendo observado de modo mais detalhado mas, como sempre, não demonstrou se importar. Ficaram a tarde inteira assim, um tentando vencer o outro, mas o desconhecido parecia uma estátua de pedra. A noite o levou consigo.

Dois dias depois, teve que sair para fazer compras na cidade. Uma vez por mês era preciso enfrentar os olhos dos outros. O rapaz já a estava observando no quarto e, depois de fechar a casa, ela não o viu mais naquele dia. Desapareceu novamente entre as árvores. Foi a única vez em que ele partiu mais cedo. Ainda temeu que a casa fosse invadida e lhe fosse roubado o pouco que possuía mas, estranhamente, o medo foi embora quando ela se lembrou de quanto tempo já estavam naquele estranho jogo. Se ele até o momento não fizera nada, não deveria ser seu inimigo. Era como se já se conhecessem, e assim aconteceu. Era como se retribuisse a confiança nele depositada.

Foi quando pensou em fazer um banco de madeira para ele. Ao menos estaria mais confortável. Quando o amante morreu, três dias depois de atirar contra a própria cabeça por se ver obrigado a deixá-la, ela teve que aprender a se virar sozinha. O machado passou a ser encarado como apenas mais um objeto pesado e domável, e percebeu não ser tão fraca assim. Na mata ao lado da casa apanhou troncos e pedaços de madeira. Na manhã do dia seguinte, uma hora antes de o rapaz aparecer, o banco já estava pronto e fixo bem em frente à janela, próximo o suficiente para que ela pudesse enxergá-lo sem precisar do binóculo.

Ele não se sentou no banco nos primeiros dias. Talvez sentisse receio. Permaneceu agachado, meio que desconfiado, enquanto ela o aguardava. Foi quando ela se lembrou de uma pequena questão: o que tanto ele observava se, em todos aqueles dias, ela jamais mostrou o corpo mesmo estando em seu próprio quarto? Não havia chegado aos trinta anos, era muito mais bonita que muitas mulheres da cidade, e seu corpo esguio chamava a atenção dos homens. Subitamente, a idéia de ter atraído ou ganho um coração àquela altura da vida, quando a muitas não se dá o direito do prazer, lhe agradara bastante. Decidiu avançar no jogo.

Temeu mais pelo acanhamento do outro do que pelo próprio, mas foi assim que ele se aproximou e sentou-se no banco. Ela estava nua. Tomara o cuidado de não se mostrar totalmente e a janela só a apresentava da cintura pra cima. Tinha certeza de que os seios à mostra o provocavam. Era um jogo de sedução quase inocente. Estavam longe de tudo e de todos, o que lhes permitia certas liberdades ainda inexploradas. E, sem roupa, aproximou-se mais da janela com o binóculo na mão, tentando enxergar ao menos um movimento de sobrancelhas.

Ela não sabia ao certo, mas o rosto daquele belo e forte rapaz, agora perfeitamente nítido, não lhe era de todo estranho. Talvez fosse mesmo algum dos rapazes da cidade, imaginou, mas a memória não lhe ajudou em nada. Também não percebeu nenhum ar de surpresa naquele rosto tão impassível e frio quanto antes, apenas mais próximo.

Nos dias seguintes não se despiu mais. Não poderia se arriscar de tal maneira. Na verdade, guardava para si um pouco de arrependimento. Mas o rapaz continuou a se sentar no banco, como se esperasse que as mesmas cenas do dia anterior se repetissem. E ficavam ali, o dia inteiro, trocando olhares quase imóveis.

Para ela, era uma forma de matar o tempo. Pensou em convidá-lo para entrar e conversar um pouco mas, se ele assim o quisesse, já teria se oferecido. Percebeu que o desejava. Sonhava com o rapaz à noite, e nas horas que antecediam sua chegada esperava-o com ansiedade desmedida, percorria o corpo com as próprias mãos e tentava fingir que eram as dele. Talvez ainda houvesse tempo de viver uma segunda história de amor, mas era preciso atraí-lo para si: se um par de seios o aproximara, o que um corpo inteiro não faria?

Certa vez, tão logo ele chegou, saiu da janela e foi ao banheiro. Não fez nenhum sinal pedindo que lhe aguardasse. Sabia que o encontraria na volta.

Tomou um banho rápido, e antes de voltar para o quarto foi até a porta da frente e a abriu. Subiu na cama ainda enrolada na toalha e, para o rapaz que permanecia estático, foi se despindo. Mostrou-se para um homem como não fazia havia tempos, com a desculpa de estar se secando de um banho. Lentamente passava a toalha pelo corpo, pelos seios, por entre as pernas. Por último, enxugou os cabelos que ainda pingavam a água morna e, ao tirar a toalha da frente dos olhos, deu-se conta de que ele não estava mais lá. Assustada pensou que o houvesse espantado e não mais o veria. Enrolou-se na toalha, desceu da cama. Preparava-se para vestir a roupa quando ouviu passos na cozinha vindo em sua direção.

Foi para a porta do quarto e esperou. Estava ofegante. Era uma mistura entre medo e desejo que se confundiam de tal forma que eram inseparáveis. Ele vinha devagar como se fizesse a sua parte no jogo e, quando entrou no quarto, a testa marcada pelas rugas do ódio, carregando na mão algo que ela só distinguiria exatamente após o primeiro estrondo, lembrou-se de onde conhecia aquele rosto e percebeu porque o rapaz sempre partia com o cair da noite.

— Agora eu sei porque meu pai enlouqueceu.

Foram duas balas, uma para cada história.

# *menção honrosa - 2º lugar*

Pseudônimo: Bobzimm

## *Se podes ver, repara*

Fernando Baião Viotti

*Graduando em Letras*

Ele está diante do balcão do bar. A mão vai apenas pela metade sobre o balcão, enquanto alguns dedos balançam nervosamente. Fica olhando o movimento de uns e outros ali defronte, com um rosto sério e pensando, pensando, pensando. Se realmente compreendeu. Algumas vezes na vida sentira muros desabarem dentro de sua cabeça, revelando um pedaço do cérebro que sabia estar lá, mas não podia, ver, vá lá. Agora, a essas horas, quando já deveria estar deitado, dormindo, sonhando principalmente, tenta imaginar a própria cabeça e vê apenas uma grande cúpula, escura, sem janelas, de ficção científica, vazia, não, quase, ele mesmo vaga lá dentro, pensando essa é a minha cabeça, com o peito apertado, esperando as coisas virem. Por que a compreensão não tem o seu simulacro?

\*

Dois dias antes saíra de casa tolamente animado. Flertando de mentirinha com todas mulheres que via, esquecendo-se um pouco do emprego que odiava, de suas dívidas e de suas insôrias. Era feriado, e um feriado vazio, de liberdade plena, que dedicaria aos rituais de costume, um jornal, uma cerveja, um pensamento aqui outro ali, artimanhas que, para ele, como para muitos, eram indispensáveis. Sentado no bar, com o jornal quase lido, reparou no homem da mesa ali ao lado dizendo-lhe alguma coisa. Inclinou-se apurando os ouvidos, bestamente curioso, repentinamente interessado no que aquele homem, que nunca vira, teria a lhe dizer. Naquele momento, com

o calor e outras coisas invisíveis já a sufocá-lo, não poderia nunca desconfiar que acabara de ficar, ele próprio, como a mão, apenas pela metade sobre o balcão, enquanto alguns dos dedos balançavam rentes, pra lá e pra cá, pra cima e pra baixo, nervosamente.

– Moço, se digo não é á toa, garanto que o senhor nunca viu nada igual. Compartilho a coisa assim, sem mais nem menos porque o senhor tem cara de ser gente boa.

A curiosidade alimenta-se de si própria. De que diabos estaria falando o tal sujeito? O terrível das vidinhas mediocres é isso, qualquer novidade vulgar toma vulto.

– Desculpe, não ouvi direito...

Disse que o senhor nunca viu coisa igual, e que só compartilha porque...

– Não, antes.

– Bom, negócio seguinte, cheguei a pouco de viagem, norte da África, aqueles lados. O senhor não queira saber o calor. Porra, chega a sufocar a gente, por aqui também não fica atrás, olha a minha camisa, como tá empapada, mas é que eu fui pra África buscar umas mercadorias, coisa lícita, claro, e por lá a gente encontra umas figuras, o senhor já foi? Pois é, quando for vai ver, quando eu penso que já vi de tudo na vida, pinta viagem pra África e pronto. Olha, é de abalar as estruturas. Minhas certezas desabam, já passou por isso? É o melhor jeito de te explicar. As minhas certezas cara, elas desabam.

Com um tempo de conversa é normal deixar essa coisa de senhor de lado.

– E o que foi que aconteceu na África?

– Pois é, cara, aconteceram mil coisas, o que eu estava contando é sobre uma figura que eu encontrei. Tem um mercado na Tunísia, onde a exemplo do que acontece com mercados em geral, você encontra de quase tudo, e eu estava lá nesse mercado quando de repente, também a exemplo de mim aqui com você, um sujeito me abordou. E esse sujeito disse ter uma coisa pra me vender. Porra, cara, como eu te disse não é a primeira vez que eu viajo pra África, e eu não sou bobo, qual é, se fosse você, lá na África, sozinho, com o bolso cheio de dinheiro vivo, num puta do um mercado no meio da Tunísia, o que você faria? Ia ficar de conversa com um desconhecido? Um sujeito estranho, magérrimo, meio com cara de árabe, árabe você já viu como é,

dizendo que tem uma coisa pra te vender...Mas a curiosidade é foda, de modo que eu acabei ficando lá, ouvindo o que esse suposto árabe tinha pra me oferecer. Engraçado, olha que engraçado, foi uma situação parecidíssima com essa aqui, juro cara, eu fiquei lá ouvindo com uma expressão tipo a sua assim, meio desconfiado, enquanto o cara...

– Não estou desconfiado.

– Não, não interpreta mal cara, um misto de desconfiança e interesse, sei lá, talvez querendo disfarçar que eu já estava mesmo é louco pra saber o que o sujeito tinha pra me oferecer, e quando isso acontece é normal tentar disfarçar um pouco não é verdade ? Você não vai se entregar assim de bandeja, nem se fosse coisa de amor, ainda mais sendo lance de dinheiro, é ou não é? Pois então, o sujeito me chamou num canto e lá estava uma preta linda, assim da sua altura, numas roupinhas provocantes, eu logo pensei, pronto, sabia, quando chega um sujeito na surdina, dizendo tenho “uma coisa” pra te vender ou é arma ou é bagulho ou é mulher. Só que nesse dia não era.

– Não era?

– Não, cara, não era.

– Mas a mulher não estava lá, roupinha provocante, coisa e tal...

– Estava. Mas não pra se prostituir, quem sabe até pra seduzir, mulher você já viu, quando quer uma coisa...Mas pra se prostituir não, eu quando vi, há dez dias sozinho na Tunísia, fiquei tentado, até me cheguei pra ela, só mesmo pra ganhar um olhar de desprezo, sabe como? De sedução também, mas principalmente de desprezo. O árabe, suposto árabe, nem ligou, ele continuava com a mesma expressão, uma expressão assim distante, sem emoção, meio de superioridade até.

– E aí, você não perguntou então o que era?

– Calma, cara, eu tive que me segurar um pouco, não ia deixar transparecer que eu pensei que a preta fosse uma puta, talvez até fosse, mas além de puta podia ser também filha, ou mulher do suposto árabe, e esses caras se ofendem à toa, então eu fingi uma descontração repentina, e como tinha sorrido pra ela sorri igualmente pro árabe, entendeu? Mas sei lá, a coisa toda continuava muito estranha, pois nenhum dos dois parecia ligar muito pra mim, de todo modo eu fiquei esperando, vamos ver o que vem agora, nessa hora o árabe mandou a preta abrir uma caixa que ela vinha trazendo dentro de um saco.

– E o que tinha dentro?

– Areia.

– Areia?

– É, cara, areia, uma areia clara, bem fina, estilo praia paradisíaca sabe como?

– Uma caixa cheia de areia?

– É. Aí, cara, agora é que você não vai acreditar, o árabe se transtornou, começou a explicar que não podia fazer aquilo, mas não tinha alternativa, sua família estava passando fome, e apesar dos juramentos aos seus antepassados sobre guardar segredo, precisava vender aquela areia, e se iria fazê-lo, que fosse para um estrangeiro, pois sua vergonha seria menor.

– E você?

– Eu me desabei de rir. Que papo louco é esse? Vender uma caixa de areia, logo pro trouxa aqui? É capaz, por isso que eu digo, cara, na África tem cada figura...

Espera aí, aí acabou?

– Não, aí o árabe ficou muito nervoso, com os olhos até meio marejados, me mandando prestar atenção e perguntando se eu sabia o que estava escrito num templo de não-sei-quem na Grécia, e eu disse que não, e ele disse, está escrito “Conhece a ti mesmo e conhecerás o universo”, e eu disse muito bom, profundo, cá entre nós, pra dizer a verdade nunca me interessei muito por essas merdas gregas, meu negócio é comércio, e o árabe disse, sim, muito mais profundo do que você imagina, e ao pegar na palma de sua mão um punhado dessa areia, retirada do fundo de um oásis na minha aldeia, você terá uma compreensão de si próprio como jamais sonhou.

– Como é que é?

– Ah, essa foi boa! “Como é que é?” Incrível, cara, foi exatamente isso que eu disse, “como é que é?” E sabe o que o doidão respondeu? Que aquela areia era mágica, e esse era um segredo guardado há muitas gerações e blá, blá, blá, e ele iria me vender uma caixa daquele tesouro, mas “atenção!” disse ele, desse jeito mesmo que eu estou te mostrando, fazendo a maior encenação, que árabe filho da puta, “uma vez tocada pela mão de um homem, o punhado de areia perde o seu poder, e para ter efeito o punhado deve ser suficiente para preencher todo o interior de uma mão fechada”.

– E o que você fez?

— Olha, cara, pra te dizer a verdade eu tive muita pena daquele homem, pedindo o suficiente para comprar comida pra sua família em troca daquela areia esquisita, e além do mais, a caixinha era bonita, então eu comprei.

— E funcionou?

— O quê?

— A areia, funcionou?

— Como assim? Cara, você tá maluco? Onde já se viu falar em “areia da compreensão?” Já tá de fogo, hein? Eu te disse, comprei por piedade, e por causa da caixinha. Acabou que depois, quando eu cheguei no hotel, bom, você sabe, curiosidade mata, eu sabia que não ia acontecer nada, mas à noite, deitado na cama, com aquela caixa de areia logo ali não deu pra resistir.

— Então você pegou um punhado?

— Peguei.

— E aí?

— E aí nada.

— Não aconteceu nada?

— Não. Era estória, óbvio. Mas olha só se a caixinha não é bonita...

\*

Depois de chegar em casa naquele feriado, colocou as coisas dos bolsos sobre o criado-mudo, tirou os sapatos e sentou-se no chão, aos pés da cama. Ficou se olhando no espelho, prestando atenção nos seus olhos, na sua boca, no nariz de que não gostava, e no saco plástico com um punhado de areia em suas mãos. Quem era ele? O que era ele? Até onde gostaria de ir? Não, não vai pegar esse punhado de areia nas mãos. Porque tem medo do que pode ver, porque sabe que não sabe quem é, porque lhe basta o que outros lhe dizem sobre isso, e não saberá o que fazer quando o punhadinho de areia disser o contrário, porque não consegue fazer nada quando está nervoso, sem rumo ou lugar, como uma mão, cujos dedos, parte deles, deslocam-se nervosamente, pra lá e pra cá, pra cima e pra baixo, sem parar, rentes ao balcão sobre o qual a mão a que pertencem repousa.

No dia seguinte levantou-se sabendo que o melhor era esquecer tudo. Esquecer. Levantar-se. Trabalhar. À noite fora ao bar de costume, beber alguma coisa, quem sabe paquerar um pouco. Sentou-se de olhos na porta, sem poder deixar de ver a mocinha linda que vinha entrando, rindo muito

do que as amigas lhe contavam, e chamando a atenção também de outros com as lindas pernas que trazia de fora. A moça parou um pouco à porta, sabia que quando passasse os homens se virariam para olhá-la, mas desinibida como era nem se importou, continuou entrando, e continuou rindo e continuou apenas, para sempre, não sem antes reparar no homem sentado no banco ali adiante, tomando cerveja, olhando para ela, com uma das mãos pela metade sobre o balcão, e, sobre as pernas, descansando, a outra, fechada, da qual escorria aos poucos por entre os dedos, indo cair no piso sujo do bar, uma areia finíssima, muita branca, daquelas de praia paradisiaca.

# *menção honrosa - 3º lugar*

Pseudônimo: [ã.ºº]

## Narcose

Aloisio Andrade  
*Graduando em Letras*

— Mas isso é um absurdo — ela se mostrou inconformada, seu equilíbrio surpreendido — Prefiro acreditar que você está fazendo hora com a minha cara.

— O que há de mal em reaproveitar os textos dele? — ele perguntou mantendo a serenidade pousada nas sobrancelhas.

— Mas é o velho que os escreve. Os textos são dele — apesar de desconcertada ela ainda conseguia admirar seu perfil encoberto na penumbra — Mas por que ele os joga no lixo?

— Esquece isso.

Ele estendeu os braços compridos e estufou o peito para recebê-la. Enquanto mordiscava lentamente seus lábios finos, massageava e puxava os cabelos de sua nuca. Ela envovia-o com os braços finos e passava as pontas dos dedos nas suas costas. Às vezes apertava-o forte e arranhava sua pele quando sentia o cheiro do suor impregnado na barba rala que encobria sua melancolia. Ele aspirava o cheiro de incenso dos cabelos dela: chegavam até o pescoço, curtos e verdadeiros, loiros descoloridos quase brancos e com algumas mexas púrpuras.

— Será que o velho desconfia? E o pessoal do jornal? — ela afastou-se um pouco dos afagos e da barba.

— Ninguém desconfia. Não há porque duvidar que os textos sejam meus. Reescrevo-os, emendo-os, conserto-os, ou só troco a pontuação, algumas palavras. Varia muito — ele se dirigiu até o telefone.

– Todo dia então você revira o lixo do velho?

– Todo dia. Espero a madrugada, ninguém fica no corredor, tranqüilo demais. Vou pedir uma pizza, qual sabor você prefere?

– Quatro queijos ou calabresa – ela tirou o maço de cigarros da bolsa e se encostou no peitoral da janela. O brilho da lua minguante competia com as partículas da iluminação pública que alcançavam o vigésimo andar. Mesmo na escuridão do quarto seu corpo não se atrapalhava com a sensualidade dos seus seios pequenos – Por que você está me contando isso tudo agora?

– Vou pedir então metade quatro queijos e metade calabresa.

– Ótimo – soltou a fumaça bem devagar e bebeu o resto do vinho branco que incomodava sua taça – Me diz, por que só agora você está me contando?

Ele abriu a terceira garrafa de vinho e encheu as taças. Sentou-se na cama e saboreou a saliva produzida pela secura da bebida. Deu mais um gole, esvaziou sua taça e encheu-a novamente:

– Há cinco anos eu publiquei os textos no jornal e com a grana que ganho consigo me sustentava. Há cinco anos eu reprovei os textos do velho, mas não me sinto culpado. Ele talvez não tenha consciência de como seus textos são bons. Eu tenho e por isso me utilizo deles. Nunca contei para ninguém e a primeira pessoa a saber é você. Não é culpa, arrependimento, só precisava contar para alguém. Tornar isso real, palpável.

Ela sentia um calor na parte interna das coxas, o vinho atiçava seu amor e causava um alvoroço interno que arrepiava todos os seus pêlos. Ele foi até a cozinha e ela aproveitou para acomodar-se na cama entre os lençóis finos e anestesiados. Sua respiração acompanhava o pulsar simétrico da escuridão, seus olhos procuravam o prazer, seus ouvidos distinguiam a cidade mais viva que nunca a uma hora da madrugada.

Os passos que vinham da cozinha pararam à beira da cama. Ele escorregou suas mãos pelas coxas grossas e pela barriga dela. Ela sentia a língua agressiva dele se revirando dentro de sua boca e uma dor crescente, algo apertando-lhe o braço um pouco acima do cotovelo. Ele conseguiu acertar a agulha na veia que despontava do seu braço inerte.

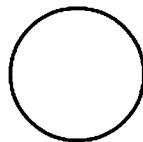
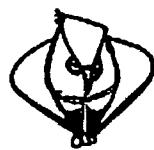
Os lençóis embalavam o corpo da garota. A escuridão transformara-se em dormência e seu olhar apático não respondia mais a nenhum sobressalto de sua carne. Ele jogou a injeção longe e encheu mais uma taça de vinho. Um

pouco afastado, contemplava a falta de brilho e movimentos que reposavam em sua cama. Chegou até a janela e abriu-a totalmente. Ergueu com dificuldade o corpo embebido em morfina e, sem olhar para baixo, atirou-o para fora.

A garota caía em câmera lenta como se a gravidade se rendesse à narcose do seu coração. O vento circundava seus braços e pernas e revolvia suas mechas púrpuras. Suas costas ardiam mas ela conseguiu se virar com esforço e esticar seus membros. Percorreu-a toda um desvatio em forma de soluço, os ossos de sua costela tremiam. Duas longas asas negras rasgaram sua pele e começaram a se agitar naquele ar convulso. Sua inconsciência voava tangendo os prédios em direção às escuras nuvens que sustentavam o assombro da noite.

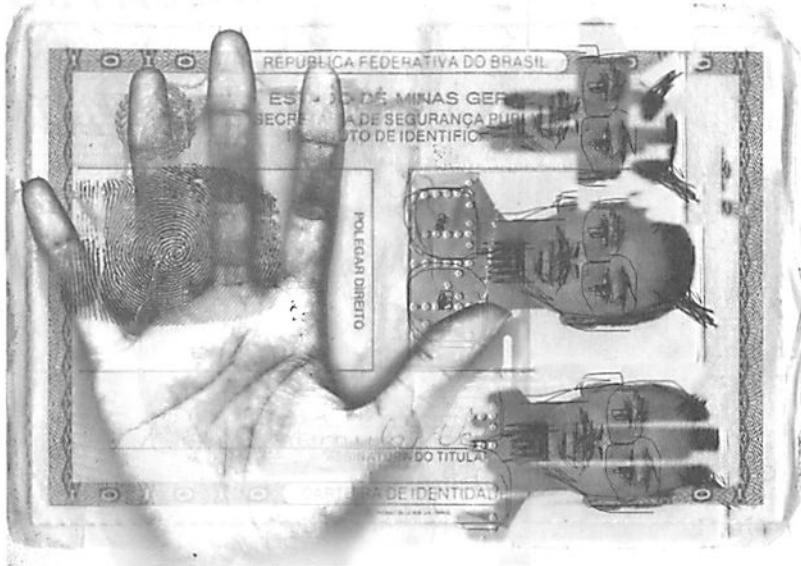
Da beirada de sua janela, ele admirava o irrealizável com os cotovelos apoiados no parapeito e uma mão no queixo. Da cozinha vinha o barulho do interfone. Provavelmente o porteiro avisando que o entregador chegara com sua pizza.





*CONCURSO  
de poemas*

Ilustração Aline de Cássia



# *poemas premiados - 1º lugar*

Pseudônimo: Victor A

**Paulo de Andrade**

*Doutorando em Literatura Comparada*

L

duas minhas pedras  
de jade: — adagas  
para o menino antigo brincar

se a lua míngua em meus dedos  
se a luz da noite se faz azul  
negrumo raro

eu me deito  
— duas minhas águas —  
sob o gume dos teu passos  
ligeiros

## Angina

surdo — e já não houve  
flecha nem canto

retesa no gesto a pobreza  
de quem acolhe a mão  
em arco — e não dispara  
palma ou noite de suas asas

apenas  
afasta as palavras e o mar  
estronda

## Amálgama

**morde-me o lenho, lilás  
e urze**

**ao lado esquierdo  
uma asa  
(siliciosa asa)**

**cala-te a sarça na boca  
a polpa  
de teu bico ruge  
— um ramo**

## Traspasso

**antes**

**nada sabia**  
**do trabalho comum:**  
**garota e mãos pequenas**  
**ossos**

**agora**

**sem saber ainda**  
**libar a vida**  
**traz o esterno dentro**  
**dos olhos**

**depois**

**mais que o amor pôde**  
**o jejum**

## O andarilho

que se retire, esse homem  
em círculos concêntricos  
a jaula rara de seus passos

que se retire  
seu modo inacabado  
de se parecer com nenhuma outra palavra  
viva

dirá — ausente  
dirá — desejado, suspenso  
em sua retirada

# *poemas premiados - 2º lugar*

Pseudônimo: Herculano de Tal

## Trevo de cinco folhas

**Anderson de Almeida da Conceição**  
*Graduando em Letras*

em meio  
a tanta vontade metade  
    eu  
    meio  
    eu  
    meio  
    a  
    meio  
comigo mesmo  
    meio  
    a esmo  
    meio  
eu mesmo  
    no  
    meio  
do mundo



ilustração Aline de Cássia

minha casa minha família  
a minha mais as do fogão  
cinco bocas para alimentar  
meio salário vai na terapia  
do vídeo de quatro cabeças  
dias há em que janto de pé  
minhas cadeiras na manicure  
tenho dias sem paisagem  
janelas nas agências de viagem  
essa família não há casamento que cure

## Como água parada

Começava a chuva sobre o teto sobre a minha cabeça.  
As pessoas corriam da chuva, mas ela estava por toda parte.

Eu entrei na chuva e ela lavou as idéias paradas.

A chuva veio para ficar e quando acabou  
eu ainda olhei para você como se chovesse e tocassem uma música do Luís Melodia.

Ainda paro para ouvir a chuva e ver você  
carregados, ambos, dentro de mim, hospedeiro definitivo.

## O amor depois de morto

amávamo-nos como pneu e curva  
não consigo esquecer aquelas noites de Lua  
quando derretíamos animais vivos  
e nos aplicávamos com seringas não-descartáveis

lá fora chove como um motor de fusca a céu aberto  
saudades das serpentes que sussurrávamos  
quando nossos núcleos se fundiam

agora que terminamos tenho estado à beira da filatelia

Até que a linguagem convenceu que o que não era era  
a palavra amor é o começo da palavra morte  
e a palavra morte é a palavra termo  
e a palavra termo está ao fim do termo  
e o temor que as palavras causam  
mais e mais e mais nos afastam  
do essencial termo inicial:  
a palavra amor.

# *poemas premiados - 3º lugar*

Pseudônimo: Zeca Neta

César G.  
*Graduando em Letras*

## Office boy

Corre pela cidade

Zastrasmente

vence o sinal e os carros

Zanzando

de um ponto a outro

Ziguezagueia

entre transeuntes bovinizados.

Alcança o tempo no fim do dia

Explode:

odores ácidos

ou dores de cabeça.



*ilustração* Aline de Cássia

## Vias Veias Asfálticas

A luz fosca  
da tarde poluída  
diluída  
retínica  
lacrimal

A fumaça  
enlaça num abafamento peitoral  
Mas suas cinzas espirais  
são filhas do movimento

O sinal de trânsito é represa  
pra correnteza brilhante que passa  
e para  
que eu consiga uma carona  
em qualquer carro  
fundindo-me num poema  
real

suado  
tenso  
e eufórico.

Os carros são a onomatopéia viva do trovão.

## A vida pulsa

Um ônibus tira um fino  
num carro que bate no poste  
E um cara que está passando  
vai comprar jornal  
pra saber a última da guerra  
e acabar se interessando  
por uma extensa notícia  
sobre seu time de futebol.

Enquanto isso...

mais um cachorro é morto na China  
é produzida a superanfetamina  
veias velhas se entopem  
tripas pobres apodrecem  
um submarino vermelho se perde no azul do mar  
o ar se tornando artigo de primeira necessidade  
como sempre foi,  
mas cê sabe,  
quando a demanda aumenta a oferta diminui  
a vida continua...

## **Atroz cidade**

A cidade amanheceu num ronronar metálico  
seus sons estrábicos machucando o tempo  
manchando o vento em dióxidos diáfanos  
e monóxidos monótonos

Tenro envenenamento  
transparente, longo, velado  
E seguimos abestalhados

Na segurança da repetição dos atos  
Loucura rotineira  
Na flexão da percepção dos fatos  
Cegueira seletiva de jornal

Luar de mercúrio  
Cascatas de néon  
O firmamento vermelho ocre escorre por trás da serra violada.

# Fragmentos de chuva

Chove.

A cidade cinza,  
esquinas estranguladas  
Um concerto de buzinas:  
estridências enlatadas.

Corre a enxurrada,  
com seus barquinhos de maço de cigarros  
a navegar entre óleo e escarros  
que teimam em entrar pelas frestas das sandálias  
untando a sola dos pés...  
escorregadias...

Pessoas apressadas  
formigando espremidas nas marquises;  
velhinhas mal humoradas  
com suas sombrinhas assassinas;  
pivetes mal alimentados  
com suas carinhas assassinas;  
policiais mal pagos  
com suas varinhas assassinas.  
Perfeita harmonia.

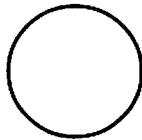
Não há tempo pra nada,  
um café com fumaça,  
algo que desperte o olhar

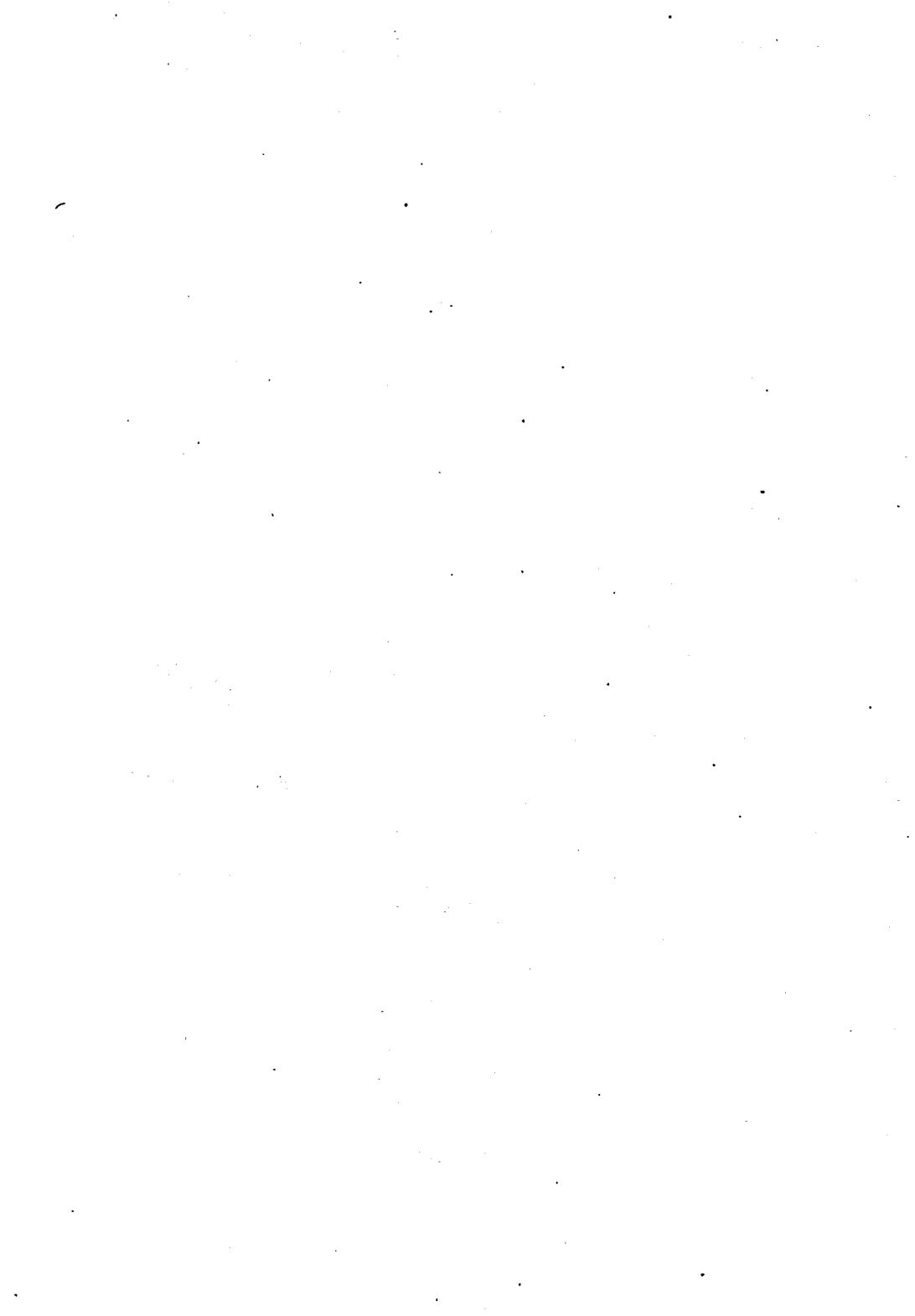
Escorre a água  
e o desalento de um velho magro  
debaixo de um viaduto rachado  
é um ponto invisível na multidão.

Cada vez mais.



*menções honrosas -  
poemas*





*menção honrosa - 1º lugar*

Pseudônimo: Zilah Pontes

## Fragments de cartas

Caroline Craveiro  
*Graduando em Geografia*

### VII

Este procura qualquer cor  
Deixa-se nu pela esquina, rindo de outdoors  
Poesias à venda e à vontade.  
Para quem faria sentido suas frases, este recorte de medo ou de liberdade?  
Este fragmento que não quer rimar com os segundos de palavras,  
Deseja apenas o tempo de ferver para queimar pontas de dedos.  
A quem pertence este pedaço de ontem?  
Escrevo neste VII o que esqueci no V e no III,  
Não procuro o único sentido.  
Sempre chove quando me lembro do amor.  
E chove agora, depois de ontem.  
Ontem da voz.

### III

E tudo era vidro.  
Os olhos verdes lembravam compotas de doce de figo e as unhas trincadas  
sorriam...  
Azuis, eram céu quebrado, chuva de raios.  
Em mim, o que já não era inteiro, brincava ou assustava como cacos.  
O que me assusta é a palavra pronta: um vaso sem segredos.

Nestes picotes que embrulho para você estão minhas sílabas prediletas,  
como vitrais.

São meus segredos  
Deixados agora quebrados.  
Ainda tão secretos...quase eternos.

## XII

Para o meio-dia trouxe sombrinhas  
E fez-se distraído pelas sombras.  
Suas pessoas sem coração.  
Ladrilhos e abismos entre tacos eram testemunhas da dança-fuga,  
dos passos largos e do arrastar dos meus chinelos.  
A sensação de gripe, o cheiro da laranjada e o palavreado:  
minhas semanas tornavam-se segundos entre tantos dicionários.

## XII

Dia de muito sol.  
Muita luz para dois olhos, muito azul para pouco céu:  
acaba virando noite.  
Muito faz anoitecer.  
Hoje, recebi visita – a mesma conversa fiada saindo pelos cotovelos.  
A cidade ficou no ponto de ônibus, esperando, esperando – até agora.  
Roupas querendo passeios,  
nós nos pés e nenhum lugar para ir.  
Parece solidão.  
Ainda por cima, é Sábado.  
Dia para casas sozinhas e para mãos dadas.  
As minhas encontram o controle-remoto – troco mãos por polegadas.

## IV

Não encontramos um lugar adequado para nossos livros.  
Foram perdidos pelos porões, pelas gavetas e pelos barcos.  
Acho que foi de propósito.  
Não queríamos carregá-los como filhos.  
Não nos traziam mais fantasias nem conselhos.  
Pareciam tão mofados e suas frases eram quase o meu rosto.  
Suas capas descosturadas, como minhas camisolas, lembravam insônia e  
tiranias.

## Mesa e varal

Um recado e um molho de coentro: a mesa sabia de tudo.  
O pingente e a boneca de pano: cada canto escutava uma rima.  
Vou confessar e varrer o quintal.

Se chover, desisto e me caso com um amigo.

Faço um vestido e um filho.

A cidade vai caber no jornal.

E eu vou ao cinema, esperando a legenda.

Não deu tempo de virar a mesa.

Para as páginas: cicatrizes.

Milagres dos riscos, dizendo adeus...

Adormecidas línguas das lavadeiras  
Que viram o rio fugir,  
Deixando meandros ressecados de prosa,  
Silenciados pela areia.

O que me diz a máquina de lavar?

Roda minhas rendas,

Desfiando as pontas.

Tonteia minhas roupas,

Repetindo a mesma ordem.

Curtos varais.

Poucas cores penduradas.

O vento não se diverte.

Hoje é dia de chuva para a despedida  
E chove uma chuva rouca, quase suja.  
São enterradas as imundícies:  
Fantasmas de infância, desejos secados, amores cruéis.  
Imundo foi o dia sem volta.  
A dança solitária coberta de terra.  
Nem semente, nem raiz.  
A tarde nunca ficou muda.  
Jardins inventados para túmulos  
Tão tristes como este brinquedo.  
Trovoadas – céus reclamam por corpos.  
Aquele enterrado é meio gordo, meio magro.  
Quero enterrá-lo sem que morra.  
Querovê-lo dançando, sempre gerúndio.  
A terra engole seus últimos beijos sem perdão.  
Enterrarei querendo agradar-me com a perda.  
Tenho que tê-la inteira para prosseguir.  
Enterro é o fim deste agora.

## **Meio Amélia, Meio Adélia**

**Todo mês vem um recado do útero...  
Um bilhete de cor e cheiro.  
Houve alguma espera dentro de mim.**

**A recusa de querer não cria ninho.  
Umbigos viram versos de sozinhos.**

**Minha rima é o atraso do sermão – tão cheia de calos.**

**Gato encolhido  
Chaleira e contos.  
Terços engolhidos.  
Ladainhas sopradas em ventres.**

**Morre santa e virgem?**

**o que sobra do cardápio vira semente  
e ainda que o dia seja pendurado no varal  
o vento inventa o seu fim...  
o que sobra do dia vira ontem.**

**25/09/2000**

# *menção honrosa - 2º lugar*

Pseudônimo: Emílio D.

**Henrique Milen Vizeu Carvalho**  
*Graduando em Jornalismo*

## Força

*(conjunto de haï-kais ignorantes)*

Todo dia eu te olho desde o início  
E nunca sei se fiz um aborto  
Ou se apenas me livrei de um vício.

Foi um “auto-exílio involuntário”  
A escrita interrompida de um livro morto  
Quando me vi ao teu lado, solitário.

Tal falência consumada,  
Sinto falta da prisão,  
E liberdade não me diz mais nada.

É metal sem brilho o que eu vejo:  
O ressurgir-se decadente  
Depois da morte de um desejo.

Uma bênção no esgoto, meu amigo.  
Um cansaço de palavras  
E uma preguiça de seguir. Mas sigo.

Destas grades, não queria ter me livrado  
– Uma liberdade indesejada  
Faz um dia nascer já termir.

## Entre os dias 2 e 3

Lembrei de um sonho cáspite  
em que eu,  
passivo entre artrópodes falastrões,  
ante as suas ingerências  
não dizia nem sins nem não.

Foi turvo o preço da lembrança  
— ao invés de clacidações,  
ganhei outros obscurantismos:  
hoje, ante gôndolas de supermercado  
me vejo em busca de esperança.

## Você

Às vezes com um gesto você me põe de cama  
ou com uma palavra,  
no escuro, com as mãos no rosto.

Põe por terra a minha fama  
(me põe na obscuridade)  
faz da minha tela um rascunho  
da minha vontade, um desgosto  
e dos meus versos, uma rubrica.

De mim, nada fica.

Quando acordo, não existe mais um eu:  
Sou seu medo, seu nojo, sua raiva  
E um resto de lembrança do que devia ser meu.

## **Imbecilidade**

**Produção nesta casa não há  
e sobre velhos tabus, nem um “a”.  
Razão é séria ofensa  
E no futuro, não se pensa.**

**Cada qual tem seu próprio vício  
Poupança é desperdício  
Inteligência é vigiada  
Vale o que não vale nada.**

**Respeito foi esquecido  
Quem merece não é ouvido  
Falastrão fala o que quer  
E assim seja o que Deus quiser.**

**Esta casa quem governa é o acaso  
A dignidade teve aqui o seu ocaso  
Pois nem amor existe mais  
Farto desses medos tão banais.**

**E mesmo que se saiba, sabidamente  
Que toda guerra é inclemente  
Que não se escapa dos seus danos  
Por vezes guerreando nos encontramos.**

**Uma sentença de infelicidade  
Para filhos na flor da idade  
Mesmo assim tudo o que eles têm  
— mas é a isso que aqui se vem?**

## **substancialmente**

Quero um dia ainda acreditar  
que este lugar onde eu acordo  
nessas manhãs cheias de fardo  
é de verdade o meu próprio lar.

Thank you, mom:  
Já não sei mais o que sentir.  
Deste a mim tudo o que eu pedia  
E agora eu me encontro e me perco  
no espaço de um mesmo dia.

Isto é pântano, isto é anomia.  
Não sei quem me prendeu  
nem sei se alguém vigia.

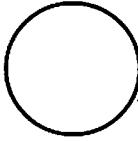
Perdi meu norte  
e nem místico mais eu tento ser.

Mas imagino que, substancialmente,  
eu esteja te falando  
dessa dolorosa arte de crescer.





*narrativa  
infanto-juvenil*

 *premiada*

*ilustração* Aline de Cássia



# *narrativa infanto-juvenil premiada - 1º lugar*

Pseudônimo: Sílvia Dias

## Conceição

**Gabriela G. Gazzinelli**

*Graduando em Letras*

Duas meninas tropeçam na areia que se espalha nas imediações de uma construção. Uma descalça, a outra com chinelinho de dedo encardido. Uma com estrela-adesivo na testa, a outra com as unhas pintadas de vermelho. O esmalte, descascando. Braços finos enlaçados, seguem como irmãs, mas não o são, de alturas muito próximas, e feições muito distantes.

O sol arde e o concreto esquenta. Queima os pés. Passos rápidos, contato mínimo. Segue um andar na ponta-dos-pés semelhante ao do gato cinza que escapuliu por entre as barras de ferro enferrujado na noite de reis. Gato criado desde filhote pela menina com estrela na testa, amamentado por leite a contagotas e carne esmiuçada. Ele tinha uns olhos com rajados prateados que prometiam traição. Luziam apesar das luzes apagadas. Tramavam às escondidas. Sombra que era, passava pela soleira da porta em busca de ratos, filhotes de rolinhas e gatas fêmeas. Voltava e se espichava nos retalhos que ela fizera de ninho para o gato pequeno de pelo macio. Saía novamente, na noite seguinte, para retornar com a aurora. Mas, uma manhã, não voltou. Agora, toda sombra que atravessava a janela era a promessa do retorno do gato ingrato. E a menina contava: um dia tive um gato de princesa que na verdade era um príncipe transformado em gato por uma bruxa má. Um dia ele volta como príncipe e me leva para morar num castelo de Bela Adormecida.

Não leva não! Vê se príncipe liga pra menina pobre e cheia de sardinhas? As princesas usam vestidos cor de rosa ou lilás, não camisa rasgada da mãe. Além do que, Conceição não é nome de princesa. Retrucava a outra, invejosa,

**temerosa de que fosse verdade, de que ficasse para trás roendo pão duro e engolindo sopa de ossos enquanto a outra passasse a pão de ló e doce de leite.**

Mas eu sou Maria da Conceição de Oliveira. Aí eu fico sendo Maria. Maria é nome mais que de princesa. Nome da mãe de Deus, você sabe. É muito, muito mais que nome de princesa. E aí meus vestidos serão todos bordados de todas as cores, os mais lindos do mundo. E terei um cavalinho branco, com a crina de sol. Será que existe um cavalinho assim, Ariadna? Um cavalinho-unicórnio que aconselha e consola? E que também voa? Para eu conhecer os lugares longes, o mar, as ilhas, a lua. Conceição continua sonhadora, com sua estrela na testa e os olhos vagos de um castanho pueril e triste. Olhos de quem não sobreviverá, frágil por demais.

E cavalo voa e fala? No máximo, já ouvi dizer na televisão, tem uns que cantam. Um toado pra lá de feio. E também têm os cavalos marinhos que devem de nadar e respirar água. Se eu respirasse água, eu andava até a África. Lá, há de ter unicórnio, além de dragões. E sonhei uma vez que na África dava caramelos nas árvores. E sonhos são predições, diz minha 'vó'. Então, se sonhei, é porque dá. Essa menina é mais espuleta, com sua sainha vermelha, ombros nus sinuosos, dentes muito brancos à mostra e várias pulseiras azinhavradas a cintilarem com o deslocar de seus punhos finos. Seu andar meio saltado, seus olhos inquietos prometem uma mulher que será amada pelos homens e que, por isso mesmo, sofrerá em suas mãos.

Uma vez, sonhei que estava morta, flutuando no mar que não era azul e sim escuro. Uma cobra-enguia nadava por perto. É ela quem tinha me matado. E meu pai me segurava. O dia era cinza. Eu acordei chorando e fui pra cama da minha mãe. Uma sombra cai sobre o rosto da menina, como se avistasse o rastro que a cobra-enguia deixava sobre a água. Como se soubesse estar fadada a poucos anos, podendo a cobra tomar a máscara de pneumonia, infecção, bala perdida, facada, males que afigem os pobres.

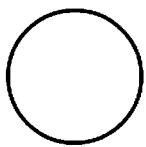
Ai, Conceição, reza toda noite pra Nossa Senhora te guardar! E nunca mais entre no mar. Que se você sonhou, é porque é prenumiação. Como é mesmo? Premuniação. Premunição. Ariadna, com um olhar apreensivo, abraça a amiguinha como se pudesse protegê-la assim da cobra-enguia que nada no mar escuro e não azul e que tem os olhos malévolos. Lágrimas turvam-lhe a vista. Pode ser invejosa, mas é também cheia de afetos e ternura. Fecha os olhos e vê a menina magra vestida de branco, coroa de coroação e asas brancas,

**num caixãozinho branco, cheio de flores cor-de-rosa. Abraça mais forte e não solta nunca mais.**

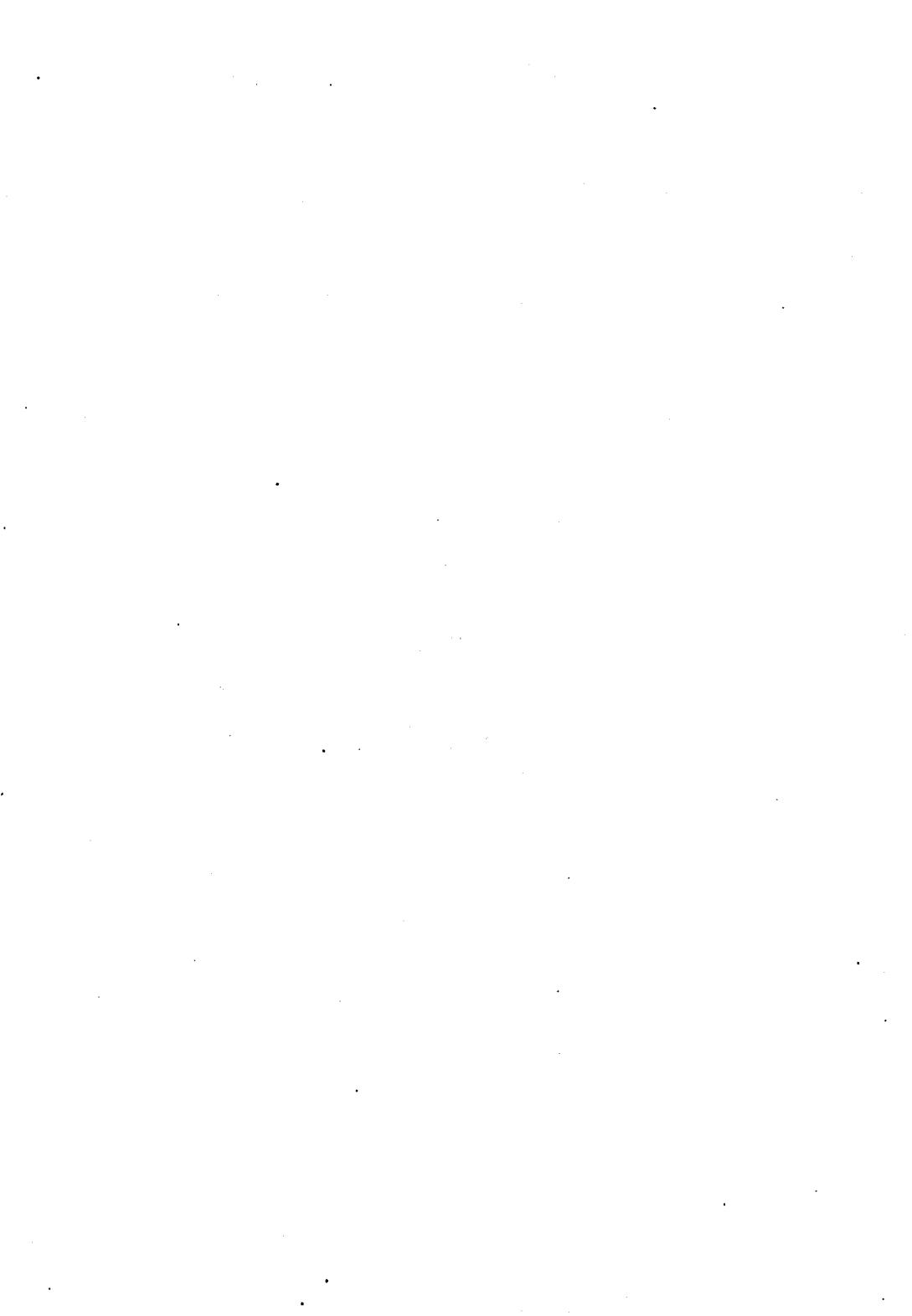
Até que avistam um brilho de prata e saem em disparo. Gritam: é minha, eu vi primeiro. Não, fui eu. Fui eu, é minha. Chegam juntas e ofegantes. Cinquenta centavos. A disputa cessa. Estão perto de uma escola com amplo jardim de árvores frondosas. Na entrada da escola, o baleiro espera com seus baldes de balas coloridas. Cinco centavos a bala. Cinquenta centavos de bala, dez balas. Dividem-nas irmamente.

**As mãos cheias de balas, as bocas adoçadas, esqueceram-se do mau-agouro.**





*concurso  
de ensaios*



# *ensaio escolhido - 1º lugar*

Pseudônimo: Manoel Lisboa

## Borges: tempo, memória e hermenêutica na gênese de “Pierre Menard, autor do Quixote”

Nelson Ricardo Guedes dos Reis  
*Mestrando em Teoria da Literatura*

Nosso principal objetivo neste ensaio é abrir mais uma possibilidade de discussão sobre esse controvertido conto de Borges — considerado por muitos críticos como um divisor de águas em sua obra. O corte que faremos em nossa análise propiciará uma reflexão sobre questões fundamentais para entendermos a obra de Borges, e, em uma dimensão mais ampla, a própria teoria literária; pois trata de assuntos relevantes ao estudo da literatura comparada, como por exemplo a hierarquia cronológica; o estudo das fontes; os conceitos de originalidade, autoria e anterioridade; a noção de memória — ligada à criação literária —; e, finalmente, a hermenêutica de Gadamer, inserida no interior da escola de teoria crítica conhecida como “estética da recepção”.

Não é nossa pretensão chegar a conclusões definitivas ou positivistas sobre o assunto, mas sim adotar uma linha de raciocínio que nos permita pensar de forma produtiva alguns dos principais conceitos da teoria literária.

Jorge Luiz Borges em “Pierre Menard, autor do Quixote”, obrigou de uma certa forma que a crítica literária reconfigurasse seus conceitos de autoria, originalidade, fonte e influência, consequência de uma subversão por parte do autor da hierarquia cronológica (tópico que trataremos de forma detalhada mais à frente). Nesse conto de Borges vemos o narrador expor um projeto literário “ímpar” e “heróico”: escrever o Dom Quixote, não o de Cervantes, mas um outro Dom Quixote, coincidente palavra por palavra ao do autor espanhol. O responsável por esse projeto “não essencialmente difícil”, bastando para isso “ser imortal para realizá-lo”, é Pierre Menard, escritor amigo do narrador. Este se propõe a fazer uma retificação no catálogo das obras completas do autor — falecido, pelo que se pode entender no tom adotado pelo narrador, recentemente —, incluindo o seu projeto invisível e inconcluso. Segundo o narrador, a transcrição, ou melhor, o Dom Quixote coincidente ao de Cervantes, idealizado por Menard, não foi concluído. “(...) apenas os capítulos nove e trigésimo oitavo da primeira parte e um fragmento do capítulo vinte e dois foram encontrados”<sup>1</sup>.

Uma das controvertidas questões criadas por esse conto e que vem gerando calorosos debates e inumeráveis artigos, ensaios e teses por parte dos acadêmicos ligados ao estudo da literatura, está ligada ao conceito de originalidade. A obra de Menard é original? Menard pode ser considerado — como indica o título do conto/ensaio de Borges — autor de Quixote? Tania Franco Carvalhal também se mostra interessada nessa questão: “Diante das considerações de Borges, o estudo clássico de fontes sofre grande abalo, já que nele a noção de autoria e de precedência eram os dados básicos de afirmação de originalidade”<sup>2</sup>.

E são exatamente esses conceitos de fonte, autoria e hierarquia cronológica que são subvertidos, de forma consciente e premeditada por Borges em “Pierre Menard, autor do Quixote”. Em um trecho do conto o narrador realiza um cotejamento entre as duas obras, a de Cervantes e a de Manard. As passagens escolhidas são exatamente idênticas, ou como prefere o narrador, coincidentes. Contudo, ele as distingue: “O texto de Cervantes e o de

<sup>1</sup> BORGES, 1999. p. 51.

<sup>2</sup> CARVALHAL, 1999. p. 68.

Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico (mais ambíguo dirão seus detratores; mais a ambigüidade é uma riqueza)<sup>3</sup>.

A pergunta que podemos formular para encetar a discussão sobre os conceitos subvertidos por Borges é a seguinte: se o texto da passagem analisada, assim como a totalidade dos capítulos nono, trigésimo oitavo e do fragmento do vigésimo segundo da obra de Menard são idênticos ao texto composto por Cervantes trezentos anos antes, o que torna a obra de Menard original e, segundo palavras do próprio narrador, mais ambígua, e, por isso, mais rica? A resposta, se é que existe uma, deve passar pela questão da recepção da obra por parte do leitor (o próprio Menard era um leitor de Cervantes). Sobre esse ponto, Tania Franco Carvalhal, em obra já citada, nos esclarece que Menard assume sim a autoria de *Dom Quixote*, mas não na concepção formal do texto — não é aí que devemos procurar sua originalidade: “(...) mas na interpretação que ele recebe quando as coordenadas de tempo e de espaço lhe alteram o sentido”<sup>4</sup>. Essa afirmação da autora nos indica que só podemos pensar a autoria do *Dom Quixote* por parte de Pierre Menard, pelo viés da recepção interpretativa, a partir do momento em que esta fornece um novo sentido ao texto.

No final da década de 60 surge na Alemanha — ligada à escola de Constanza — uma inovadora teoria crítica, hoje internacionalmente conhecida como “estética da recepção”. Jauss, Iser e outros teóricos ligados a essa academia, reconfiguraram as posições assumidas pelo autor e pelo leitor dentro das relações literárias, criando assim a figura do “leitor-criador”. O leitor passa de um nível inferior de submissão ao texto, para um nível de igualdade em relação ao autor; pois cabe àquele fornecer um sentido ao texto. Ao mesmo tempo em que o texto age sobre o leitor, este também exerce uma influência sobre o texto, lhe dando um significado retirado da pluralidade de interpretações possíveis, criando assim uma relação de tensão entre texto e leitor. Regina Zilberman, ao expor a visão de W. Iser sobre o assunto, nos diz:

Iser tem condições de confirmar um dos principais postulados da estética da recepção: a obra literária é comunicativa desde sua estrutura; logo, depende

<sup>3</sup> BORGES, 1999. p. 55.

<sup>4</sup> CARVALHAL, 1999. p. 68.

do leitor para a constituição de seu sentido. Este não corresponde a nenhum conteúdo universal, perecível e imutável a ser extraído por um leitor competente; pelo contrário, pode mudar, se o público, a sociedade e a época forem outros<sup>5</sup>.

Pierre Menard, como nos conta o narrador, nunca pretendeu transcrever mecanicamente o original. Ele almejava sim, “(...) produzir algumas páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes”<sup>6</sup>. Para alcançar esse objetivo, Menard imaginou um método, logo descartado, que o permitiria ser Cervantes, bastando para isso aprender o espanhol arcaico, esquecer toda a história da Europa entre os anos de 1602 e 1918, e recuperar a fé católica. Porém, não era isso o que ele desejava. Menard objetivava escrever o Quixote, sendo Menard: o que seria mais “árduo”, mas não menos “interessante”.

É a teoria hermenêutica de Georg Gadamer — base para o desenvolvimento da estética da recepção — que nos permite começar a entender o projeto de Menard. A teoria de Gadamer “(...) distingua entre o texto e o significado que ele ganha na consciência leitora”<sup>7</sup>. A obra de Menard, sendo a mesma na forma, em relação à obra de Cervantes, não o seria no conteúdo; pois esse receberia um novo sentido, produto de três séculos de “(...) rupturas imprevisíveis e definitivas, inclusive a própria ruptura que significou no século XVII o livro Dom Quixote”<sup>8</sup>. O projeto de Menard era escrever um Quixote que seria formalmente idêntico ao de Cervantes, mas original em sua concepção, porque escrito em outro contexto histórico. Sendo assim, a leitura do Quixote de Menard passa por outros caminhos interpretativos: “(...) compor o Quixote em princípios do século XVII era um empreendimento razoável, necessário, quem sabe fatal; em princípios do século XX, é quase impossível”<sup>9</sup>. Até mesmo o uso da língua por parte dos dois autores é um motivo de interpretações distintas em sua igualdade; pois Cervantes usa o espanhol de sua época e isso não causa nenhum estranhamento. Já Menard, usa um espanhol arcaico ao compor uma obra em pleno século XX.

---

<sup>5</sup> ZILBERMAN, 1989. p. 64.

<sup>6</sup> BORGES, 1999. p. 52.

<sup>7</sup> CARVALHAL, 1999. p. 70.

<sup>8</sup> SANTIAGO, 2000. p. 47.

<sup>9</sup> BORGES, 1999. p. 54.

O Dom Quixote de Menard transgride o modelo “original” (mais à frente veremos que Borges ao subverter a hierarquia cronológica também subverte o conceito de originalidade), mas ao contrário de outros casos de “apropriação” de modelos (como Primo Basílio e Madame Bovary, temas do texto de Silviano Santiago: “Eça, autor de Madame Bovary”), a transgressão do Quixote de Menard não pode ser procurada na forma ou no alargamento dos temas tratados — como no caso estudado por Santiago —, mas sim nas interpretações que se faz do Quixote de Cervantes através do Quixote de Menard e vice versa. A partir desse ponto de nossa discussão, começamos a perceber que não podemos mais estipular a precedência de um Quixote em relação ao outro, e nem mesmo impor autores. A recepção interpretativa ganha destaque e relega a autoria a um segundo plano, valorizando, a partir de agora, as estruturas de apelo do texto em si — no caso dos dois Quixotes: idênticas — e a própria recepção. Para Zilberman: “(...) com efeito, as recepções estão condicionadas tanto a estrutura formal e temática do texto, quanto às disposições variadas do público”<sup>10</sup>.

As duas obras estão separadas por 300 anos, período que presenciou uma infinidade de transformações sociais, alterando radicalmente os “horizontes de expectativa” dos leitores distribuídos no tempo. Esse conceito criado por H.G. Gadamer e apropriado pelos membros da escola de Constanza, é essencial para não considerarmos absurda a empreitada de Pierre Menard. O contexto histórico, social e político determina a recepção que uma obra terá em seu tempo, através da configuração de um horizonte de expectativa criado para receber esta obra. No caso do Quixote de Menard, que possui um texto idêntico ao do Quixote de Cervantes, há por parte do leitor contemporâneo a necessidade de uma “fusão dos horizontes de expectativa”. Para Carvalhal:

A noção de fusão de horizontes, quando diz que o horizonte contemporâneo é resultante da fusão do horizonte da história com o do intérprete, ganha uma dupla configuração em literatura comparada. A equação hermenêutica passa a levar em conta o fato de que há uma nova fusão de horizontes, isto é, à do horizonte primeiro se acrescenta o do horizonte de uma cultura diferente daquela a que a obra pertencia<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> ZILBERMAN, 1989. p. 46-47.

<sup>11</sup> CARVALHAL, 1999. p. 72.

Contudo, o conceito de “fusão de horizontes” em Borges ganha uma outra dimensão. A partir do momento que a hierarquia cronológica é subvertida, não existe mais um Quixote anterior ao outro. Sendo assim, não existe um horizonte “primeiro” ao qual se junta um horizonte contemporâneo. Essa relação vai depender do ponto em que o leitor se encontra: se ele parte do Quixote de Menard para chegar ao de Cervantes, ou se parte do Quixote de Cervantes para chegar ao de Menard. Em uma determinada passagem do conto o narrador nos diz:

(...) confessarei que costumo imaginar que a concluiu e que leio o Quixote — todo o Quixote — como se o tivesse pensado Menard? Noites atrás ao folhear o capítulo XXVI — nunca por ele esboçado —, reconheci o estilo de nosso amigo...<sup>12</sup>

Novamente nos vemos à volta com o grande paradoxo que permeia todo o conto: se o Quixote de Menard é idêntico na forma ao Quixote de Cervantes, e se esse é anterior ao de Menard, como o narrador pode dizer que reconheceu o estilo do amigo ao ler um trecho do capítulo XXVI do Quixote de Cervantes? A recepção interpretativa por si só não é suficiente para solucionar o problema proposto por Borges: a subversão do conceito de originalidade. Para isso temos de procurar entender a ruptura da hierarquia temporal proposta por Borges nesse e em outros textos de sua obra.

## 2

O ponto de partida para compreendermos a subversão da hierarquia cronológica que dá sustentação teórica e coerência ao projeto de Pierre Menard, é um pequeno ensaio escrito por Borges e publicado em 1952, no livro *Outras inquisições*, quase quinze anos após “Pierre Menard, autor do Quixote”. O ensaio em questão é “Kafka e seus precursores”. Neste texto, Borges elenca precursores de Kafka, autores que não mantêm entre si nenhuma relação direta, que nem sequer pertencem à mesma “família” literária, bastando que tenham alguma “afinidade” com a obra de Kafka. Comentando esse conto de Borges, Carvalhal nos diz: “Borges não adota critérios de gênero (...) Sem a obsessão de trecho paralelo e nem da fonte segura de

---

<sup>12</sup> BORGES, 1999. p. 53.

contato direto e comprovável, antes exigida, basta-lhe uma simples afinidade de forma, às vezes apenas um tom”<sup>13</sup>. Borges aponta Kierkegaard, Browning, Bloy, Zenon de Eléia, entre outros, como precursores de Kafka.. O autor argentino parte do princípio que é o texto de Kafka que deve ser tomado como referência para a leitura ou releitura dos textos anteriores, modificando assim as relações de dependência, filiação, originalidade e precursão. Um texto que é influenciado por um outro, anterior em sua concepção, pode, em um segundo momento, influenciar a leitura ou releitura do texto que o influenciou. T.S. Eliot em seu ensaio “Tradição e talento individual”, procura nos esclarecer esse fenômeno:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dela fazemos, constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos (...) O que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça. Para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados<sup>14</sup>.

Essa passagem do texto de Eliot se aproxima da teoria benjaminiana. Para Walter Benjamin, o passado se atualiza pela visão do presente. O passado não é mais um ponto fixo em que o presente deve tentar se aproximar e compreender. A relação entre passado e presente se torna dialética, onde o passado é constantemente modificado, posto em movimento pelo presente. No caso específico da literatura: o texto contemporâneo determina a releitura de textos anteriores, subvertendo a ordem existente.

O conceito temporal é uma obsessão na obra Borgeana, vários de seus principais contos e ensaios tratam de forma direta ou indireta a questão do tempo. A busca pela compreensão do paradoxo criado em “Pierre Menard, autor do Quixote”, passa pelo entendimento do conceito de tempo em Borges. Para este, o tempo não é linear e hierarquicamente cronológico.

---

<sup>13</sup> CARVALHAI., 1999. p. 64.

<sup>14</sup> ELIOT, 1989. p. 39.

A noção de tempo em Borges deve ser buscada em um dos — segundo ele — precursores de Kafka: Zenon de Eléia.

Considerado um pré-socrático, Zenon de Eléia — ao contrário do que muitos pensam — não era grego, nasceu entre 464 e 461 a.C, em Eléia na Itália. Muitos acreditam ter sido Zenon o primeiro pensador a utilizar a dialética — não é por acaso que as poucas informações publicadas sobre esse pensador foram resgatadas e organizadas por Hegel. Uma leitura atenta deste filósofo nos mostra que Borges se deixou influenciar pela concepção temporal de Zenon, inclusive usando um de seus postulados — aquele que trata da impossibilidade do movimento — para construir a base teórica que sustenta e da coerência lógica ao conto “Pierre Menard...”. Borges se baseia na “impossibilidade do movimento”, para construir sua concepção de tempo não linear. O escritor argentino se apropria de três dos quatro argumentos utilizados por Zenon para mostrar a inexistência do movimento. No primeiro, o pré-socrático nos diz que um objeto deve percorrer a metade do caminho antes de chegar ao fim; sendo assim, o infinito não pode ser percorrido em um tempo finito, por conseguinte, é no tempo infinito e não no tempo finito que se pode percorrer o infinito (Menard, na carta que envia ao narrador diz: “Meu projeto não é essencialmente difícil, bastar-me-ia ser imortal para realizá-lo”<sup>15</sup>). O que nos lembra também outro conceito temporal de mais um admirador dos pré-socráticos: o eterno retorno de Nietzsche). O segundo argumento, não por coincidência, foi tratado pelo próprio Pierre Menard em sua obra *Lês Problèmes d'un Problème* (paris 1917): o paradoxo de Aquiles e a tartaruga, onde temos o tempo e o espaço como um conceito único. A tartaruga, mesmo sendo mais lenta, nunca seria alcançada por Aquiles, pois esse sendo o perseguidor nunca atingiria o ponto (temporal) em que o primeiro partiu. A tartaruga sempre terá uma vantagem temporal (tempo = espaço) em relação ao perseguidor que partiu depois. E, finalmente, o argumento mais esclarecedor para o nosso estudo: a flecha e o arqueiro. Neste paradoxo Zenon nega o movimento, argumentando que uma flecha atirada pelo arqueiro esteja sempre em repouso; pois o tempo é composto por instantes. Em cada um desses instantes o observador veria a flecha em repouso. O que nos dá a sensação de movimento da flecha é exatamente a evolução temporal. Em Borges não existe esta linearidade temporal, o tempo é uma sucessão de

---

<sup>15</sup> BORGES, 1999. p. 53.

instantes, de pontos determinados e estanques. Em “Pierre Menard, autor do Quixote”, Cervantes não é anterior a Menard, pois não há uma sucessão temporal. Segundo Tania Carvalhal: “(...) assim Borges desloca o ângulo de observação, reverte a cronologia e quebra com o sistema hierárquico que nela se apoiava. Ao fazê-lo, abala não só a noção de dívida como também permite que a interseção entre os textos seja entendida sob outro prisma”<sup>16</sup>.

Voltamos ao ponto de partida: quem é o autor original de Quixote? Depois de tudo o que discutimos até aqui, podemos concluir que, em Borges, como já dissemos anteriormente, o conceito de originalidade sofre uma reconfiguração, perdendo seu sentido de anterioridade e precedência autoral, a partir do momento que o tempo não é mais admitido como um fenômeno contínuo e linear.

Uma leitura atenta do conto de Borges nos faz concluir, precipitadamente — antes mesmo que o autor o faça no último parágrafo —, que este é uma metáfora da leitura. Se na leitura um texto ganha um novo significado na consciência do leitor, se transformando em uma nova obra, ao rescrever literalmente o que leu, o “autor-leitor” ou o “leitor-criador”, também constrói uma nova obra. No último parágrafo o narrador conclui: “Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura (grifo nosso): a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”<sup>17</sup>.

Silviano Santiago em seu ensaio “O entre lugar do discurso latino americano”, se lembra de Althusser para ilustrar o escritor devorador de livros, ou seja, a anterioridade do leitor ao escritor. O teórico Marxista nos diz que, ao ler Marx, estamos antes de mais nada diante de um leitor que lê em voz alta Quesnay, Smith, Ricardo, entre outros, transgredindo e buscando novas significações desses textos clássicos em sua consciência leitora. Tania Carvalhal, em obra já citada, também aponta com bastante lucidez essa aproximação entre autor e leitor e entre leitura e escrita em “Pierre Menard...”:

<sup>16</sup> CARVALHAL, 1999. p. 65.

<sup>17</sup> Ibidem. p. 57.

Além disso, todo o conto pode ser compreendido como metáfora do próprio ato de ler, enquanto processo produtivo de novos significados (...) Torna-se assim, uma espécie de co-autor, se entendermos a leitura também como forma de reescrita interminável (...) O conto de Borges enfatiza, como se viu, a figura do leitor-criador e sua atuação no processo de criação literária<sup>18</sup>.

Concordamos plenamente com a autora quando esta diz que: “Devemos entender a leitura também como uma forma de reescrita” e o “(...) ato de ler enquanto processo produtivo de novos significados”. O que vem a corroborar nossa argumentação. Contudo, não concordamos quando Tania Carvalhal usa a expressão “co-autor” para classificar a ligação de Pierre Menard com o Quixote. Na nossa opinião, a idéia original e a original idéia de Borges, é fazer de Menard, autor do Quixote; assim como Cervantes. O que vai determinar a autoria nesse caso, é o ponto de observação e o caminho pelo qual o leitor segue para manter contato com a obra. Como já foi dito anteriormente: a recepção interpretativa e a subversão da hierarquia cronológica determinam a compreensão do projeto de Pierre Menard: seu Dom Quixote como obra “invisível”.

Também não concordamos quando Silviano Santiago diz em ensaio já citado, que “Os poucos capítulos que Menard escreve, são invisíveis, porque o modelo e a cópia são idênticos”<sup>19</sup>. Voltamos a afirmar que dentro da concepção temporal desenvolvida por Borges, não existe modelo e cópia. A não linearidade temporal e a crença no eterno retorno faz com que a concretização do projeto de Menard — escrever o Dom Quixote, não outro Quixote, mas o Quixote — seja apenas uma questão de tempo, “bastando para isso ser imortal”, pois “todo homem deve ser capaz de todas as idéias”.

Contudo, tanto a afirmação do narrador no último parágrafo — ao dizer que Menard enriqueceu à arte rudimentar da leitura —, quanto a conclusão de Tania Carvalhal — de que o conto é uma metáfora da leitura —, são aparentemente contraditórias em relação a essência do projeto de Menard. Este realmente chegou a ler o Quixote de Cervantes; mas sem dúvida a escritura de seu Quixote não é dependente da memória dessa leitura; como o próprio personagem nos diz:

---

<sup>18</sup> CARVALHAL, 1999. p. 68-69.

<sup>19</sup> SANTIAGO, 2000. p. 24.

Aos doze ou treze anos o li, talvez integralmente, depois reli com atenção alguns capítulos, aqueles que não tentarei por ora (...) minha lembrança geral do Quixote, simplificada pelo esquecimento e pela indiferença, pode muito bem equivaler a imprecisa imagem anterior de um livro não escrito<sup>20</sup>.

Essas palavras de Menard confirmam que o seu projeto não está ancorado em sua lembrança do texto de Cervantes; por isso, não podemos afirmar ser o conto uma metáfora do ato de ler. O problema se instaura exatamente no último parágrafo, quando o narrador afirma que Menard enriqueceu através de uma nova técnica “a arte fixa e rudimentar da leitura”. A técnica citada é sem dúvida a de “reconstruir literalmente” a obra espontânea de Quixote através de duas leis polares: “A primeira permite-me ensaiar variantes de tipo formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-la ao texto original”<sup>21</sup>.

Mas ao falar de leitura, o narrador estaria se referindo a leitura feita por Menard do Quixote de Cervantes, ou a leitura que se fará de Quixote a partir de Menard?

#### 4

Uma outra possibilidade de análise desse conto de Borges, é aquela que se ancora na capacidade mnemônica de Menard. Porém, como já dissemos e tentamos comprovar no final do item anterior, esse corte analítico não se coaduna ao seu projeto de reescrita, ou melhor dizendo, de escrita do Quixote, e à concepção de tempo não linear de Borges. Contudo, nos sentimos na obrigação de expor esse outro viés teórico-interpretativo do paradoxo encetado pelo autor no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”. Esse viés analítico considera que Menard não usa na concepção de sua obra a recordação pessoal, vinculada à uma vivência da realidade que lhe cerca; mas sim uma memória impersonal, vinculada à vivência da realidade que cerca o autor da obra “original”, ou seja, Cervantes. Silviano Santiago, em seu ensaio “Eça, autor de Madame Bovary”, ao tratar da literatura brasileira e portuguesa do século XIX, que segundo ele valorizava não a concepção de “modelos” originais, mas sim a transgressão desses “modelos” — quase sempre europeus —, nos esclarece:

---

<sup>20</sup> BORGES, 1999. p. 53-54.

<sup>21</sup> Ibidem. p. 54.

Erigida a partir de um compromisso com o já dito, para usar de uma expressão recentemente empregada por Michel Foucault ao analisar o romance *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, a obra segunda guarda pouco contato com a realidade imediata que rodeia seu autor, impondo-se antes uma revisão da propriedade com que utiliza um texto já no domínio público e sobretudo a tática que inventa para agredir o original, abalando os alicerces que o propunham como elemento único e de reprodução impossível (...) O imaginário do escritor é alimentado não tanto a partir de uma manipulação vivencial da realidade imediata, mas se propõe quase como metalinguagem<sup>22</sup>.

Menard transforma uma memória impessoal — aquela que está ligada à realidade vivenciada por Cervantes —, em uma recordação pessoal, se apropriando da obra do autor espanhol. Levando assim ao extremo a situação proposta por Piglia, em “Memoria y Tradición”, onde fragmentos de outras obras já lidas retornam como recordações pessoais: “Una memoria impersoal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. Los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales. Con mas nitidez, a veces, que los recuerdos vividos”<sup>23</sup>.

Segundo esse viés analítico, Pierre Mernard seria dotado de uma capacidade mnemônica digna de outro personagem Borgeano: Funes, o memorioso. Lembremo-nos de uma passagem do conto, onde o narrador nos diz que o projeto inicial de Menard era ser Cervantes, mas que o descarta por considerá-lo demasiado fácil:

Ser, de alguma maneira, Cervantes, e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo — por conseguinte menos interessante — que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote mediante as experiências de Pierre Menard<sup>24</sup>.

Baseados nesta passagem do conto e em outras (como por exemplo aquela onde o narrador nos diz que o projeto de Menard não era copiar o Quixote, mas “produzir algumas páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes”<sup>25</sup>), acreditamos que Menard não faz uso de uma excepcional capacidade mnemônica para transformar em recordação pessoal uma memória impessoal — no caso, a de

<sup>22</sup> SANTIAGO, 2000. p. 57.

<sup>23</sup> PIGLIA, 1991. p. 60.

<sup>24</sup> BORGES, 1999. p. 52.

<sup>25</sup> Idem.

Cervantes. Menard procura fazer uso sim, da lembrança do Quixote de Cervantes, mas uma lembrança geral, “simplificada pelo esquecimento e pela diferença”; para dessa forma construir uma obra nova e original, amparada pela “imagem imprecisa de um livro não escrito”. Ou seja, resgatando novamente Piglia, quando este diz que as relações de propriedade estão excluídas da linguagem, pois podemos usar todas as palavras como se fossem nossas: “todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima”<sup>26</sup>.

Inferimos assim que: se considerarmos a concepção temporal de Borges, se dermos prioridade à recepção interpretativa em relação à questão formal, e, finalmente, se nos permitirmos um alto grau de abstração e credulidade na análise de uma situação teórica (o abalo das noções de originalidade, fonte, hierarquia cronológica, anterioridade e autoria) levada ao extremo (de forma maquiavelicamente premeditada pelo autor, objetivando criar um sem número de desdobramentos possíveis para as discussões encetadas), podemos sim, considerar Pierre Menard como autor do Quixote.

Como já dissemos, o conto de Borges é extremamente rico para análises e divagações teóricas e filosóficas; mas não podemos perder de vista a questão da coerência lógica. “Pierre Menard, autor do Quixote”, é um texto ficcional, que esboça uma situação extrema de apropriação literária; por isso mesmo se presta tão bem como produto de análise que é separado do meio e colocado em condição de *Ceteris Paribus*<sup>27</sup>. Porém, não podemos esquecer de sua condição de ficção. Na realidade do mundo literário, os Pierre Menard são bem mais sutis.

## Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 8.ed. São Paulo: Globo, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Outras inquisições*. 8.ed. São Paulo, 1999.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1999.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote De La Mancha*. São Paulo: José Olympio, 1952, 5 v.

<sup>26</sup> PIGLIA, 1991. p. 60.

<sup>27</sup> Expressão latina que significa: “É tudo o mais permanece constante”

ELÉIA, Zenon dc. *Os Pré-Socráticos – Vida e Obra*. São Paulo: Nova cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

ELIOT, T.S. *Ensaios*. São Paulo: Art, 1989.

PIGLIA, Ricardo. "Memoria y tradicion". *Anais do segundo congresso Abralit*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. V.1.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

# *ensaio escolhido - 2º lugar*

Pseudônimo: Sophía de Mileto

## Menipo no Hades de Luciano de Samosata

Pedro Ipiranga Júnior  
*Doutorando em Literatura Comparada*

[Amigo] — Homem! Não diga o que foi decretado antes de explicar-me o que mais desejo ouvir, a saber, qual foi tua intenção ao cumprir o trajeto de descida, quem era o guia da viagem e, sobretudo, o que viste, o que ouviste em seus domínios. É evidente que tu, que és um homem de bom gosto, não deixarias de escrever nada do que tenhas visto ou ouvido que valha a pena.

[Menipo] — Enfim, não há remédio senão assumir esse compromisso por ti. O que não é capaz de fazer alguém quando o obriga um amigo? Com efeito, primeiro vou explicar-te o que se refere à minha atitude mental, isto é, de onde me vieram a ansiedade e o desejo de realizar a catábase. Eu, em minha infância, ao ouvir Homero e Hesíodo que narravam guerras e sublevações não só de semideuses, senão inclusive dos próprios deuses, e, além disso, seus adultérios, situações violentas, violações, processos, destramento de pais e bodas de irmãos, julgava que tudo aquilo era nobre e bonito, e me impressionava não pouco por isso. Quando comecei a ser adulto, ouvia, muitas vezes, leis que obrigam a fazer o contrário do que diziam os poetas: que não se devia cometer adultério, nem de sublevar, nem de raptar. Cai, pois, num estado de profunda dúvida sem saber a que me ater. Pensava eu que os deuses nunca teriam cometido adultério nem se rebelado uns contra os outros, a não ser que supusessem que era bom o que estavam fazendo; e que os legisladores não exortariam a fazer o contrário, salvo se tivessem a suspeita de obter disso algum tipo de vantagem<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> LUCIANO, 1991. p. 3.

Menipo — cuja figura histórica remonta ao século III a.C., como filósofo cínico, discípulo de Diógenes — acaba de chegar do Hades, o lugar para onde se dirigem os homens depois da morte, segundo o imaginário grego, cuja representação já aparece nos poemas homéricos. Também Ulisses, no canto XI da Odisséia, dispunha-se contar, para os feácios, o que havia visto e ouvido, quando fez a viagem até o reino de Hades, nome que designa, além do local, o deus que possui o domínio sobre essa região.

Neste diálogo, há uma necessidade de se criar uma ambientação “cínica”, um tom e um modo discursivos marcados por determinadas características que serão associadas a vários representantes da escola cínica. Tanto Menipo — cuja obra, uma mistura de prosa e verso, seria o modelo para as ‘*Satirae Menippeae*’ — quanto Diógenes, filósofo cínico discípulo de Antistenes, são exemplos de figuras históricas, transformadas em personagens nos diálogos de Luciano de Samósata. É um procedimento que suscita a ambigüidade. De um lado, tende-se a assimilar e confundir personagem e figura histórica; de outro, é impossível não descolar o personagem de um enquadramento histórico e, sem dúvida, o Hades, reino dos mortos, é a melhor imagem deste descolamento, desta passagem do histórico, do reino dos vivos, para uma dimensão não-histórica no sentido de não-biográfica.

O Hades é o lugar inevitável do falar dialógico; não obstante, o lógos de Luciano é, de certo modo, morto, próprio do Hades, está escrituralmente morto. Para o imaginário grego, todos vão para o Hades, todos os mortos se encontram no Hades. Remonta-se automaticamente a Ulisses, que, no canto XI da Odisséia, dialoga com os mortos; descendo ao reino do Hades, ele se informa sobre o passado, a situação presente e os desdobramentos possíveis no futuro. O Hades é uma região de indeterminação e, mesmo, condensação temporal; ser morto é abdicar do seu tempo, é libertar-se do tempo. No diálogo luciânico, esta liberdade será extremamente funcional, convertida numa ilimitada e irrestrita liberdade de falar. Com efeito, o Hades se converte em tópos, lugar discursivo do livre falar.

Existiria, contudo, um modo mais adequado de perceber e entrar neste tópos discursivo? Na linha aberta por Bakhtin e formalmente elaborada por Brandão, quer falemos de Menipéia<sup>2</sup> ou de uma espécie de ficção<sup>3</sup>, a prosa

<sup>2</sup> Para o conceito de menipéia, ver BAKHTIN, 1981. p. 98-104.

<sup>3</sup> Para a problemática acerca da ficção na Antigüidade, ver BRANDÃO, 1996a.

luciânica tanto se distinguiria da poesia anterior — épica, lírica, teatro — quanto manteria uma relação de alteridade com os outros discursos em prosa — histórico, filosófico, retórico, médico etc. Haveria, portanto, um modo de leitura que habilita encontrar no texto luciânico uma discussão acerca das “últimas questões, onde se experimentam as últimas posições filosóficas”<sup>5</sup> ou uma “função de denúncia”<sup>6</sup> ou mesmo a “descoberta da ficção como ficção”<sup>7</sup>.

Deste ponto de vista, o Hades é convertido em região discursiva separada, estruturalmente ficcional, construído em função da desconstrução dos outros tipos de discurso; é a região dos pseúdea (dos discursos não-verdadeiros), onde tudo é possível de ser imaginado ou invertido; deixa de ser o espaço poético do verossímil aristotélico, assim como abandona a condição de discurso mimético criticado por Platão, para se tornar o lugar do diálogo crítico por excelência, crítico sobretudo em relação ao discurso dos filósofos.

Para os representantes da escola cínica, o conhecimento das coisas e dos homens não poderia advir de especulações abstratas ou de proposições apotéticas. Não seria a partir de uma cultura livresca ou de uma erudição ociosa, mas a partir de uma vivência, da experiência e da ascese quotidiana, que se apreenderia o “único verdadeiro conhecimento, conhecer-se a si mesmo para melhor se dominar”<sup>8</sup>. Para atingir esse autodomínio, seria necessário total liberdade para dispor de si mesmo, ou seja, estar livre do desejo de riquezas, de honras, de qualidades e habilidades físicas invejáveis, de prazeres etc. O cínico é o cão, ou o que vive como cão, pois se desvincula de todas as necessidades humanas vãs, dos inúteis raciocínios tortuosos de pretensos filósofos assim como dos bens efêmeros dos ricos, já que “a excelência está nas ações e não necessita de muitas palavras nem de muitos conhecimentos; que o sábio é auto-suficiente, pois todos os bens dos outros são seus; que a ausência de glória é um bem, tanto quanto a fadiga...”<sup>9</sup>

<sup>5</sup> BAKHTIN, 1981. p. 100.

<sup>6</sup> BRANDÃO, 1996b. p. 25.

<sup>7</sup> Ibidem. p. 42.

<sup>8</sup> PAQUET, 1990. p. 9.

<sup>9</sup> DIÓGENES LAÉRTIOS, Livro VI, C. 1, 11. (Comentários de Diógenes Laértios sobre Antistenes, discípulo de Sócrates e criador da escola cínica).

Numa outra perspectiva, Brandão, situando o leitor de Luciano entre as pessoas cultas com formação escolar, considera que a crítica em Luciano, enquanto crítica aos homens cultos, passa a “adquirir uma função social, assumindo o caráter de denúncia dos hábitos dos abastados, dos que se pretendem sábios, mas, sem dúvida, não passam de ricos, não conhecendo sequer os proveitos elevados que podem tirar da riqueza”<sup>9</sup>. Junto a essa função de denúncia, o lógos luciânico parece construir seu Hades discursivo assimilando esta alteridade do modo cínico de dizer e conhecer em relação ao lógos filosófico. Não que Luciano seja um cínico disfarçado, pois a alteridade do discurso cínico é funcional, podendo por isso ser deslocada e transformada.

A princípio, o personagem, que dá nome a esse diálogo de Luciano de Samosata, Menipo, está num dilema entre dois modos de constituir a realidade, cujos princípios éticos são conflitantes. Homero, Hesíodo e demais poetas, fazendo parte da educação de qualquer homem culto no mundo helenizado do séc. II d.C., representam o primeiro modo que, desde a infância, é assimilado, memorizado e tomado como modelo. Dos deuses e de suas ações falam os mitos contidos nas obras dos poetas; por conseguinte, o passado remoto também é focalizado ao emergir o enquadramento mítico. Colidindo, então, com as formas de estabelecer, no presente, o mundo das leis e das regras de convivência social, Luciano apresenta, misturados e condenados, o poético, o religioso e a temporalidade passada.

Luciano de Samosata, informa Branham, “estava escrevendo num tempo quando muito da literatura e artes gregas refletia um atavismo marcado pela profunda e penetrante fascinação com o passado pré-romano que se estende nove séculos atrás até Homero”<sup>10</sup>. O próprio uso de Menipo, pertencente a uma época anterior, como personagem, parece talvez indicar esta tentativa de sincronizar o presente com uma época de glória para a Hélade, tornando os poetas, filósofos e historiadores anteriores emblemas de um passado que garantiria a identidade grega no presente. Daí que alguém, tão firmemente colado à sua história passada, aos poetas e aos mitos, entrasse forçosamente em conflito com suas condições atuais que, de certo modo, não lhe prestariam reconhecimento sem isso.

<sup>9</sup> BRANDÃO, 1996b. p. 20.

<sup>10</sup> BRANHAM, 1989. p. 2.

Para Menipo, é premente abandonar o reino de cima, abandonar o modo de vida que se lhe torna pobre a existência e a identidade fugaz. Não se pode deixar de dizer acerca de Luciano que:

(...) o componente mais básico desse olhar de estrangeiro são os diversos mecanismos de distanciamento: viagens a lugares estranhos(...); elevação nos ares; (...) visita ao mundo dos mortos (...). Em qualquer dos casos, a função de estranhamento tem a finalidade de levar o leitor a perceber o absurdo da condição do homem no mundo, o ridículo das convenções de que se cerca, a relatividade das crenças que cultiva e a futilidade das esperanças que alimenta<sup>11</sup>.

Ele é o bárbaro helenizado que, saído da região de Comagena, cuja população na sua maior parte parece ter sido semítica, foi um escritor de grego cristalino e provavelmente “começou como um falante de aramaico”<sup>12</sup>. Assim como os gregos estão deslocados de seu tempo, presos à Antigüidade clássica, o sírio helenizado Luciano se desloca da língua e cultura próprias da sua região e, através dessa dupla alteridade, desse duplo distanciamento, Menipo empreende uma viagem para baixo do real.

O que está abaixo do real, o Hades luciânico, é formado em função de outras ordens de realidade vistas em sua alteridade com o real de cima, alteridade que se torna mais aguda em vista da problemática relativa a um tempo passado ou a uma cultura distinta, ou daquela referente aos princípios e parâmetros de verdade vindos dos poetas que misturam o sacro ao mítico, o fictício ao digno de fé. É claro que, antes de Luciano, os filósofos, em buscando a verdade, já propunham novos modos de construção e de legitimação de um outro real mais verdadeiro que o mundo dos sentidos:

— (...) E, se há, caro Símias, ocasião propícia para referirmos uma lenda mitológica, seria esta; assim poderíamos conhecer o que se encontra na parte superior da Terra, debaixo do céu verdadeiro. Não vos parece?

— Sim, e teríamos vivo prazer, Sócrates, em ouvir essa lenda — respondeu Símias.

— Pois dizem, meu excelente amigo — prosseguiu Sócrates, que a Terra, se alguém a observasse do alto, ofereceria o aspecto de uma bola de couro formada de doze gomos, correspondendo a cada gomo uma diferente cor, das quais são fracas imitações as cores aqui usadas por nossos pintores ...

<sup>11</sup> BRANDÃO, 1996b. p. 15-16.

<sup>12</sup> JONES, 1986. p. 6.

Entre os abismos da Terra há sobretudo um, que é o maior ... é dele que fala Homero, quando diz: bem longe, no lugar em que sob a Terra está o mais fundo dos abismos, e é a ele que o próprio Homero em outros trechos e da mesma forma muitos outros poetas, dão o nome de Tártaro (...)<sup>13</sup>.

Platão, bem antes de Luciano, também criou um outro real, outro em relação ao mundo empírico, outro em relação ao corpo e às sensações apreendidas pelos sentidos. Aqui também a perspectiva da morte é a alteridade radical de que se aproxima para evidenciar um novo modo de constituir uma realidade livre da fugacidade e da prisão ilusória do tempo presente. Nesta obra, Fédon narra o diálogo havido entre Sócrates e os amigos e discípulos momentos antes de ele tomar cícuta, depois de sua condenação pelos cidadãos atenienses. É preciso que a morte construa o Sócrates real, verdadeiro, que constitua sua alma imortal ante a destruição do Sócrates empírico. Ante a morte física do corpo.

No entanto, há uma inversão. O verdadeiro país de Hades, a verdadeira Terra não está em baixo, está em cima. A região do Hades, tal qual descrita pelos poetas, é um abismo (e o Tártaro é o mais profundo dos abismos), assim como o mundo empírico está dentro de uma cavidade. Aquilo que experimentamos através dos olhos e dos ouvidos está abaixo desse outro real platônico mais belo e mais puro. Platão se contrapõe às sensações visuais dadas pela experiência quotidiana, assim como se contrapõe ao imaginário forjado pelos poetas. De modo mais enfático e nítido que no Fédon, ele deixa isso claro no décimo livro da República, em que, depois de negar aos poetas permanência na sua pólis ideal, narra uma lenda acerca de um armênio, Er, que tendo morrido em combate, “tornou à vida e narrou o que vira no além”<sup>14</sup>. O poeta, para Platão, é um criador de aparências fantasmalas, que efetua apenas a mimese das coisas do mesmo modo que o espelho recria o mundo através de imagens refletidas.

De qualquer forma, interessa aqui frisar esta contraposição com a poesia tendo em vista sua posição essencial na educação grega:

É preciso compreender claramente que as obras de gênio, compostas dentro da tradição semi-oral, embora sejam uma fonte de enorme prazer para o

---

<sup>13</sup> PLATÃO, 1972. 112a.

<sup>14</sup> PLATÃO, 1990. 614b.

leitor moderno do grego antigo, constituíam ou representavam uma disposição mental global que não é a nossa e nem também a de Platão<sup>15</sup>.

Havelock esclarece que esta atitude mental fundada na oralidade e repetida, memorizada e praticada pela poesia é o principal obstáculo para um pensamento abstrato, “ao racionalismo científico, ao uso da análise”<sup>16</sup>, pois ela consiste em remontar o objeto através da memória, em citá-lo, em mitetizá-lo através de imagens, no lugar de constituir-lo por meio de um encadeamento lógico e dedutivo.

Embora o alfabeto tenha sido introduzido na Grécia no séc. IX ou VIII a.C., “tudo nos leva a crer que não houve, no país de Homero, uma revolução da escrita, mas que o uso dos sinais gráficos carinhou lentamente e com avanços desiguais de acordo com os domínios de atividade”<sup>17</sup>. De acordo com Detienne, são os novos saberes, filosofia, investigação histórica e pesquisa médica, que conseguiram tirar o melhor proveito da escrita, ou seja, uma prosa marcada pela busca da verdade que se legitima pela escritura. Por outro lado, na época do helenismo, a poesia vive nas bibliotecas, nas escolas e nas cortes, já perdeu sua função de conservação oral da memória: “(...) o ‘poeta erudito’ (*doctus poetas* entre os romanos) é o tipo ideal. A cultura torna-se livreça. Vive na tradição e da tradição. Por isso o livro adquire, no Helenismo, novo e subido valor, e conserva-o na época Imperial e no período Bizantino”<sup>18</sup>.

Enquanto nos séc. V e IV a.C. o discurso filosófico se batia com o poético pelo seu modo oral de manutenção e transmissão da cultura, e por sua função pedagógica privilegiada, no mundo helenizado e hegemônica-mente dominado pelo Império Romano sob os Antoninos, Platão, com os filósofos, Homero, com os poetas, transformam-se nos seus escritos lançados indistintamente no Hades luciânico da escrita. Aí, Menipo, como novo Ulisses prosificando por Luciano, se encontra com a alma do adivinho Tirésias:

(...) Eu, então, voltei-me ao objetivo que me havia levado ali: ver Tirésias. Dele me aproximando, suplicava-lhe que, depois de explicar-me tudo, indicasse

<sup>15</sup> HAVELOCK, 1996. p. 63.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> DETIENNE, 1992. p. 68.

<sup>18</sup> CURTIUS, 1979. p. 316.

qual julgava ser a melhor classe de vida. Ele, fartando-se de rir, — é cego, velho, pálido e de voz débil — disse-me:

— Meu filho, conheço a razão do dilema em que te encontras; deriva dos filósofos, pois resulta que não têm a mesma opinião sobre as mesmas coisas. Mas não é lícito dizê-lo a ti; isso me proibiu Radamante.

— De maneira nenhuma, paizinho, disse eu; fala e não me faças dar mais voltas seguindo pela vida mais cego que tu<sup>19</sup>.

Aqui, a filosofia antiga não menos que a poesia antiga é alvo da crítica luciânica, como parte do passado grego que, mesmo estando fixado e congelado no imaginário da época, acreditado como fator indispensável para a identidade cultural grega, não é mais suficiente para refletir e propor um novo modo de constituir o real. Contra a seriedade filosófica, contra o modo filosófico platônico de idealizá-la, antepõe-se o riso cínico de Luciano, o riso que o leva para baixo do real: ele ri daqueles que, apegando-se às riquezas, vivem como mortos, ri dos filósofos que se mortificam em meio a sutilezas de raciocínios e não conseguem senão confundir os que estão ao seu redor.

Rindo Menipo, rimos daqueles que acreditam seriamente num modo único de captar o real, fugaz como os dados dos sentidos, construído como as categorias do pensamento, irrefletidamente assimilado como os elementos do imaginário. Do mesmo modo, é risível e ridículo acreditar no que lê e no que escreve, pois a leitura não mais que a escritura nos oferece ilusoriamente a unidade e a individualidade do autor e do recebedor, quando sabemos notoriamente, desde Homero, que existe uma infinidade e multiplicidade de mortos abaixo do real.

## Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BRANHAM, R. Bracht. *Unruly Eloquence, Lucian and the Comedy of Traditions*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1989.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Narrativa e mimese no romance grego: o narrador, o narrado e a narração num gênero pós-antigo*. Belo Horizonte: UFMG, 1996a.

<sup>19</sup> LUCIANO, 1991. p. 21.

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. São Paulo: USP, 1992 (Tese).
- \_\_\_\_\_. "Diálogos dos Mortos sobre os vivos". In: LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Trad. e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: HUCITEC, 1996b.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DETINNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Trad. de André Telles, Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1992.
- DIÓGENES LAÉRTIOS. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: UNB, 1988.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996.
- JONES, C. P. *Culture and society in Lucian*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1986.
- LUCIANO. Menipo ou Necromancia. In: LUCIANO. *Obras* (vol. II). Trad. e notas por José Luis Navarro Gonzales. Madrid: Gredos, 1991.
- PAGUET, Léonce. *Les Cyniques Grecs: Fragments e Témoignages*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- PLATÃO. Fédon. In: PLATÃO. *Diálogos* (O Banquete - Fédon - Sofista - Político). Trad. de José Cavalcante de Souza e Jorge Paleikate João Cruz Costa. São Paulo: Victor Civita, 1972.
- \_\_\_\_\_. *A República*. Trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

# *ensaio escolhido - 3º lugar*

Pseudônimo: Tobias Barreto Neto

## Revendo a vanguarda

Rodrigo Podiacki Barreto de Menezes  
*Graduando em Letras*

Este estudo objetiva a um mapeamento geral dos aspectos-chave que nortearam a vanguarda literária do século XX, sem perder de vista a visada sociológica e a possível crítica que daí decorre a essas manifestações, as quais, a despeito de uma suposta revolução de vanguarda e quanto pretendessem ir de encontro à ordem vigente, não se desvencilharam nunca do elitismo, subjacente a todas as suas formas.

No início dos Novecentos, assistiu-se, nos estudos literários, à vindicação de autonomia do seu objeto de análise, a fim de isolar a literatura por si mesma, evitando a sua dissolução, como até então era comum, nos domínios de outras disciplinas, como a História, a Sociologia, a Psicologia, transfiguradas em seus diferentes avatares: a biografia do autor, o contexto histórico-social etc. Nascia a Teoria da Literatura<sup>1</sup>, com o fim de estudar a literatura por

---

<sup>1</sup> Como escreve COMPAGNON (1999, p. 19-20): “Pode-se dizer que Platão e Aristóteles faziam teoria da literatura quando classificavam os gêneros literários na *República* e na *Poética* [...]. Fazer teoria da literatura era interessar-se pela literatura em geral, de um ponto de vista que almejava o universal. Mas Platão e Aristóteles não faziam teoria da literatura, pois a prática que queriam codificar não era o estudo literário, ou a pesquisa literária, mas a literatura em si mesma. Procuravam formular gramáticas prescritivas da literatura, tão normativas que Platão queria excluir os poetas da Cidade. Atualmente, embora trate da retórica e da poética, e revalorize sua tradição antiga e clássica, a teoria da literatura não é, em princípio, normativa.”

si mesma, não como uma manifestação social ou psicológica, mas como um fato lingüístico objetivo.

Porém, não é qualquer fato lingüístico que faz literatura; especificar as características que distinguem o literário do não-literário foi, e ainda é, a aporia axial da literologia. É com o formalismo russo, e a observação dos conceitos de literariedade e procedimento, que essa discussão começa a ser mais bem balizada. Roman Jakobson é quem dá um passo fundamental com a sua idéia de função poética, explicada na sua teoria da comunicação como o uso auto-reflexivo da linguagem, a mensagem estruturada de modo a chamar a atenção para si mesma<sup>2</sup>. Inaugurava-se mais uma disciplina, a Poética, destinada ao estudo dessa função poética da linguagem não só quando predomina na relação com as demais funções mas também quando está encoberta sob estas mesmas. Deve-se atentar para o fato de que a Poética ainda não se restringe à linguagem verbal, e sim a qualquer disposição de signos.

Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem [...]. (JAKOBSON, 2000. p. 119)

Além da auto-reflexão, da autovetorização, os formalistas russos atentam para outra característica da mensagem poética: a desautomatização da percepção. A mensagem poética recicla aquilo que se está acostumado a ver e mostra-o de outra maneira, incomum. Assim, anotava Chklovski:

As pessoas que vivem à beira-mar acostumam-se tanto com o barulho das ondas que nunca o ouvem. Por essa mesma razão, só excepcionalmente ouvimos as palavras proferidas por nós [...]. Nossa percepção do mundo está embotada, o que resta é simples reconhecimento. (apud MARQUES, 1989. p. 6)

A arte, então, é vista como aquilo que pode quebrar esse automatismo perceptivo, como ainda salienta Jakobson:

A função da poesia é timbrar que o signo não é idêntico ao referente [...], juntamente com nossa consciência da identidade do sinal com o referente

<sup>2</sup> JAKOBSON, 2000. p. 127-8.

(A é A), urge estar alerta para inadequação da mesma identidade (A não é A); tal antinomia é essencial, de vez que, sem ela, a conexão entre o sinal e o objeto se torna automatizada e a percepção da realidade se esfuma. (apud MARQUES, 1989. p. 7)

Portanto, a poesia coloca o homem de volta no mundo, ou traz este novamente até aquele, um mundo que, de tanto ser codificado na linguagem, chega ao extremo de ser denotado completamente por esta, a palavra passa a ser coisa – vale insistir: “a percepção da realidade se esfuma”. A poesia (a literariedade, a artisticidade), segundo Jakobson, opera essa separação – da palavra e da coisa por ela denotada<sup>3</sup>.

Relacionado a isso, observa-se também uma das características fundamentais que vai marcar toda a arte dita de vanguarda do século XX, a desfamiliarização, o efeito de estranhamento. Acontece que essa particularidade, que para os formalistas russos é inerente a toda linguagem com fins estéticos, dá conta somente da arte de vanguarda, compromissada com a inovação, e exclui, por exemplo, toda a poesia homérica do âmbito estritamente poético. A teoria choca-se assim com uma concepção milenar de poesia ao não conferir um caráter predominantemente poético a um gênero milenarmente conhecido como poesia – a poesia épica. Esta é vista como predominantemente referencial, em cuja estruturação a função poética encontra-se encoberta<sup>4</sup>.

Outra característica da arte do século XX, valorizada por artistas e críticos, é a questão da abertura, que tem uma estreita ligação com o efeito de estranhamento exposto acima. O artista não entrega mais uma obra acabada, de sentido único ao público, mas sim uma obra que pede a colaboração deste, às vezes até a intervenção direta sobre a sua estrutura. A ambição agora é imprimir o maior número de possibilidades semânticas em uma única criação, infinita, com tantos sentidos quanto for o seu número de fruidores, ou mesmo mais, porque um só fruidor pode conferir-lhe diferentes sentidos em diferentes momentos. Nos termos de Umberto Eco, o

<sup>3</sup> Como escreve JAKOBSON (2000. p. 128): “Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos.” Ver também, nessa mesma direção, CHIKLOVSKI, (1973. p. 45): “E eis que, para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte.”

<sup>4</sup> “A poesia épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem (...)” (JAKOBSON, 2000. p. 129).

discurso aberto tem seu contrário no discurso persuasivo, discurso este que “quer levar-nos a conclusões definitivas” (ECO, 1971. p.280).

É claro que, nesse sentido, a obra aberta não é uma exclusividade do século XX. Tem-se na Bíblia um exemplo clássico. Erich AUERBACH, no seu estudo *A Cicatriz de Ulisses*, em que traça uma comparação entre as narrativas bíblica e homérica, diz o seguinte: “O Velho Testamento é incomparavelmente menos unitário na sua composição do que os poemas homéricos, é mais evidentemente feito de retalhos [...]”(1998. p. 13-4). E, por fim, em uma última comparação:

os dois estilos representam na sua oposição tipos básicos: por um lado [o homérico], descrição modeladora, iluminação uniforme [...], predominância do primeiro plano, univocidade [...]; por outro lado [o bíblico], realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação [...]. (AUERBACH, 1998. p. 20)

Aí fica confirmada a falta da função poética, tal como formulada por Jakobson, nos poemas de Homero. E a Bíblia é encarada como sendo constituída de discurso aberto<sup>5</sup>, tal formulado por Umberto Eco.

Um modelo que já se tornou canônico como exemplo desse tipo de discurso é *Finnegans Wake*, de James Joyce. Trata-se de uma galáxia de significados urdida por recursos como a fusão de palavras, cunhadas em vários idiomas. Como informa Donald Schüler, a ambigüidade começa já pelo título: em “Finnegan” há o substantivo latino *finis* (fim) anteposto ao advérbio inglês *again* (de novo), o que já sugere uma leitura cíclica, um espiral sempre *in progress*. Também

Nada impede que se veja em *Finnegans* o s de posse, em outros tempos escrito sem o apóstrofo. Assim, o título nos encaminha ao velório (*Wake*) do infiusto operário. Se retivermos, contudo, o plural, assinalado por *s*, alcançamos o despertar dos Finnegans. (SCHÜLER, 1999. p.16)

Nas palavras de Umberto ECO: “[...] foi-se definindo cada vez mais um conceito de obra de resultado não-unívoco”, como o exemplo supracitado que nos propõe “uma ‘abertura’ baseada na colaboração teórica,

<sup>5</sup> A título de hipótese, talvez seja por isso que a Bíblia cause tanta controvérsia, sendo apropriada diferentemente por diversas correntes religiosas.

mental, do fruidor, o qual deve interpretar livremente um fato de arte já produzido, já organizado segundo uma completude estrutural (ainda que estruturado de forma a tornar-se indefinidamente interpretável)" (1971. p. 50). Esse é o caso também do chinês Ts'ui Pen, como conta Jorge Luis Borges no seu *O Jardim dos Caminhos que se Bisfurcam*<sup>6</sup>, que dedicou sua vida a organizar um "labirinto de símbolos" no qual todas as possibilidades de uma história se fizessem realidade, levando em conta as interpene-trações das diversas espaço-temporalidades.

Com efeito, Eco distingue dois tipos de obra aberta: "aqueelas em que nós nos movemos", já tratadas acima, e "aqueelas que se movem". Desta última ainda não se falou aqui nesta análise. Trata-se da obra em que há uma interferência concreta sobre a sua estrutura: é o caso dos "bichos" de Lygia Clark, dos "parangolés" de Hélio Oiticica, de uma sonata de Pierre Boulez. Nestas obras, a responsável pela multivocidade não é a sua estrutura fixa, elaborada de forma a conter inumeráveis significados, mas sim a intervenção direta do público (ou do intérprete) sobre a estrutura, modificando-a, como colaborador. Destarte,

[...] entre realização e consumo da informação estética, então, se estabelece uma relação arbitrada no momento pelo intérprete-operador, co-produtor da informação, e esta já não será a mesma numa segunda ou numa terceira (e assim por diante) execuções. (CAMPOS, 1977. p.23)

Esses dois tipos de abertura, da "obra que se move" e "da obra em que nós nos movemos", ligam-se ao efeito de estranhamento à medida que desmecanizam a consciência e implicam uma pluralidade de sentidos, características da mensagem auto-referenciada. Não sem efeito, foram os formalistas russos, e depois Jakobson, que lançaram a base definitiva para a caracterização da mensagem poética sobre a qual trabalhou a maior parte dos teóricos e artistas do século passado. A arte – a "verdadeira arte" tal como entendida pelos "verdadeiros artistas" e pela crítica especializada – deve ter o compromisso com a ambigüidade e com a renovação da sensibilidade estética.

Vale examinar agora isso tudo de um ponto de vista sociológico, exterior a reflexão estética, porquanto a vanguarda, embora tentasse fugir às determinações mercadológicas, terminou sempre absorvida pelo mercado.

---

<sup>6</sup> In: BORGES, 1995. p. 93-104.

A vanguarda é certamente uma revolta contra a boa moral e o bom gosto burgueses, mas, em suas diferentes manifestações, ela é essencialmente um fenômeno burguês, “porque provém de um fragmento da própria burguesia, de um grupo minoritário de artistas e de intelectuais, sem outro público que a própria classe que contestam e que dependem, ainda, do dinheiro dessa mesma classe [...]” (BARTHES, 1987. p. 160).

Uma tentativa de romper com esse círculo, estabelecendo contatos fora da classe burguesa e consciente da necessidade de se criticar não só as suas representações mas também as próprias relações econômicas capitalistas, é a obra de Bertold Brecht. Mas, curiosamente, “Brecht chama precisamente obra aberta o que nós [Umberto Eco e outros] chamamos obra fechada e obra fechada o que chamamos obra aberta” (SANGUINETI, 2000. p. 283). A obra aberta teorizada por Eco é vista aqui como fechada justamente por puxar o leitor para dentro dela, impedindo uma visão externa mais privilegiada. É essa inversão que permite o rompimento com uma estética ainda romântica (burguesa), baseada na identificação do leitor com a obra. No teatro épico brechiano, o público não deve interagir com obra, mas permanecer à distância e analisar as situações em nível puramente intelectual.

A abertura prática é de todo tradicional ou, se querem, burguesa; seu caráter pertence à ordem da identificação e da projeção [...]. Doutro lado, encontramos essa espécie de participação ideológica, a que Brecht se dedica, que consiste justamente [...] em fechar a obra, ou seja, em tornar impossível o processo de projeção e de identificação. Pode-se, então, ainda falar de outra abertura [...] mas exclusivamente no sentido de abertura ideológica da obra. (SANGUINETI, 2000. p. 284)

Em sua vertente mais vanguardista, a arte do século XX disse voltar-se para o futuro, seguindo o dito do poeta Khliébnikov, reiterado por Roman Jakobson e Haroldo de Campos: “A pátria da criação está situada no futuro, e é de lá que procede o vento que nos mandam os deuses do verbo.”<sup>7</sup> Acontece que por mais excêntrico que seja o criador, ninguém escapa a seu contexto social, como uma abordagem sociológica sempre pode mostrar. E a arte nova, sozinha, promove apenas um pequeno rearranjo dos valores estéticos estabelecidos, como salienta Hans Robert Jauss, para quem a arte que não impõe uma mudança dos parâmetros artísticos, isto é, não

---

<sup>7</sup> Apud CAMPOS, 1977. p. 11 (prefácio).

compromissada com o novo, não pode ser considerada, no fundo, arte, pois não impõe qualquer mudança, mínima que seja, ao horizonte de expectativa do público, isto é, ao que este já espera do discurso artístico<sup>8</sup>.

Mais uma vez, sustenta-se um preconceito elitista ao se supor que o gosto geral não é critério válido que estabelece o que é artístico; pelo contrário, a aceitação geral (entenda-se, do grande público não especializado) de uma obra vai colocá-la direto no rol das obras vulgares. Valorizou-se a obra de arte hermética, que restringe o seu público.

Umberto Eco, quando diz que o discurso aberto é próprio da arte e caracteriza o discurso persuasivo como impositor, autoritário, próprio das manifestações de massa, vale-se, ele mesmo, do discurso persuasivo, que “em si mesmo, não é um mal; só o é quando se torna o único trâmite da cultura, quando prevarica, quando se torna o único discurso possível, quando não é integrado por discursos abertos e criativos” (ECO, 1971. p. 281). Releva notar que o monopólio da caracterização da arte é exercido por esses teóricos, a “elite cultural”. E os artistas parecem ter levado o critério do estranhamento longe demais, de forma tal que este se voltou contra eles mesmos. Se as violências contra a ordem deitam raízes, então se tornam elas a nova ordem - o estranhamento já não mais estranha. No seu ensaio Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto<sup>9</sup>, Haroldo de Campos mostra um grave descontentamento com a “pusilanimidade acadêmica” e com a crítica tradicional (“a crítica de beira-túmulo”). Observe-se que agora ele mesmo faz parte da academia (a PUC-SP) e da tradição, é um dos detentores do poder que ditam o que é ou não é literário. Como disse Oscar Wilde: “A vanguarda hoje é o chique amanhã e o vulgar depois de amanhã.”

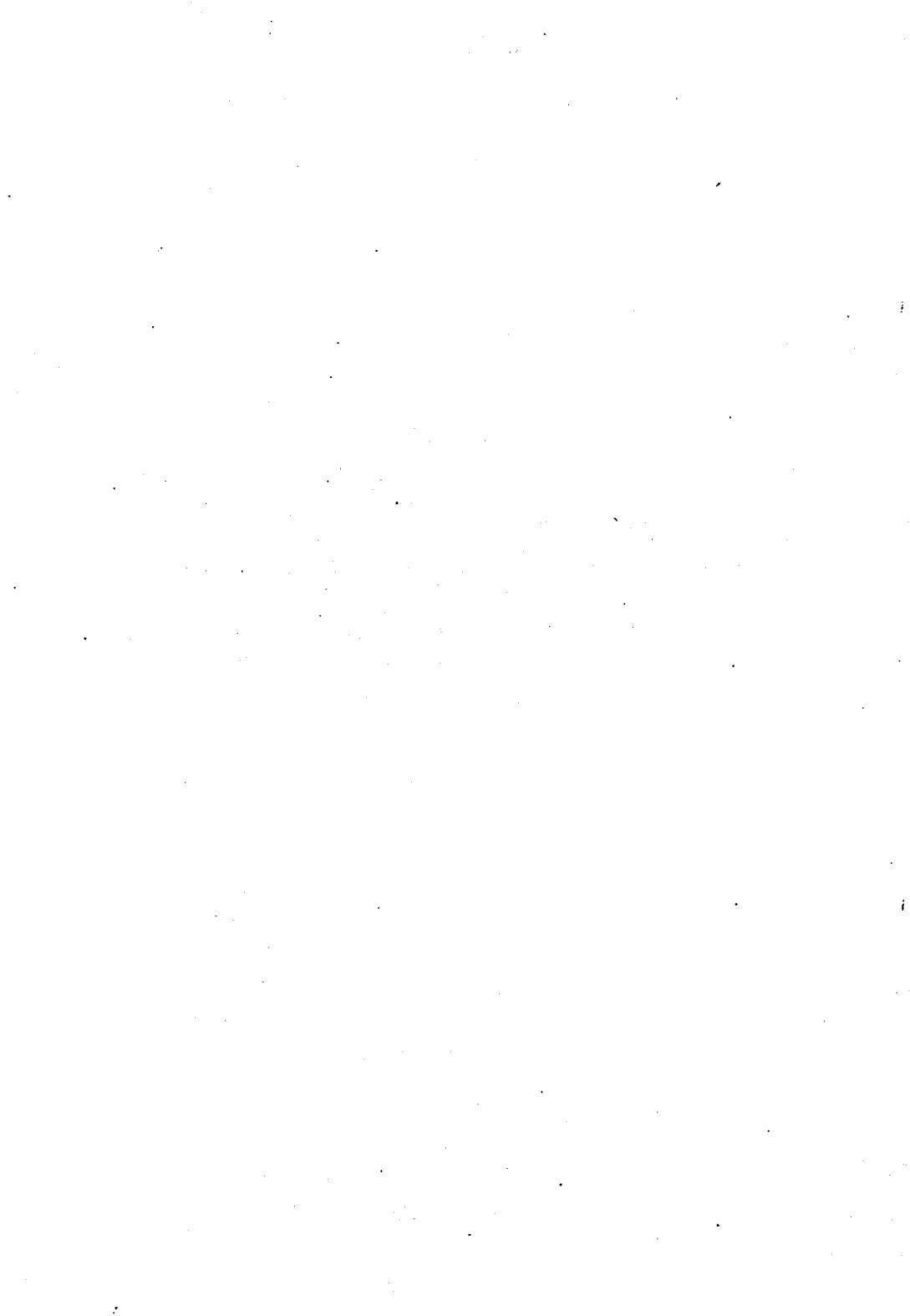
## Referências bibliográficas

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.  
BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987.  
BORGES, Jorge Luis. O jardim de caminhos que se bifurcam. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1995.

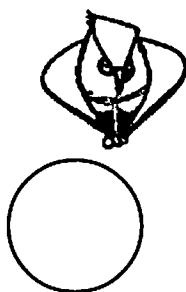
<sup>8</sup> JAUSS, 1994. Ver sobretudo a oitava tese, p. 31-4.

<sup>9</sup> In: CAMPOS, 1977. p. 35-52.

- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CHKLOVSKI. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionisio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s. data.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Porto Alegre/São Paulo: Casa de Cultura Guimarães Rosa/Ateliê Editorial, 1999.
- MARQUES, Oswaldino. O formalismo russo. In: *Acoplagem no espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SANGUINETI, Edoardo. Sociologia da Vanguarda. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SCHÜLER, Donald. Introdução. In: JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Porto Alegre/São Paulo: Casa de Cultura Guimarães Rosa/Ateliê Editorial, 1999.



*menção honrosa -  
ensaio*





# *ensaio escolhido - menção honrosa*

Pseudônimo: Orangetree

## John Barth é um gênio: metaficcão em “Dunyazadiad”

Delzi Alves Laranjeira  
*Doutorando em Literatura Comparada*

A literatura pós-moderna inclui, entre suas premissas, um intenso experimentalismo e a formulação de novas teorias sobre o relacionamento entre ficção e realidade. Muitos textos considerados pós-modernos apresentam estratégias metafisionais que enfatizam o processo de criação ficcional e suas implicações, as quais incluem os leitores e suas interpretações. A metaficcão é um traço marcante na escrita de muitos autores contemporâneos, caracterizando-se como uma tendência dominante da literatura pós-moderna.

John Barth, escritor americano, usa a metaficcão em vários romances e contos de maneira a problematizar as relações entre ficção e realidade, autor e texto, texto e leitor, leitor e autor. Em *The Literature of Replenishment*, Barth (1982. p. 31) tece considerações acerca do conceito de literatura pós-moderna. Segundo ele, a literatura pós-moderna não pode ser entendida nem como uma mera extensão do programa modernista, nem como uma intensificação de certos aspectos do modernismo. Nesse sentido, Barth considera que a literatura pós-moderna é a literatura “reabastecida”, em oposição ao modelo exaurido da estética do alto modernismo. Ainda segundo Barth (1982. p. 37-38), se as formas e manifestações artísticas são inerentes à história humana e estão sujeitas à exaustão, elas também são “passíveis de serem

subvertidas, transcendidas, transformadas e até mesmo posicionadas contra elas mesmas, de modo a gerar obras novas e vivazes"<sup>1</sup>. Seu conto pós-moderno intitulado "Dunyazadiad" é um exemplo dessa subversão e transformação de uma obra em outra nova, endossando a idéia que Barth apresenta de uma literatura reinvadida. "Dunyazadiad" enfatiza a complexa teia formada pelos parâmetros considerados na construção literária e se apresenta como um exemplo significativo da escrita metaficcional e os questionamentos que ela suscita

Uma estratégia comum em literatura tem sido a de reescrever histórias baseadas em mitos e contos de fadas. Brian McHale denomina esse processo de "literalização de arquétipos míticos". O próprio Barth, citado por McHale, observa que escrever ficção realista que sempre se refere a arquétipos míticos equivale a escolher a ponta errada do cajado mitopoético, ainda que tal ficção apresente méritos em outros aspectos. "É melhor dirigir-se aos arquétipos diretamente" (1992. p. 306-307), resume Barth. E é isso que ele faz em "Dunyazadiad", uma história baseada na personagem Scheherazade de *As mil e uma noites*. A parodia de Barth subverte a conhecida história árabe de várias formas: eleva a condição de protagonistas Dunyazade e Shah Zaman, personagens secundários na história original; complica o relacionamento entre Scheherazade e sua narrativa (ela nem mesmo conhece as histórias as quais é famosamente atribuída de contar) e usa a estrutura da história para discutir sua própria criação.

A narrativa em *As mil e uma noites* é estruturada como uma série de histórias-dentro-de histórias, com a antecedente servindo de moldura para a próxima. O conceito de moldura na escrita metaficcional "inclui estruturas de caixas chinesas, as quais contestam a realidade de cada caixa através de um "ninho" de narradores" (Waugh, 1990. p. 30). É exatamente esse o caso em "Dunyazadiad": vários narradores coexistem na história, complicando "o horizonte ontológico da ficção, multiplicando seus mundos e desnudando o seu processo de construção" (McHale, 1987. p. 112). O "ninho" de narradores é formado por Dunyazade, arbitrariamente escolhida para iniciar a história, demonstrando uma premissa da escrita metaficcional, que apresenta "uma discussão explícita da natureza arbitrária dos começos" (Waugh, 1990. p. 29). O conto reforça essa idéia quando o narrador da parte 3 diz: "a história de

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de textos estrangeiros são de minha responsabilidade.

Dunyazade começa no meio, no meio da minha própria história, eu não posso concluir-la—mas ela deve terminar na noite em que todos os ‘bons dias’ vierem” (Barth, 1972. p. 64). Embutida na narrativa de Dunyazade, há a narrativa do gênio, o qual conta as histórias (as quais incluem outros narradores narrando outras histórias e daí por diante) que Scheherazade, irmã de Dunyazade, mais tarde contará a Shahryar, que por sua vez as reconta para seu irmão, Shah Zaman. Na segunda parte da história, o narrador conta o encontro de Dunyazade e Shah Zaman em sua noite de núpcias. Novamente, embutida nessa narrativa, há a narrativa do próprio Shah Zaman contando como ele e seu irmão iniciaram a estratégia de seduzir e assassinar mulheres. Finalmente, na terceira parte, um narrador extremamente auto-consciente revela o que poderia ser o “começo” da história, uma vez que apresenta explicações relativas à *As mil e uma noites* e a sua escolha de escrever uma história sobre Dunyazade: “se eu pudesse inventar uma história tão bonita quanto essa, ela seria sobre a pequena Dunyazade e seu noivo” (1972. p. 64). Barth afirma, em *The Literature of Exhaustion*, que “quando um personagem em uma obra de ficção torna-se leitor ou autor [ou narrador] da ficção na qual está inserido, somos constantemente lembrados do aspecto ficcional da nossa própria existência” (1982. p. 13). Se, nas palavras de Patricia Waugh (1990. p. 29), “a ficção contemporânea chama a atenção para o fato de que a vida, como nos romances, é construída através de molduras”, então, cada moldura estabelecida pelos narradores em “Dunyazadiad”, além de envolver uma mudança no nível ontológico, também enfatiza o relacionamento entre ficção e realidade.

Na primeira parte da história, Dunyazade conta a Shah Zaman como ela e sua irmã, Scheherezade, receberam a ajuda de um gênio para por um fim na decisão do rei Shahryar de seduzir mulheres por uma noite e condená-las à morte na manhã seguinte. O gênio é a ferramenta utilizada pelo autor para entrar na sua própria história. A intrusão do autor constitui, na opinião de McHale (1987. p. 213), “um *topos* da escrita pós-moderna: o *topos* da entrevista face-a-face entre o autor e seu personagem”. Assim o autor, tal como um gênio, “um sujeito de pele clara de mais ou menos quarenta anos, de barba bem feita e careca como um ovo de roca” (Barth, 1972. p. 16), uma espécie de caricatura de John Barth, adentra seu próprio mundo ficcional, por meio de palavras mágicas —“a chave do tesouro é o próprio tesouro”. Transformado em personagem, o “author”, durante mil e uma noites rompe a moldura entre mundo real e ficcional e discute com Sheherezade e

Dunyazade questões relacionadas com a autoria, o fazer ficcional, crítica literária, e arte.

Tanto o gênio/“author” quanto Sheherezade enfrentam um sério problema: o primeiro sofre com um bloqueio que o impede de escrever, a segunda não consegue encontrar uma maneira de fazer o rei parar de matar mulheres. Ambos sentem-se paralisados e sem saída, até que percebem que a chave do tesouro é o próprio tesouro:

ele [o gênio/“autor”] sentia que a sala do tesouro de uma nova ficção encontrava-se vagamente ao seu alcance, se ele pudesse encontrar a chave que levasse até ela. (...) [E]sboçou uma história sobre um homem que de algum modo percebe que a chave da sala do tesouro que está procurando é o tesouro (Barth, 1972. p. 19).

Ao se dirigir à sua contadora de histórias favorita (Sheherezade), sua “fonte de inspiração” (1972. p. 24), o gênio/“autor” resolve seu bloqueio criando a história na qual se insere. O relacionamento entre o gênio e Scheherzade estabelece uma via de mão dupla. De um lado, ele fornece a ela as histórias de *As mil e uma noites* —que ela mais tarde contará ao rei — e, por sua vez ela lhe fornece a própria história, que servirá de base e moldura para a que ele está criando.

O encontro do gênio com Sheherezade e Dunyazade faz com que ele encontre uma saída para a falta de imaginação na qual tinha se atolado. Usando “materiais fornecidos pelas antigas narrativas” (1972. p. 36) ele consegue escrever três histórias: “as duas que eu terminei têm a ver com heróis míticos, verdadeiros e falsos. A terceira está pelo meio” (1972. p. 37), diz ele a Dunyazade. A terceira é a própria história de Dunyazade, a qual está no meio, e cujo título é “Dunyazadiad”. Ela é a personagem principal e não a sua irmã Scheherzade, e a história fala sobre as circunstâncias de sua noite de núpcias. Assim, Dunyazade, como protagonista do conto homônimo, assiste ao seu processo de criação ficcional. Ao expor esse fato, o autor realiza o “gesto metaficcional” de destruir “a realidade ilusória do mundo ficcional” (McHale, 1987. p. 197), tornando os leitores conscientes de que o que estão lendo é ficção, construto, obra de arte.

Durante toda a narrativa de Dunyazade, ela e o gênio discutem diversas questões relativas à teoria e crítica literárias, por exemplo, quando o gênio expõe sua teoria sobre a natureza erótica do relacionamento entre o contador e o ouvinte, comparando-o com o vínculo amoroso de Scheherzade e

Shahryar. O gênio e Scheherazade concordam que “escrever e ler, ou contar e ouvir [são] maneiras literárias de fazer amor”: o contador de histórias tem a função masculina, o leitor, a feminina e a história é o “meio em que ocorre a relação” (1972. p. 32-33). Nas palavras de Dunyazade, o gênio e Scheherazade concluem, então, que a “narrativa, em resumo — e aqui eles concordavam plenamente — [é] uma relação de amor, não um estupro: seu sucesso depende do consentimento e cooperação do leitor” (1972. p. 34). Apesar de deixar transparecer uma visão tradicional dos papéis sexuais — o contador de histórias tendo um papel masculino e ativo e o leitor o papel feminino e, consequentemente de consentimento e passividade — a idéia de cooperação muda o quadro. O leitor não apenas aceita a história, ele também a constrói. Levar o leitor em consideração caracteriza o que Linda Hutcheon denomina “mimese do processo”, apontando para o fato de que a ficção

não mais procura prover ordem e sentido para ser reconhecida pelo leitor. Ela agora exige que ele seja consciente da obra, de sua construção, da qual ele também participa, porque é o leitor que, de acordo com Ingarden concretiza a obra de arte e dá vida a ela (1990. p. 39).

A metasfíçao, como expressa em “Dunyazadiad”, torna os leitores conscientes de seu papel ativo ao desafiá-los a construir e questionar o que está sendo lido.

O conto de Barth é mais do que um simples recontar da história de Scheherazade e Dunyazade em seu nível diegético. Ele apresenta uma estrutura complexa entre seus mundos entrelaçados e seus diversos narradores, além de um elemento complicador adicional: a intrusão do autor. Isso confirma a ideia de Patricia Waugh (1990. p. 2) de que a metasfíçao explora “uma teoria de ficção através da prática da escrita ficcional. Richard Ruland (1992. p. 389) observa que “Barth é, essencialmente, um contador de histórias em tempos de angústia, sempre questionando a natureza da narrativa e o sentido da ficcionalidade de modo a reavivar seu poder e significação”. Em “Dunyazadiad”, Barth procura e encontra, através de sua escrita, a chave para a renovação literária. Contudo, ele não a guarda para si, divide-a com seus leitores dando-lhes prazer, da mesma maneira que Shah Zaman ansiosamente pede a Dunyazade: “Tomemos a verdadeira e mágica visão do amor! Talvez seja uma ficção, mas é a mais profunda e a melhor de todas... Vamos dar prazer um ao outro, Dunyazade!” (Barth, 1972. p. 61-62). Shah Zaman está plenamente consciente que o poder da ficção de tornar tudo possível é

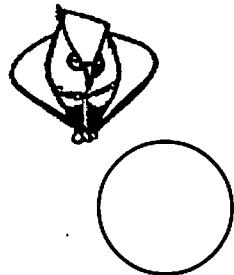
a sua única chance de sobrevivência e felicidade. Os mundos construídos pela linguagem são os melhores porque sempre podem ser revisitados, revistos, “renovados”, para usar um termo Barthiano. O objetivo de “Dunyazadiad” é, além de discutir as questões ficcionais e seu sentido, dar prazer aos leitores Prazer que se origina na fruição da obra, pois aos leitores é dada a liberdade de extrair o melhor do conto, estabelecendo parâmetros para a construção de sentido no e do texto e percebendo suas infinitas possibilidades, podendo, assim, atingir o “prazer do texto”, do qual Roland Barthes nos fala<sup>2</sup>. John Barth não somente nos mostra a chave do tesouro, ele também mostra que essa é uma das chaves da escrita pós-moderna.

## Referências Bibliográficas

- BRADBURY, Malcom, RULAND, Richard. *From Puritanism to Postmodernism: a history of American Literature*. New York: Penguin, 1992.
- BARTH, John. *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment*. Northridge: Lord John Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Dunyazadiad”. In: *Chimera*. New York: Fawcet, 1972.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1990.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction*. New York: Routledge, 1990.

---

<sup>2</sup> Para Barthes, “o prazer do texto é o momento em que o meu corpo vai seguir as suas próprias idéias – porque o meu corpo não tem as mesmas idéias que eu.” (Cf. BARTHES, 1973. p. 23).



*concurso de resenhas*



# *resenha escolhida - 1º lugar*

Pseudônimo: Leandro Batista Pinto

## **Delirante Panamérica**

**Carlos Henrique Bento**  
*Mestrando em Estudos Literários*

Em seu livro *Se um viajante numa noite de inverno....*, Italo Calvino aproveita a entrada de uma personagem em uma livraria para listar uma série de categorias em que os livros poderiam se agrupar. Entre elas estariam a categoria dos Livros Que Você Não Leu, os Livros Cuja Leitura É Dispensável, os Livros Para Outros Usos Que Não a Leitura, os Livros Já Lidos Sem Que Seja Necessário Abri-los, os Livros Já Lidos Antes Mesmo de Terem Sido Escritos, aqueles Livros Que, Se Você Tivesse Mais Vidas Para Viver, Certamente Leria De Boa Vontade, Mas Infelizmente Os Dias Que Lhe Restam Para Viver Não São Tantos Assim, os Livros Que Tem A Intenção De Ler Mas Antes Deve Ler Outros.

A longa lista pensada pelo autor inclui ainda o grupo dos Livros Que Todo Mundo Leu E É Como Se Você Também Os Tivesse Lido, os Livros Que Há Tempos Você Pretende Ler, os Livros Que Procurou Durante Vários Anos Sem Ter Encontrado, os Livros Que Deseja Adquirir Para Ter Por Perto Em Qualquer Circunstância, os Livros Que Gostaria De Separar Para Ler Neste Verão, os Livros Que Lhe Faltam Para Colocar Ao Lado De Outros Em Sua Estante, e assim por diante, com outras classificações que, somadas a essas, ocupam mais de uma página logo no começo do livro.

Dentre as classificações propostas por Calvino, certamente qualquer leitor poderia se reconhecer, por meio da experiência proporcionada por alguma

leitura que tenha feito. Ao lê-las, penso em qual delas poderia ser enquadrado o livro *Panamérica*, do escritor José Agrippino de Paula, que teve sua terceira edição lançada no ano passado, passados mais de trinta anos desde que apareceu pela primeira vez, em 1967. O lançamento marcou a estréia de uma nova editora paulistana, chamada Papagaio, e obteve ampla projeção na imprensa de grande circulação, com matérias ocupando espaços generosos em importantes jornais e revistas, como *Veja*, *IstoÉ*, *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo*, *Correio Braziliense* e muitos outros.

A verdade é que, desde que foi lançado, o livro prestou-se a ocupar um espaço cativo nas estantes de importantes intelectuais e artistas, como Caetano Veloso, Jô Soares, Sérgio Santana e Carlos Heitor Cony, sem jamais ter conseguido chegar ao grande público. No entanto, a maioria das pessoas já ouviu falar do livro, talvez sem saber, por meio de citações como a contida na música *Sampa*, de Caetano Veloso, no verso que diz “Panâméricas de Áfricas utópicas”. A dificuldade de penetração que o livro encontra junto ao grande público se deve à própria temática escolhida pelo autor, bem como ao tratamento a ela dispensado. Nisto consiste a dificuldade de se compreender o livro, mas também o fascínio que ele provoca em seus leitores ilustres. Em uma matéria publicada no Caderno B do *Jornal do Brasil*, em maio de 2001, Sérgio Rodrigues atenta para esse fato e propõe um lugar para *Panamérica*, complementando, involuntariamente, as categorias pensadas por Calvino: “*Panamérica* não faz a menor concessão ao leitor. É isso que o torna tão fascinante. Mas é também o que o torna obscuro, aparentemente destinado àquela prateleira maldita em que repousam livros difíceis de definir, esnobados pela crítica acadêmica e cultuados por leitores tão escassos quanto fiéis, onde figuram nomes como Antonio Fraga e Campos de Carvalho. Uma prateleira da qual nenhum país de literatura saudável pode abrir mão, mesmo que só a conheça por meio de uma canção popular”

*Panamérica* estaria então entre os Livros Difíceis De Definir, Esnobados Pela Crítica Acadêmica E Cultuados Por Leitores Tão Escassos Quanto Fiéis. Uma categoria esquecida por Calvino.

O autor José Agrippino de Paula nasceu em São Paulo e formou-se em arquitetura pela USP no início dos anos sessenta. Começou a carreira literária com o romance *Lugar Público*, lançado em 1965 pela editora Civilização Brasileira. O livro trazia na orelha um texto de Carlos Heitor Cony, em que elogiava o autor estreante, buscando na literatura francesa autores com quem

compará-lo, como Robbie-Grillet. Em 1967 publica *Panamérica* pela editora Tridente. Em 1988 *Panamérica* é reeditado pela extinta Max Limonad, e volta às estantes em 2001, como já citado. Em 1968 o autor lança um roteiro para um show teatral, uma espécie de happening, em inglês, chamado *United Nations*. A obra é lançada em edição mimeografada e não foi publicada em livro até o momento. A partir daí o autor faz incursões pelo cinema e teatro. Monta trechos de *United Nations* junto com a então esposa, a bailarina paulista Maria Esther Stockler, um espetáculo intitulado *Rito do Amor Selvagem*. Filma o longa *Hitler Terceiro Mundo*, que contou com personalidades como Jô Soares no elenco. Dirige o musical *Planeta dos Mutantes*, do grupo Mutantes. Viaja com a esposa para a África e Nova York e quando retornam ao Brasil refugiam-se em uma aldeia hippie nos arredores de Salvador. Em 1980, em crise, o autor recebe o diagnóstico de esquizofrenia. Vai morar em Embu das Artes, cidadezinha da grande São Paulo, onde vive até hoje, em condições bastante precárias, misturando momentos de lucidez e delírio.

Entre seus trabalhos, *Panamérica* é considerado a obra-prima. O livro traz o subtítulo “epopéia”. Trata-se de um longo relato das peripécias vividas e/ou observadas por um narrador em primeira pessoa que começa o livro se dizendo diretor de cinema em Hollywood, filmando uma superprodução chamada *A Bíblia*. Pouco adiante o narrador desloca-se para a América Latina e assume a personalidade de um soldado guerrilheiro, que se desloca por vários países latino-americanos sem qualquer problema com fronteiras. Ao final presencia a desintegração da terra, que se transforma em um amontoado de entulhos urbanos vagando pelo espaço. O relato é longo, dividido em blocos de texto contínuos, sem parágrafos. A linguagem é repetitiva, e denuncia a saturação sínica levada a cabo pelos *mass-media*. As personagens ostentam nomes de grandes personalidades de diversos contextos: história, religião, política e, principalmente, o cinema hollywoodiano. Estão lá Marlon Brando, Harpo Marx, o general francês Charles DeGaulle e, especialmente, Marilyn Monroe, com quem o narrador vive um sem número de tórridas aventuras sexuais. Trata-se de um texto antenado com as principais questões da época em que foi escrito, como o imperialismo norte-americano, o regime ditatorial, a resistência pela guerrilha, a invasão da cultura de massas, o pop. Um texto altamente imagético e delirante, em que anjos travam batalhas com arraias voadoras gigantes, que explodem ao cair na praia sobre a qual a batalha se desenvolve. Um texto em que um automóvel Jaguar adquire asas de repente e alça vôo, sobrevoando o mar. Um fluxo de imaginação e criatividade

sem limites, que conquistou para Agrippino a admiração de personalidades importantes e garantiu-lhe destaque em relatos como o livro *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso. Uma obra que, por sua grandiosidade difícil de compreender, justifica a existência de uma categoria de livros para o abrigar.

## Referências bibliográficas

- BENTO, Carlos Henrique. *Os anos sessenta em Panamérica, de José Agrippino de Paula: pop, guerrilha, performance*. BH: FALE/UFMG, 2002. (Dissertação de Mestrado)
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 17 de maio de 2001.
- PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.
- \_\_\_\_\_. *The United Nations*. Rio de Janeiro: s.d.c., 1968. (mimecog.)
- \_\_\_\_\_. *Lugar Públíco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

# *resenha escolhida – 2º lugar*

Pseudônimo: Leandro Oliveira

## *Diário do último ano: diário?*

Denis Leandro Francisco

*Graduando em Letras*

Um diário íntimo no qual não se narram intimidades. Um relato do cotidiano no qual não se vêem as imagens costumeiras da cotidianidade da vida. O diário da autora portuguesa Florbela Espanca pode frustrar aqueles leitores mais ingênuos e sedentos por conhecer episódios da vida alheia, mas certamente satisfará àqueles que se interessam por Literatura. Para aqueles que, por uma espécie de curiosidade voyeurística, buscam conhecer mais da vida íntima da autora, seus segredos, seus desejos, suas ações habituais, seus ritos matinais, de quase nada lhes valerá ler o seu diário. Curioso diário. Nele não há uma reflexão sobre a vida nem tampouco uma dimensão de exemplaridade, como é próprio dos diários. Se etimologicamente ‘diário’ deriva seu significado da palavra *darium*, que quer dizer ‘ração diária’, no diário de Florbela esse significado é de tal forma diluído que se torna difícil a sua recuperação.

*Diário do último ano*, como o próprio título indica, foi escrito ao longo do último ano de vida da autora, que se matou na noite do seu aniversário, dia sete de dezembro de 1930. Inicia-se no dia onze de janeiro e tem como último registro o dia dois de dezembro. Mas o texto não segue a estrutura de um diário convencional, não há uma cronologia rígida e, muitas vezes, as anotações se iniciam nos últimos dias do mês, dias inteiros são saltados ou, como é o caso de junho, o mês inteiro é suprimido, não havendo nenhum

registro. E, se sob o ponto de vista estrutural o diário de Florbel é singular, não o é menos sob o ponto de vista do conteúdo. Nada do ordinário da vida, do banal ou do cotidiano é nele narrado. Raras são as passagens das quais se pode depreender alguma descrição do real, da vida empírica da autora, como na rápida referência ao seu físico, descrita no dia vinte e oito de fevereiro: "Estou tão magrital"<sup>1</sup>.

Os fatos são deixados de lado para que se narre uma outra instância: a instância subjetiva do "eu". Um "eu" que inicia seu monólogo afirmando que não escreve nem para si nem para ninguém e que não tem "pretensões de estilo" mas que, ao final, revela-se um "eu" que busca exatamente isto: um estilo, o seu *próprio* estilo e, mais que isso, uma forma de mostrá-lo, exibi-lo, pois, do contrário, o *Diário* não teria sido escrito. Esse "eu" que descreve a si mesmo como um "ser misterioso, intangível, secreto" é, na verdade, um *poseur* que quer mostrar-se, revelar-se, que *deseja* mostrar-se. Para se fazer ver, esse "sujeito fazedor de pose" lança mão de um mecanismo eficiente: através da temática da melancolia, faz de si a própria figura do melancólico, aquele que recorda o passado e que quer, a todo custo, reter a sua passagem. Valendo-se da figura do melancólico e da temática da morte, esse "eu" presente no *Diário* faz-se o centro de todas as atenções e enuncia-se: "sinto-me passar com a consciência nítida dos minutos que passam e dos que se vão seguir. Como compreender a amargura desta amargura?"<sup>2</sup>. Ou ainda, numa concepção típica do melancólico que vê a morte como único meio possível de felicidade: "Como não compreendeu ela que o único remate possível à cúpula do seu maravilhoso palácio de quimeras, de ambição, de amor, de glória, poderia apenas ser realizado, por essas linhas serenas, puríssimas, indecifráveis, que só a morte sabe esculpir?"<sup>3</sup>.

A morte, a melancolia e o tédio são os pilares sobre os quais Florbel alicerça seu diário. E a morte, seja o que for que ela trouxer consigo será, para esse "eu", sempre melhor que a vida: "Mas o que importa o que está para além? Seja o que for será melhor que o mundo! Tudo será melhor do que esta vida!"<sup>4</sup>. A morte que roubou-lhe o irmão querido, Apeles, e o afundou

<sup>1</sup> ESPANCA. 1981, p. 51.

<sup>2</sup> Ibidem. p. 33.

<sup>3</sup> Ibidem. p. 43-45.

<sup>4</sup> Ibidem. p. 59.

nas águas do Tejo. O irmão ausente está presente no *Diário* e talvez seja por isso, por não estar mais o irmão nessa vida, que Florbela declara, reiteradas vezes, sua predileção pela morte, pelo lugar onde o irmão está: “Que importa o desalento da vida se há a morte?”<sup>5</sup>. A frase final do seu diário, o último registro dessa alma desesperançada, pode ser uma referência ao “amigo morto”, como Florbela costumava chamar o irmão, irmão cujos gestos e palavras ela não pode mais compartilhar: “E não haver gestos novos nem palavras novas!”<sup>6</sup>.

Uma certa poética das cores e da luz pode ser depreendida através da junção das várias imagens sinestésicas que a autora descreve: “Acendo um cigarro... e o fumo, dum cinzento-azulado, eleva-se, quase a direito, até ao tecto, todo pintalgado duma bizarra folhagem roxa, e de exóticas rosas em dois tons de alaranjado, [...] andorinhas todas brancas, lírios roxos feitos de finos crepes *georgette*, camélias vestidas de duras sedas pálidas”<sup>7</sup>. Folhagem roxa, lírio roxo: imagens sinestésicas compostas por cores que apontam para a morte. Um diário de cores e contradições. Contradições previamente anunciadas se nos lembrarmos que Florbela, desde o início, declarara-se portadora de um “espírito paradoxal”, contraditório.

Na esteira dessa contradição e desse paradoxo temos, no registro inicial que inaugura o diário, um “eu” que admite a impossibilidade de conhecer-se: “Compreendi, por fim, que nada comprehendi, que mesmo nada poderia ter comprehendido de mim”<sup>8</sup>. Um “eu” condizente com a concepção que Maurice Blanchot tem em relação à escrita do diário íntimo. Para Blanchot, o sujeito que se debruça sobre papéis com o intuito de relatar a sua vida e, com isso, conhecer-se melhor, deixou-se seduzir pela armadilha do diário: o sujeito nada sabe de si e a escrita em nada poderá auxiliá-lo na busca desse autoconhecimento. Mas esse “eu” que anuncia estar ciente da impossibilidade de conhecer a si próprio afirma, logo em seguida, num movimento contrário e contraditório, conhecer-se: “Se os outros me não conhecem, *eu conheço-me*, e tenho orgulho, um incomensurável orgulho de mim!”<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> ESPANCA. 1981. p. 49.

<sup>6</sup> Ibidem. p. 61.

<sup>7</sup> Ibidem. p. 37.

<sup>8</sup> Ibidem. p. 33.

<sup>9</sup> Ibidem. p. 57.

Mais que uma constatação, esse “eu” exprime uma categórica afirmação do conhecimento e do saber que tem de si, afirmação essa que é tanto mais contundente – e, por conseguinte, tanto mais contraditória em relação à declaração inicial – se atentarmos para a ênfase dada à frase “*eu conheço-me*”, seguida, por fim, não de um quase indiferente ponto final, mas de um significativo sinal gráfico de exclamação. Um “eu” que vai de Blanchot a Foucault ao passar de uma concepção estéril e intransitiva da escrita e de um sujeito que não possui modos de saber de si a uma visão de sujeito capaz de conhecer-se e que concebe a escrita como um modo possível e eficiente de chegar a esse conhecimento.

Um “eu” de enunciação exacerbada e que adquire, não raras vezes, nuances de um narciso. Narcisismo exacerbado que o leva a trazer para si o epíteto de “Napoleão de saias”. Narcisismo que a própria Florbela admite ao dizer-se “atacada de delírio de grandezas”: “Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se *Eu sou Eu?* Que importa o desalento da vida se há a morte? Com tantas riquezas, porque sentir-me pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes e as rosas e a canção dos sapos nas ervas húmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de Gata Borracheira e o assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites... então isto não é nada? Napoleão de saias, que impérios desejas? Que mundos queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírio de grandezas!...”<sup>10</sup>.

Em outra passagem – imagem condensada da contradição que envolve esse “eu” –, Florbela, que em certos momentos imagina-se uma “princesinha” sentada sobre um tapete e capaz de, através da imaginação, regressar à infância e escapar da monotonia da vida, criando para si um outro mundo onde houvesse “brinquedos maiores, mais belos e mais sólidos”, descreve-se, em seguida, numa espécie de “narcisismo às avessas”, como um pássaro pequeno, frágil e nada imponente: a Bela converte-se em Fera e já não se vêem mais os delírios de grandeza de antes. O “eu” que afirmava estar acima da mediocridade do mundo e apto a conquistar mundos outros lança a pergunta sobre si: “A águia, será uma águia a valer ou simplesmente um milhafre?”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> ESPANCA, 1981, p. 49.

<sup>11</sup> Ibidem. p. 57.

A resposta é uma constatação resignada desse “espírito contraditório” que ora se engrandece, ora se anula: “Era simplesmente um milhafre...”<sup>12</sup>.

Mas, se todos esses elementos e aspectos do *Diário* de Florbela nos obrigam a indagar se seria ele de fato um diário, não há como negar que o “eu” nele presente, com a sua “sinceridade fingida”, lança-nos a pergunta que deve perpassar toda e qualquer escrita autobiográfica, dentre a qual o diário íntimo se inclui: o que é, afinal, a realidade? Diário ou não, a pergunta é lançada em meio à escrita sinestésica, exacerbada e sobretudo poética da autora.

## Referências bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- ESPANCA, Florbela. *Diário do último ano*. [s.l.]: Bertrand, SARI., 1981.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

---

<sup>12</sup> ESPANCA. 1981. p. 59.

## *resenha escolhida - 3º lugar*

Pseudônimo: Marcos Belém

### *O encontro com o estrangeiro em Central do Brasil de Walter Salles Jr.*

Márcio de Oliveira Bahia  
*Graduando em Letras*

O cinema é, sem dúvida alguma, um dos mais fortes instrumentos semióticos desenvolvidos no século XX. Ultrapassando até mesmo as possibilidades literárias, o cinema pode lançar mão, além da narrativa em si, de outros recursos artísticos como a fotografia, a música e a interpretação dos atores. Entretanto, exatamente por ter sido uma arte que conheceu o seu desenvolvimento apenas no século XX, o cinema sempre recorreu à literatura como inspiração para a realização de suas produções cinematográficas. “Ler o livro e ver o filme” tornou-se uma atividade corriqueira para cinéfilos e amantes da literatura. Nada mais natural, portanto, que no nível acadêmico as reflexões e análises aplicadas às narrativas literárias sejam trazidas também para as narrativas cinematográficas. É a partir desta ponte entre literatura e cinema que nos apropriaremos aqui de um artigo primeiramente direcionado a narrativas literárias e o aplicaremos a uma narrativa cinematográfica.

Myriam Ávila<sup>1</sup>, em seu artigo “O Encontro com o Estrangeiro - Uma Tipologia”<sup>2</sup>, dá uma importante contribuição aos estudos literários de viagem

---

<sup>1</sup> Myriam Ávila é tradutora e professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Literatura Inglesa e Doutora em Literatura Comparada.

<sup>2</sup> SANTOS; PEREIRA (Org.), 2000, p.143-150.

ao propor diversas instâncias (políticas, sociais e psíquicas) que se estabelecem a partir do encontro com o radicalmente outro. Em seus estudos de relatos de viagem, a autora constatou que estes encontros apresentavam determinados traços constantes, moldes comunicativos que apontariam para a existência de quatro tipos distintos de encontro: **Colonização, Fantasmático, Turista e Demarcação de Fronteiras**. Para que o leitor possa melhor entender esta tipologia faremos aqui uma breve descrição de cada categoria.<sup>3</sup>

**Colonização:** Como o próprio nome já explicita, este tipo de encontro pressupõe a submissão (forçada ou voluntária) do outro. O dominador normalmente utiliza artefatos e aparatos que possam impressionar o dominado e assim legitimar a sua superioridade em relação aos que pretende colonizar. Este tipo de encontro é ilustrado por Ávila utilizando-se um pequeno trecho do livro *Reinações de Narizinho* (“A História do Gato”) de Monteiro Lobato. Emília ouve atentamente o gato relatar um virtual encontro entre Cristovão Colombo e índios nativos no momento do descobrimento. Colombo deixa os índios maravilhados com seu navio e com seus chapéus, plumas e trejeitos. Diante do arsenal de artefatos de dominação que legitimam a superioridade do colonizador, o cacique jocosamente reconhece:

Estamos descobertos, rapaziada! Este é o tal Cristovão Colombo que vem tomar conta das nossas terras. O tempo antigo lá se foi. Daqui por diante é vida nova — e vai ser um turumbamba danado...

**Fantasmático:** Neste tipo de encontro existe a projeção do outro como algo não-humano. O outro é representado como ser sub-humano (bicho, coisa, macaco) ou como ser super-humano (monstro fabuloso, super-homem, anti-cristo). Para ilustrar este tipo de encontro, a autora utiliza uma citação extraída do livro *O Brasil visto pelos ingleses*, de Mello Leitão, no qual é relatado o encontro entre um viajante inglês (Koster) e sertanejos do interior do Brasil. Indo de Natal para Açu, Koster é interceptado por alguns homens que tinham sabido que aí havia um inglês, e “inglês era bicho que nunca tinham visto”. Outro sertanejo duvidara até mesmo da identidade do viajante, porque, dizia, “inglês herético não pode ter aspecto de homem”. A construção da imagem do outro se dá não através da experiência empírica,

---

<sup>3</sup> Para melhor sistematização do que se pretende demonstrar, apresentarei aqui os quatro tipos numa ordem diferente daquela apresentada pela autora em seu artigo.

mas sim como projeção das próprias fantasias. Negando-se ao outro a condição humana, afirma-se a preservação da própria identidade.

**Turista:** O turista é aquele impulsionado pelo desejo de buscar no exótico sensações e experiências novas. Apesar disso, a experiência da viagem não interfere no seu “eu” já constituído, não o entraña, e o outro é objetificado em forma de fotografia, diário ou filmagem. Esta objetificação impede o diálogo, a troca, a comunicação já que não se reconhece o outro como sujeito. Utilizando um poema de Christian Morgenstern, Myriam Ávila analisa um certo senhor Palmström, personagem que sente enorme prazer em suas grandes aventuras turísticas. Entretanto, estas aventuras são apenas armazenadas em forma de diário, fotografia ou filmagem, nunca abrindo acesso à significação. Passa-se pela experiência do não-familiar, mas a identidade do “eu” permanece a mesma.

**Demarcação de fronteiras:** Numa etapa mais avançada que a do turista, aqui já se reconhece a existência autônoma do outro. Apesar de já haver o diálogo, é necessário que se delimite as fronteiras de cada voz, para que o pânico diante da alteridade possa ser mantido através de um pacto de não-invasão. O espaço de cada uma das partes tem que ser respeitado e mantido. O encontro de Alice e o Unicórnio no clássico *Through the looking glass* de Lewis Carol ilustra a demarcação de fronteiras. Após o espanto e reconhecimento iniciais (“*Está bem, agora que nos vimos um ao outro – disse o Unicórnio – se você acreditar em mim, acreditarei em você. Negócio fechado?*”), as tensões e fobias resultantes do encontro são resolvidas através do estabelecimento de limites do espaço conferido a cada um.<sup>4</sup>

O que se pretende no presente trabalho é fazer um estudo de Dora, personagem principal do filme “Central do Brasil”, no que concerne à sua visão em relação ao outro, tentando enquadrá-la na tipologia proposta por Myriam Ávila. Para tal, percorreremos trechos do filme, acompanhando a evolução da personagem em sua insólita trajetória.

Em seu artigo, Myriam Ávila já prevê que as modalidades propostas não são excludentes, ou seja, em uma confrontação empírica estes diferentes tipos de encontro podem co-existir. É justamente aí que reside o interesse

<sup>4</sup> É interessante notar a dimensão *nonsense* ou de certa forma humorística dos textos utilizados para ilustrar as diferentes modalidades, evidenciando de forma satírica as características de cada tipo de encontro.

de analisar o olhar de Dora em relação ao outro tomando como base a tipologia proposta pela autora. A riqueza de nuances dos encontros da personagem é tão grande que, no decorrer da narrativa, podemos encontrar traços característicos de todas as quatro categorias anteriormente descritas. Esta riqueza parece até mesmo justificar um quinto tipo de encontro — que chamarei aqui de **Transformação** como será exposto no trabalho a seguir.

## Dora e a relação colonizadora

Nas primeiras cenas de “Central do Brasil” podemos ver Dora escrevendo cartas para analfabetos e observar a relação que se estabelece entre esta e seus “clientes”. Os clientes são o radicalmente outro porque existe um grande fosso que os separa: a capacidade de ler e escrever. É esta capacidade que confere à Dora o poder sobre a vida dos analfabetos que a procuram e se submetem voluntariamente a ela, que decide de acordo com seus próprios parâmetros quais cartas serão postadas e quais irão para o lixo. Conhecimento é poder, e assim como Próspero em *“The Tempest”* de William Shakespeare alcança o poder através do conhecimento proveniente de seus livros, Dora obtém o dinheiro e a submissão de seus clientes iletrados através da escrita.

A relação que se estabelece entre Dora e seus clientes pode ser analisada a partir dos seguintes diálogos:

CLIENTE

Faz tempo que eu não tenho recebido carta lá de casa. Eu acho que eles não recebem as carta que eu mando.

DORA

O Senhor sabe que não dá pra confiar nessa porcaria desse correio... E vai ver eles também podem ter se mudado.

CLIENTE

A senhora acha mesmo...

DORA

É um real, Seu Sérgio.

E então Seu Sérgio, o cliente, parte deixando mais um real com Dora. Em outra ocasião, Dora escreve para mais um analfabeto. A nova cliente, Ana, é mais uma entre os milhões de nordestinos que esperançosamente se deslocam para o sudeste em busca da felicidade. Acompanhada de seu filho, o pequeno Josué, Ana tenta se comunicar com o pai do menino:

**ANA**

**Jesus, o Josué, teu filho, quer muito te conhecer e tá querendo ir aí pra Bom Jesus passar uns tempo...**

**DORA (interrompendo com ar de reprovação)**  
**Tempos.**

...

**ANA**

**Me dá uma força, minha senhora...**

**DORA (redigindo a carta para Ana)**

**Jesus, sinto muito a tua falta. Me dói acordar e não ter você ao meu lado. Queria deixar o último fio preto de cabelo da minha cabeça pra você tirar**

**ANA (emocionada)**

**Isso, isso!**

Apesar das evidentes diferenças, este tipo de encontro apresenta algumas semelhanças com a modalidade a qual Myriam Ávila chama de “Colonização”. Apesar de não haver a relação colonizadora no seu sentido mais estrito, há a submissão do outro e a estratégia de impressioná-lo com aparatos desconhecidos (neste caso, a palavra). Enquanto Colombo utiliza chapéus, plumas, navios e trejeitos para legitimar sua dominação, aqui a palavra é usada como comprovação da superioridade de Dora em relação àqueles que não sabem escrever, estabelecendo-se deste modo uma hierarquia: Dora assume a figura dominadora, detentora do conhecimento, e seus clientes voluntariamente assumem o papel de dominados.

## **Dora e a relação fantasmática**

Num segundo momento, após a morte de sua mãe, Josué encontra-se no apartamento de Dora e accidentalmente descobre, esquecida numa gaveta, a carta que deveria ter sido postada para seu pai. Dora e Josué travam, então, o seguinte diálogo:

**DORA**

**Que que você tá fazendo aí, moleque?! Você sabe ler? Já sei. Tá pensando que eu não vou mandar a carta da sua mãe? Não, não é nada disso menino. Eu tive uns dias de cão e ainda não tive tempo de botar no correio.**

**JOSUÉ**

**Eu vou levar essa carta pro meu pai. Me dá ela!**

DORA

Que é isso? Tá maluco?! Você sabe onde seu pai mora? Mora [no Nordeste] a milhares de quilômetros daqui. Mora noutro planeta, tá.

JOSUÉ

Eu vou lá entregar.

DORA

Você nunca vai chegar lá.

Para Dora o distante Nordeste é um outro planeta, um mundo paralelo àquele em que ela vive, um lugar onde é impossível Josué chegar. Essa visão projetada do outro, não a partir da experiência empírica, mas sim através de um certo imaginário que atribui ao outro um caráter não humano (o pai de Josué mora em outro planeta, como se fosse um extraterrestre) aproxima-se da modalidade de encontro chamada por Myriam Ávila de “Fantasmático”. Se no caso de Koster (o viajante inglês anteriormente mencionado) o outro é representado como um bicho herético que não pode ter aspecto de homem, no caso de Dora o outro é representado como habitante de uma terra inatingível, quase um alienígena. Nas duas situações a preservação ou afirmação do “eu” se dá a partir da projeção fantasmática, imaginária do outro, que passa a ser representado de forma não humana.

## Dora e a relação de turista

No decorrer da narrativa, quando Dora forçosamente se encontra viajando com Josué pelo interior do Brasil podemos notar nitidamente uma atitude de distanciamento que a personagem toma em relação ao ambiente que a cerca. Isto fica bastante evidente quando os dois sobem na carroceria de um caminhão e Dora não se integra ao grupo que canta os “benditos” (canções de romaria) e se nega a comer a carne seca oferecida por um dos romeiros. Ao chegar em Bom Jesus, Dora permanece alheia a toda movimentação causada pela festa religiosa em andamento. A idéia é cumprir a sua tarefa (devolver o menino ao pai) sem que as sensações e experiências novas interfiram no seu “eu” já constituído (assim como o senhor Palmström, personagem anteriormente utilizado para ilustrar este tipo de encontro). Sob este prisma podemos ver alguns pontos de interseção com o “Turista” do artigo já mencionado. A diferença reside no fato de que o turista proposto por Myriam Ávila tem o desejo de viver as experiências no território do

outro, armazenando o que viveu em forma de diário, fotografia ou filmagem e o faz *voluntariamente*. No caso de Dora, a viagem é circunstancial e *involuntária* (de qualquer modo fica claro que nos dois casos a experiência não entraña o viajante, não passa a ser parte de sua própria constituição). Por isso, podemos sugerir uma subclassificação à modalidade “Turista” proposta por Myriam Ávila que aqui chamaremos de “Turista Acidental”, aquele que realiza a viagem alheio à sua própria vontade, movido pelas circunstâncias comumente adversas em que se encontra. Este tipo de viajante parece ser uma constante em vários relatos de viagem dentre os quais podemos citar o próprio livro de Anne Tyler *“The Accidental Tourist”*, que se transformou em um belo filme de Lawrence Kasdan em 1988, assim como o *Cândido* de Voltaire que realiza suas viagens “empurrado” pelos acontecimentos que se sucedem.

## Dora e a demarcação de fronteiras

Finalmente, ao encontrar os irmãos de Josué, Dora parece passar a um estágio mais avançado de encontro com o outro. Já existe aqui o diálogo e o reconhecimento do outro como ser autônomo, portador de uma voz, de uma experiência de vida. Os irmãos de Josué não são apenas mais um rosto objetificado na multidão de romeiros de Bom Jesus. Dora sorri, interage, dialoga com aqueles estranhos, mas em todo momento fica clara a “demarcação de fronteiras” (outra modalidade proposta por Ávila). Fica claro que Dora é a forasteira, a visitante (da mesma forma que Alice no País das Maravilhas). A sua família não é aquela, o seu lugar não é aquele e nem tampouco é aquela a sua casa. Isto evidencia-se mais fortemente quando Dora decide na calada da noite partir antes que estas fronteiras se tornem ainda mais frágeis, tênues e tornem assim a separação com Josué mais dolorosa.

## Dora e sua transformação

É interessante notar que todos os tipos propostos por Myriam Ávila são exemplos insatisfatórios, negativos até, de encontro. O encontro com o estranho é quase sempre nulo, assustador, doloroso e/ou traumatizante e todos os encontros vividos por Dora parecem realmente reforçar essa

ídéia. A emocionante cena final do filme, entretanto, nos aponta para a possibilidade da existência de uma relação mais frutífera, positiva com o outro. Ao partir deixando Josué com seus irmãos, Dora demonstra uma sensibilização e uma transformação que se expressam na carta escrita pela mesma ao garoto:

DORA

Josué,

Faz muito tempo que eu não mando uma carta para alguém. Agora eu estou mandando essa carta para você. Você tem razão. Seu pai ainda vai aparecer, e com certeza ele é tudo aquilo que você diz que ele é. Eu lembro do meu pai me levando na locomotiva que ele dirigia. Ele deixou eu, uma menininha, dar o apito do trem a viagem inteira. Quando você estiver cruzando as estradas no seu caminhão enorme espero que você lembre que fui eu a primeira pessoa a te fazer botar a mão num volante. *Também vai ser melhor para você ficar ali com seus irmãos. Você merece muito, muito mais do que eu tenho pra te dar.* No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo que um dia você também me esqueça. Tenho saudades do meu pai. Tenho saudades de tudo...  
Dora

O otimismo demonstrado no início da carta, a tentativa de resgate da infância perdida e o reconhecimento do outro como alguém melhor apontam uma metamorfose tão grande causada pela viagem e pelos encontros da personagem que podemos sugerir uma complementação dos tipos propostos por Myriam Ávila. Numa etapa muito mais avançada que a do “Turista” e a da “Demarcação de Fronteiras”, a Dora resultante da viagem e seus encontros é uma Dora muito mais sensível e transformada, tocada pelas descobertas e redescobertas de vários “eus” que se encontravam adormecidos, letárgicos. As experiências vividas por Dora definitivamente interferem no seu “eu” já constituído, alteram a sua própria identidade e passam a ser parte de sua própria constituição, ilustrando a modalidade que chamarei de “Transformação”. Como o próprio nome ilustra, o viajante transformado é aquele cuja identidade do “eu” é atingida, tocada, sensibilizada, transformada. A experiência do não familiar causa uma mudança profunda e duradoura na existência do viajante.

Ao ilustrar um grau de aproximação do *radicalmente outro* mais profundo e positivo, tentou-se, no presente trabalho, contribuir para a reflexão da possibilidade de um encontro onde as diferenças sejam elementos construtores,

benéficos para ambas as partes.<sup>5</sup> E, sobretudo, onde a resistência, a indiferença e/ou o pânico inicial diante da alteridade possam dar lugar a trocas reais, positivas e transformadoras. Para uma comprovação empírica de tal possibilidade, faz-se necessário um amplo levantamento de relatos de viagem e encontros onde possamos observar tal transformação (tema oportuno para um próximo artigo).

## Referências bibliográficas

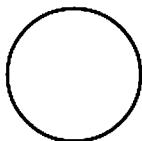
- CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. *Central do Brasil / Roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein baseado em história original de Walter Salles*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- SANTOS, Luiz Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (Org.). In: *Trocas Culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-lit/NELAM/FALE-UFMG, 2000. p. 143-150.
- SHAKESPEARE, William. *Final plays: pericles, cymbeline, the winter's tale, the tempest, the two noble kinsmen*. London: Longman, 1965.
- TYLER, Anne. *O turista Acidental*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- VOLTAIRE, Francois Marie Arouet de. *Cândido*. São Paulo: Unitas, 1977.

---

<sup>5</sup> Não podemos esquecer que o personagem Josué também se transforma positivamente a partir do encontro com Dora. Esta transformação pode ser notada de forma mais evidente na paulatina diminuição de sua agressividade no decorrer da narrativa.



*seção de  
entrevistas*





Este número de retorno da Revista Literária do Corpo Discente da UFMG inaugura uma seção de entrevistas com personalidades das áreas literária e artísticas. O objetivo é veicular informações sobre a produção atual de escritores, ilustradores, artistas plásticos, cineastas, músicos, diretores e produtores de teatro, atores, etc. Privilegiaremos, especialmente, o trabalho de pessoas que tiveram relações com a Revista Literária, ao longo da sua história, e que tiveram textos e ilustrações publicados através dos Concursos da RL. Esperamos também que este diálogo crie a oportunidade para uma frutífera discussão sobre a produção cultural contemporânea.

Compartilhamos a alegria de entrevistarmos, na estréia desta seção, Sérgio Sant'Anna, escritor nacionalmente reconhecido pela importância da sua obra, com antologia publicada pela Companhia das letras, *Contos e novelas reunidos* (1997), ex-aluno da Faculdade de letras da UFMG, ganhador de Menção Honrosa em um dos Concursos da RL. Para introduzir a seção de entrevistas, selecionamos o trecho de um texto sobre a obra de Sérgio Sant'Anna, vencedor do Concurso de Ensaios do número 25 da RL, no ano de 1993. O ensaio foi escrito por Luis Alberto Brandão Santos, professor da graduação e pós-graduação da FALE, membro da Comissão julgadora do Concurso de Contos da presente edição, quando esse era, então, aluno de doutorado em Literatura Comparada da UFMG.



# *a paixão da narrativa impossível (iluminação: Sérgio Sant'Anna)*

Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

*Transcrito e adaptado do texto vencedor (1º lugar) do Concurso de  
Ensaios do número 25 da Revista Literária do Corpo Discente da  
UFMG, ano XXVII, 1993.*

Sérgio Sant'Anna está situado entre os escritores de maior relevância da literatura brasileira contemporânea a partir da década de setenta. Essa relevância diz respeito não apenas ao expressivo número de obras já publicadas pelo autor. No total, são quatorze livros, entre os quais se destacam: *Notas de Manfredo Rangel, repórter*, 1973 (Prêmio Guimarães Rosa, 1974); *Confissões de Ralfo*, 1975; *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, 1982 (Prêmio Jabuti, 1983), *Amazona*, 1986 (Prêmio Jabuti, 1986); *A tragédia brasileira*, 1987; *A senhorita Simpson*, 1989; *Breve história do espírito*, 1991, *Um crime delicado*, 1999 e a antologia publicada pela Companhia das Letras, *Contos e novelas reunidos*, 1997.

Na verdade, o que há de mais instigante em sua obra é o contínuo trabalho de pesquisa com a linguagem que perpassa, sem exceção, todos os seus textos. Através da análise de seus livros, é possível delinejar um percurso no qual fica patente uma elaborada e depuradíssima exploração de diferentes possibilidades narrativas. Uma exploração que não se confunde, em nenhum momento, com experimentalismos inconseqüentes que tornam certos textos literários herméticos e desprazerosos. O trabalho exploratório de Sérgio Sant'Anna, pelo contrário, sempre visou ao uso de uma inteligência aguçada na construção narrativa como um mecanismo para buscar o prazer do ato de manipulação da linguagem. Mesmo quando a linguagem parece forçar seus limites, sugerindo rupturas que, em alguns casos, bordejam sua própria negação, esse exercício afirma-se como um exercício de descoberta, de alumbramento. A narrativa de Sérgio Sant'Anna transforma em fascínio

a pergunta sobre as possibilidades de um diálogo do texto com a realidade (em especial, a brasileira) que surge a partir da década de sessenta: uma realidade fundamentalmente urbana e cada vez mais complexa.

## *entrevista com sérgio sant'anna*

1. Quando você participou de um dos concursos da Revista Literária do Corpo Discente da UFMG, qual foi a importância dessa participação e da premiação nela obtida para a sua carreira de escritor?

Se não me engano eu participei do concurso da revista em 1966 e ganhei uma menção honrosa e publicação. O vencedor foi o Duílio Gomes. Para mim foi importante porque foi um reconhecimento a um trabalho de um iniciante, que nem sabia se tinha jeito para a coisa.

2. Como você analisaria a importância da revista, naquela época, para a divulgação da produção intelectual e artística dos alunos da UFMG?

A importância da revista é inegável, pois numa universidade do porte da UFMG sempre existem vários talentos literários que, com uma publicação na revista, podem se motivar mais para a literatura.

3. Como você vê a reativação, hoje, da Revista?

A reativação da revista é importante pela mesma razão acima.

4. Foi publicado, em 1997, pela Companhia das Letras, o livro *Contos e Novelas reunidos* com a compilação da sua obra até então produzida. Qual é a repercussão desse fato para um escritor no Brasil?

Para um autor ter seus contos e novelas reunidos num volume é muito bom porque reúne uma obra às vezes dispersa. Eu tenho alguns livros de contos fora do mercado, e os melhores contos incluídos neles foram também incluídos na antologia lançada pela Companhia das Letras.

5. Sua obra problematiza as fronteiras entre ficção e teoria. Essa seria, na sua opinião, uma tendência da produção literária atual? Fale desta relação entre ficção e teoria?

Eu não acho que problematizo intencionalmente ficção e teoria. Creio mais que discuto, e muitas e muitas vezes como brincadeira, as várias possibilidades da narrativa. Não gosto do termo metalinguagem, mas

é um pouco por aí. Na verdade, minha obra tem muito — e visivelmente — a ver com teatro e com as artes plásticas. Meu último livro “Um crime delicado” é todo em cima disso, mas, no meu entender, num clima de comédia. Uma comédia grave.

6. As diversas vozes da sua ficção possuem um centro agenciador?

Em geral as vozes em minha ficção possuem um centro agenciador que é um eu, já que costumo falar muito na primeira pessoa. Um eu que é um elo entre o meu eu real e um outro eu completamente imaginário, ao qual permito me contradizer no que julgar necessário.

7. O que é a imagem na literatura? Como você vê a construção da imagem na sua ficção?

A imagem na literatura, no meu caso, é a imagem literal. Uso muito o palco, os adereços, os quadros. Quanto a imagem literário-metafórica, se é que existe tal coisa, uso-a muito como exagero, brincadeira, sem chegar aos extremos hilariantes de um Nelson Rodrigues.

8. Quais foram as suas principais influências?

Eu li de tudo desde muito cedo, então prefiro não falar de principais influências. Pelo contrário, sempre gostei que a influência de um autor servisse justamente para anular a influência de outro. Considero minha linguagem bastante pessoal. E as influências, como já disse, podem vir principalmente do teatro, das artes plásticas, do cinema, ou até mesmo da música (vide O Concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro.)

9. Como você avaliaria a atual produção literária no Brasil?

Há uma chamada Geração 90 no Brasil, muito boa. Luiz Ruffato, Luis Alberto Brandão Santos, Joca Reiner Terron, Ronaldo Bressane, Rubens Figueiredo, Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Luiz Roberto Guedes, Ademir Assunção, Cláudia Lage, Sônia Peçanha, Maurício Luz, Sérgio Rodrigues. E vários outros.

10. Que palavras você diria ao jovem escritor?

Taí uma pergunta difícil. Mas acho que poderia dizer que o escritor deve ser fiel a si mesmo, num processo contínuo de autoconhecimento. E fatalmente ele acabará por refletir o seu tempo, como a Geração que citei acima.

Em Vinte e sete concursos, a estatística da Revista Literária está assim:

Anos	Estudantes	<i>estatística revista literária</i>					
		<i>trabalhos recebidos</i>					
		Contos	Poemas	Narrativa infanto-juvenil	Ensaios	Resenhas	Total
1966	61	18	198				216
1967	102	57	146				203
1968	46	38	131				169
1969	121	76	265				341
1970	105	131	221				352
1971	161	68	257				325
1972	123	118	231				349
1973	199	144	238				382
1974	269	172	478				650
1975	92	96	230				326
1976	76	57	275				332
1977	140	108	515				623
1978	77	54	295				340
1979	123	90	560				650
1980	185	159	720				879
1981	126	84	530				614
1982	123	54	545				599
1983	107	80	403				483
1986	96	30	429				459
1987	66	52	240				292
1988	139	75	585				660
1989	159	95	643				738
1990	158	97	648				745
1991	202	109	849				958
1993	205	113	799				919
1995	246	153	799		7		1148
2002	129	51	308	20	12	4	421*
Total	3636	2399	11734	20	19	4	14173

\* incluindo ilustrações



*27º concurso de contos, poemas, ensaios e  
resenhas – 2001-2002.*

A relação dos 334 Trabalhos recebidos com os respectivos pseudônimos é a seguinte:

**Contos**

**1. Álvaro Torquato**

- a. Balada do amor suspenso
- b. Itinerário da queda
- c. A arte da desistência

**2. Ataúfo Álvarez de Souza**

- a. Conto em ré menor
- b. Leveza (Colóquio sobre a imanência destinada)
- c. Infernália

**3. Bobzimm**

- a. Se podes ver, repara
- b. A imagem do homem
- c. De manhãzinha, o sonho

**4. Damasceno Saladino**

- a. As pernambucanas
- b. A lenda das areias

**c. A estrada do sertão**

**5. Frei Giuseppe Duvalle**

- a. O 13º apóstolo**
- b. A mulher da minha vida**
- c. Pistaches**

**6. Ivo Horta**

- a. Miséria humana**
- b. Memórias de um suicida**
- c. Estranhos perfeitos**

**7. Karina Moreira Menezes**

- a. Paixão e pecado**
- b. Dias contados, tempo incerto**

**8. Lander Lon**

- a. A Segunda história**
- b. Desconsiderações sobre a vida a dois**
- c. Meio dia**

**9. Lene**

- a. O ovo frito**
- b. Tio Janjão**
- c. Senhora Leonor**

**10. Lucas Menezes**

- a. Mel**
- b. Tratado acerca da volúpia**
- c. A tourada**

**11. Paulo Mallet**

- a. As lages de macacú**
- b. Primeiro amor**

c. Verdebrilhos

d. Zó

**12. Pedro de Barros**

a. Fantasmas da escritura

b. Sexta possibilidade

c. Pequena biografia de Deus

**13. Raquel Oliveira**

a. O sopro

b. Igreja de Santa Efigênia

c. Índigo

**14. Samuel Efraim**

a. Velório

b. Aquela cozinha

c. O cheiro da chuva

**15. Vinícius Ribeiro**

a. A paz e a importância da planificação

b. Chamula

c. “3”

**16. Zé Coco do Riachão**

**Obra: Causos fantásticos**

a. O violeiro que fez pacto com o diabo

b. A moça que sonhava à janela

c. A noiva fantasma

**17. [a. ^.º]**

a. Narcose

b. Frio

c. Vulto

## **Literatura infanto-juvenil**

### **1. Alice Saara**

- a. O amor da coruja**
- b. O telefone tocou**
- c. Baú das palavras**

### **2. Bocage**

#### **Três momentos escatológicos**

- a. A festa do intestino**
- b. Tormento no elevador**
- c. Devolvendo a feijoada**

### **3. Caufield**

#### **Duas estórias de perna curta e um livro dos recordes**

- a. O pequeno livro dos recordes**
- b. Primavera na terra desolada**
- c. O menino de sabão em pó**

### **4. Karina Moreira Menezes**

- a. A menina que queria ser índio**

### **5. Mauve**

- a. O ouvido**
- b. O nariz**
- c. O olho**

### **6. Sílvia Dias**

- a. Manquitolinha**
- b. Avis rara**
- c. Conceição**

### **7. Vento**

- a. Quem conta um conto, confessa um ponto**

## **8. Xanadu**

- a. Os três porquinhos e o lobo mau**
- b. Agenda**
- c. O mundo é notícia**

## **Poemas**

### **1. Ace**

- a. A vontade da pena**
- b. Mãoas atadas**
- c. Arte**
- d. Natureza**
- e. Universo'S**

### **2. Aladim**

- a. Lira**
- b. A meu bem**
- c. A essência da simplicidade**
- d. E só então**
- e. Enfim quando**

### **3. Álvaro**

**Obra: Eu**

- a. Inflástico coração**
- b. Vôo**
- c. Poesia de bólido imóvel**
- d. Poética (III)**
- e. Sou Vinícius, sou Drummond, sou apenas Eu**

### **4. Álvaro Alvo**

- a. Intransição**
- b. Conjugação do verbo ser**

- c. O quê
- d. Aquele que é
- e. Dos divórios

**5. Ana Bradamante**

- a. Desata-me
- b. /few/
- c. Pré-impressão
- d. Birdy
- e. Intimidade

**6. André Menezes Costa**

- a. A mando
- b. Válvula de escape
- c. Da teoria da existência (Ou: Ouro Preto)
- d. Nunca diga
- e. Contemplamos a escuridão

**7. Antônio de Láslio**

Obra: Facetas de uma existência

- a. Caricatura humana
- b. Paradoxo
- c. A criança da minha infância
- d. Negação
- e. Reticências

**8. Antônio Dó**

- a. Nonada
- b. Começo alinhavar palavras
- c. Meu poema eu mesmo faço
- d. Quedam inertes
- e. Estou à deriva

**9. Ariel**

- a. Coracional-cerebral
- b. Tercetos transpirantes
- c. Tercetos transtornados
- d. Estação das flores
- e. Flor amarela

**10. Ateopoeta**

- a. I
- b. III
- c. VII
- d. VIII
- e. XXIV

**11. Autumn Tenni Brum**

- a. Faz parte da minha alma
- b. A vida ta aqui (mas pra quê)
- c. Beck
- d. Semelhantes no significado e diferentes nos significantes
- e. Povo brasileiro

**12. Bruno Dias**

- a. Amiúde
- b. Necessidade do poema
- c. Aprece
- d. What's up, Doc?
- e. Situação crítica

**13. Carton Bravo**

Obra: "5 poemas"

- a. Ordens do dia
- b. Outra coisa
- c. Cruzeiro 2X1 Atlético

- d. A educação dos sentidos
- e. In a sentimental mood

14. Cláudio Briso

- a. Proema pessoal
- b. Completamente incompleto
- c. Querença
- d. A lua
- e. A causa do desamor

15. Dito

Obra: Diálogos

- a. I
- b. II
- c. III
- d. IV
- e. V

16. Djinblues

- a. Círculo vicioso
- b. Amigo
- c. Ensaios de amor e paixão
- d. Reflexos
- e. Ecologia, amor e poesia

17. Dora

- a. Traços tortos
- b. Sons
- c. Tempo
- d. Rota
- e. Algumas linhas

**18. Emílio D.**

- a. Força
- b. Entre os dias 2 e 3
- c. Você
- d. Imbecilidade
- e. Subst Ancial Mente

**19. Ennio Heumann**

- a. Margens e lâmina
- b. Rafael sem mãos
- c. A criança brinca
- d. Rasuras
- e. Movimento em falso

**20. Espetáculo**

**Obra:** Antologinha poética:

- a. Motivo II
- b. Desejo
- c. Meta
- d. O que ninguém sabe
- e. Panorama urbano

**21. Eurípedes Xavier Júnior**

**Obra:** Marília

- a. Três linhas de amor
- b. Poesia do ônibus
- c. Fidelíssima Marília
- d. Todas as noites e vésperas são iguais
- e. Meu amor em tempo de abstinência

**22. Fëagil, espírito-estrela**

- a. Uma bela, de cabelos da noite

- b. Religião, legião, Ré
- c. Canção da lenda
- d. Já basta!!!
- e. Um sonho, muitas lágrimas ao redor

23. Florênci Vieira

- a. Será fim?
- b. Pau ferro
- c. Maiêutica
- d. Sonho
- e. Previsões pluviométricas

24. Foureaux

- a. Soneto para a História
- b. Soneto nº 2 para a História
- c. Soneto nº 3 para a História
- d. Soneto quarto para a História
- e. História concreta

25. Freud Flintstone

- a. Céticos e seus anti-sépticos
- b. Depois do fim
- c. Éxodo quase rural
- d. No 3º mundo, no mundo da lua
- e. De tudo um pouco

26. Herculano de tal

Obra: Trevo de cinco folhas

27. Hobsbrown

- a. Para decantar um verso
- b. Embargo
- c. Mariana

- d. World Saramago Center
- e. Primeiro agosto do milênio em Minas

28. Hugo Carneiro

- a. Os nomes apodrecidos
- b. Elegia
- c. Superfícies
- d. Mehr light
- e. Objetos

29. Igor Barcy

- a. Língua dos amantes
- b. Atavismo
- c. Charme
- d. Amor
- e. Corporalidade

30. Izabele Campos

- a. Quatro passadas
- b. Procura
- c. Poesia fechada
- d. Poema do horizonte
- e. Epifania próloga

31. Jô

- a. Espelho
- b. Morte
- c. Quadro
- d. Recado dos homens
- e. Terra

32. John Donne

- a. Signo viandante

- b. Desenho verbal
- c. Leitor
- d. Fluxos
- e. Em função do nada

33. John Freaks

- a. O homem elefante
- b. Areias
- c. Carnaval romano
- d. Peles
- e. O espaço de um círculo

34. José K.

- a. Ameninando
- b. Osculocular
- c. Cá com meus botões

35. Júlia

Obra: E se não fosse poesia...

36. Júlia Almeida

- a. A minha razão
- b. Que fazer?
- c. Desprezo
- d. Fotogenia
- e. Poema para quem questiona

37. Luís Vita

- a. Germinal
- b. Gravidade infinita da palavra
- c. Duelo de duplo homicídio
- d. Insondável
- e. Falso Fausto

**38. Luiz Alvares**

- a. O que há nas palavras
- b. A porta do mundo
- c. Página
- d. Poliédrica
- e. Pobresia

**39. Magritte**

Obra: Epitalâmio

- a. I – Caleudoscópio
- b. II – (amar)ela
- c. III – Despertar
- d. IV – Oaristo
- e. V – Matrimônio (prece à Afrodite e soneto da celebração)

**40. Manassés**

Obra: Palavras que hoje recorto

- a. Infância azul
- b. Uma mancha
- c. Na praça
- d. Amor, demagogo amor
- e. Idéia (liz!) ação

**41. Martin Pereira**

- a. SOS
- b. Comendo pedra
- c. Poemas
- d. Poema à margem
- e. Língua Age

**42. Mila**

- a. Da escrita
- b. Constatação

c. Quase retrato

d. Do vôo

e. Biografia

**43. Monsenhor Duvalle**

a. À margem da ponte

b. Herança

c. As primeiras palavras

d. De fogo e fog

e. O ermo do tempo

**44. Montávio Serrano**

a. Deserto carnal

b. Rio das flores

c. Antologia das bulas

d. E assim nasce a poesia

e. Breve arranjo

**45. Natha França Nunes**

a. As amigas

b. Boa sorte

c. Modernidade

d. Morte

e. Poema Barroco

**46. Noctívago**

a. Amor mais-que-perfeito

b. Finlândia (I, II)

c. Inferno

d. Lúgubre

e. Eu de tão alheio

**47. Noites com sol**

a. Solidez

- b. Prece
- c. Coleções
- d. Ponto de vista
- e. caminhos

**48. O bobo cortês**

- a. Jardim
- b. Tem muita coisa que passa diante dos seus olhos que você demora ou nem consegue perceber
- c. Mude-me
- d. Loucomotivo
- e. Tudo volta

**49. Origami**

- a. Premissa
- b. Rastros
- c. Um minuto
- d. Camarão
- e. A verdadeira poesia

**50. Ovídio Naso**

- a. Primeira leitura sob o céu
- b. Procissão
- c. Segunda leitura: esta é a hora
- d. Orgia tropical
- e. Terceira leitura: passar pela estrada

**51. Paulo Alberto**

- a. Impávida
- b. Pérola negra
- c. Dois corpos
- d. Aqui jaz um homem feliz
- e. Do azedo um novo gosto se fará

**52. Papi Estanca**

- a. Conselho regional de poesia
- b. Uma praça dos insetos
- c. A máquina de ziguezague
- d. O homem-sem-coração
- e. A moda

**53. Petra**

- a. Desvarios
- b. Confissão
- c. Quarenta graus
- d. Status
- e. ilusão

**54. Rainah Anahy**

- a. Dia Masante
- b. Côngrue
- c. Trader I
- d. Trader II
- e. Trader III

**55. Rosa**

- a. Abraço
- b. Vida civilizada
- c. Papel em branco
- d. Navegar-me é preciso
- e. Tarde demais

**56. Senhor X**

- a. Destino manifesto
- b. Fissão
- c. Lugar qualquer

d. Chico Machado

e. Oitentanos

57. Ulton Wells

- a. No meu caminho também tem uma pedra
- b. Uma carta de amor
- c. A língua que eu falo
- d. Dor!
- e. O castigo

58. Virgínia Passos

- a. Poemas gêmeos
- b. (sem título)
- c. Oração de inspiração zen-budista para suportar o amor-frustração
- d. Aquoso
- e. Happy end / Tragic end

59. Vitor A

- a. L
- b. Angina
- c. Amálgama
- d. Traspasso
- e. O andarilho

60. Zeca Neta

- a. Office Boy
- b. Vias veias asfálticas
- c. A vida pulsa
- d. Atroz cidade
- e. Fragmentos de chuva

61. Zéfere

- a. Fogos de artifício fátuo
- b. Semáforo da cruz

- c. Dorme
- d. À sombra das coisas
- e. De fardas e chapeletas de papel

## 62. Zilah Pontes

- a. Fragmentos de cartas
- b. Mesa e varal
- c. (Sem título)
- d. Meio Amélia, meio Adélia
- e. (Sem título)

## Artigos

### 1. Cici Mutuca

**Viagem e identidade em Noturno Indiano**

### 2. Fábio Fumante

**Revendo a vanguarda**

### 3. Fabrício P. Oliveira

**O evangelho segundo Saramago: o rebaixamento satírico**

### 4. Kafka

**Kafka e as poéticas da traição**

### 5. Maíra

**“A catedral” de Alphonsus de Guimaraens: uma leitura**

### 6. Manuel Lisboa

**Borges: tempo, memória e hermenêutica na gênese de “Pierre Menard, autor do Quixote”**

### 7. Matheus Lopes

**P. Tronio: os olhos e os olhos de azeviche**

**8. Mon Petit**

Regionalismo e atualidade: a literatura lendo a história ou em busca do enraizamento cultural

**9. Nature's Spokesperson**

A mythic journey in tribal landscapes: interconnectedness in “Yellow Woman”

**10. Orangetree**

John Barth é um gênio: metafísica em “Dunyazadiad”

**11. Orquídea**

A epifania / O alumbramento em Adélia Prado e Manuel Bandeira

**12. Sophía de Mileto**

Menipo no Hades de Luciano de Samosata

## Resenhas

**1. Leandro Batista Pinto**

*Delirante Panamérica*

**2. Marcos Belém**

O encontro com o estrangeiro em *Central do Brasil* de Walter Salles Jr.

**3. Leandro Oliveira**

*Diário do último ano*: diário?

**4. Tobias Barreto Neto**

Preconceito lingüístico: o que é, como se faz

## **Ilustração de contos**

### **Pseudônimos:**

- 1. Aleks Sandro**
- 2. Bruna H**
- 3. Carlos Sabino**
- 4. Dionísio**
- 5. José Jota**
- 6. Lia**
- 7. Valéria Paula**

## **Ilustração de poemas**

### **Pseudônimos:**

- 1. Ali-ce-v**
- 2. Ana Valente**
- 3. Fulana de Tal**
- 4. Percival**
- 5. Quimbus Flestrin**
- 6. Savágana**
- 7. Sérgio Guiar**
- 8. Valéria**

## **Ilustração de narrativa infanto-juvenil**

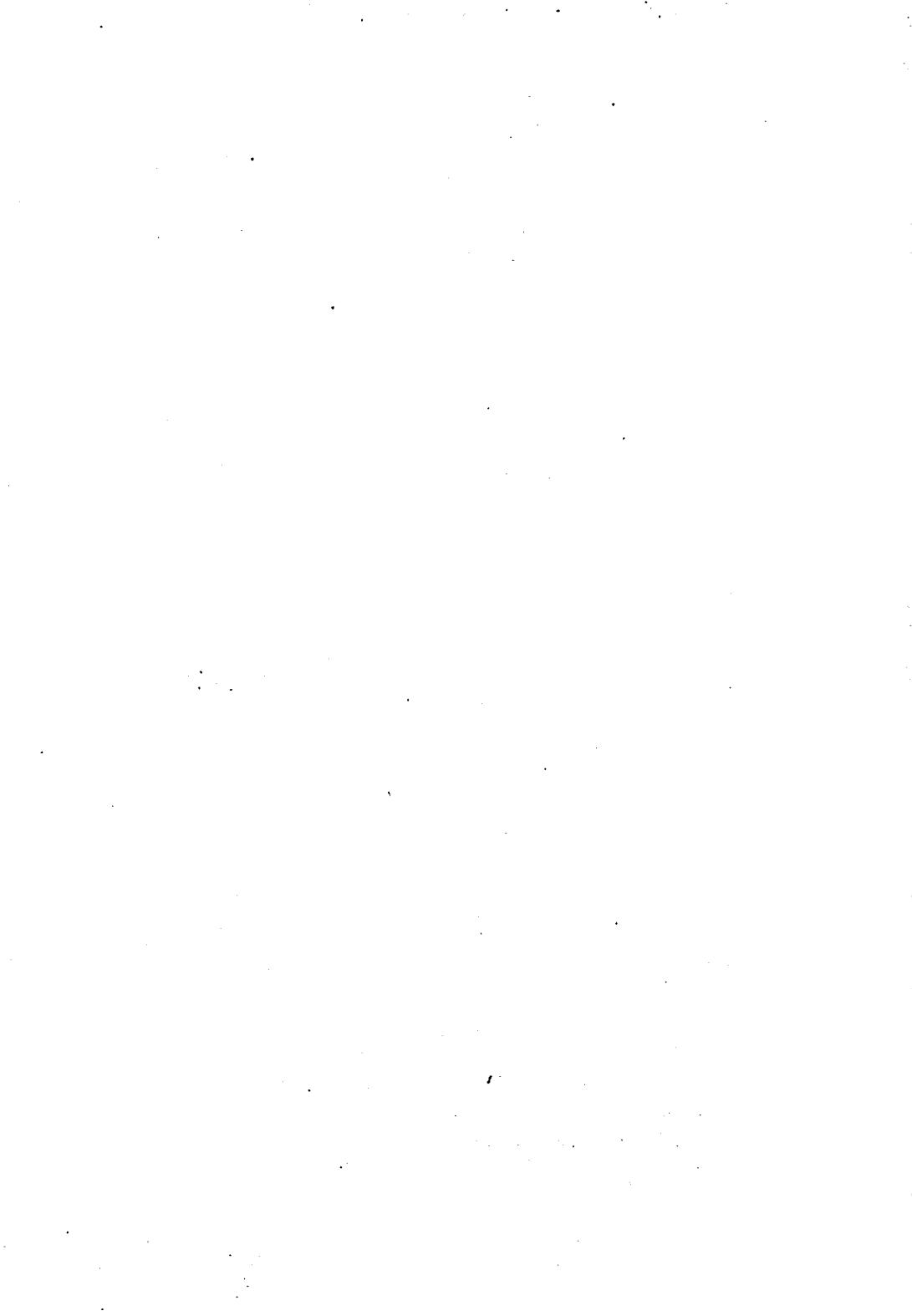
### **Pseudônimos:**

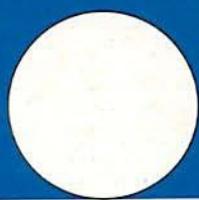
- 1. Bio**
- 2. Gabriel**
- 3. Jorge Alvarenga**

- 4. Karocaramelo**
- 5. Lauto Idear**
- 6. Nós gatos**
- 7. Outono**
- 8. Paola Castro**
- 9. Sonhos Doces**
- 10. Theo Diaz**
- 11. Watu**



A presente edição foi composta em caracteres Garamond, corpo 10/13, e impressa pela Imprensa Universitária da UFMG, em sistema offset, papel offset 90g (miolo) e cartão supremo 250g (capa), em janeiro de 2003.





**Patrocínio:** Faculdade de Letras, Escola de Belas-Artes,  
COLTEC, FUNDEP, FUMP

**Apoio:** DCE-UFMG, DA Letras