



RIL



revista literária

25

revista literária do corpo discente da ufmg

**REVISTA LITERÁRIA DO CORPO DISCENTE DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Patrocinada pela Reitoria da UFMG
através de suas Pró-Reitorias**

THE UNITED STATES OF AMERICA
DEPARTMENT OF JUSTICE

UNITED STATES DEPARTMENT OF JUSTICE
WASHINGTON, D. C. 20530

DEZEMBRO DE 1993/JANEIRO DE 1994 * ANO XXVII * NÚMERO 25

Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais

COMISSÃO EDITORIAL

**MARIA ESTHER MACIEL DE OLIVEIRA
RONALD CLAVER CAMARGO
CARLOS ALBERTO MARQUES DOS REIS
JOSÉ AMÉRICO DE MIRANDA BARROS**



BELO HORIZONTE — MINAS GERAIS — BRASIL

**COMISSÃO JULGADORA DO 25º CONCURSO
DE CONTOS, POEMAS E ENSAIOS**

CONTOS

CARLOS HERCULANO DE OLIVEIRA
FRANCISCO DE MORAIS MENDES

POEMAS

JAIR TADEU DA FONSECA
RITA DE CÁSSIA ESPESCHIT BRAGA
RONALD CLAVER CAMARGO

ENSAIOS

ENEIDA MARIA DE SOUZA
LÚCIA CASTELLO BRANCO
VERA LÚCIA DE CARVALHO CASA NOVA

COMISSÃO JULGADORA DO CONCURSO DE ILUSTRAÇÃO

MARCELO DRUMMOND LAGE (EBA/UFMG)
ISABEL CRISTINA AZEVEDO PASSOS (EBA/UFMG)
ANTÔNIO EUSTAQUIO COSTA DIAS (EBA/UFMG)

REVISÃO: os autores



ENDEREÇO PARA CORRESPONDENCIA

REVISTA LITERARIA DO CORPO DISCENTE DA UFMG

**AVENIDA NATÔNIO CARLOS, 6627 — FALE/UFMG — SALA L. 4004
31270-010 — BELO HORIZONTE — MINAS GERAIS — BRASIL**

ÍNDICE

CONCURSO DE CONTOS

Cheiro de rosas e mamãe morta — <i>Elvira Maria Caetano Pereira</i>	11
Colecionador de cenus — <i>Elvira Maria Caetano Pereira</i>	14
Tratado sobre a bomba — <i>Elvira Maria Caetano Pereira</i>	21
Um primeiro instante — <i>Jussara Santos</i>	23
Do jogo e das peças — <i>Jussara Santos</i>	26
Arlequim, arlequim — <i>Jussara Santos</i>	28
Pizzas — <i>Fabricio Marques de Oliveira</i>	30
Diluição na narrativa — <i>Fabricio Marques de Oliveira</i>	36
Olhos do mito — <i>Fabricio Marques de Oliveira</i>	39

Trabalhos Escolhidos — *Menção Honrosa*

Libertango — <i>Jacques de Oliveira Bernardes</i>	44
O tão esperado descanso da cabeça do Sr. Leal ou Onde quer que você esteja não esqueça de escrever — <i>André Felipe Pinto Duarte</i>	46
A herança — <i>Idalmo Geraldo Duarte Júnior</i>	50

CONCURSO DE POEMAS

Algum — <i>Carlos Augusto Novais</i>	56
Todos — <i>Carlos Augusto Novais</i>	56
Página — <i>Carlos Augusto Novais</i>	58
Nenhuma — <i>Carlos Augusto Novais</i>	58
Breve — <i>Carlos Augusto Novais</i>	60
E então que quereis, Maiakoviski? — <i>Antônio Rodrigues de Souza</i>	62
Tarde — <i>Antônio Rodrigues de Souza</i>	63
Família — <i>Antônio Rodrigues de Souza</i>	63
Poema de amor morto — <i>Antônio Rodrigues de Souza</i>	64
Memória das cacimbas — <i>Antônio Rodrigues de Souza</i>	65
Comer um anjo — <i>Luis Alberto Ferreira Brandão Santos</i>	67
A palavra do anjo — <i>Luis Alberto Ferreira Brandão Santos</i>	71
Anunciação — <i>Luis Alberto Ferreira Brandão Santos</i>	72
A nudez é um anjo — <i>Luis Alberto Ferreira Brandão Santos</i>	74
Gênese — <i>Luis Alberto Ferreira Brandão Santos</i>	76

Trabalhos Escolhidos — *Menção Honrosa*

Sem título — <i>Manoel Rodrigues das Neves</i>	79
Diário de Anita II — <i>Celi Márcio Silva Santos</i>	80

CONCURSO DE ENSAIOS

A paixão na narrativa impossível (iluminação: Sérgio Sant'anna) — <i>Luis Alberto Ferreira Brandão Santos</i>	83
Poesia Concreta con creta creta Labirinto? — <i>Andréa Soares dos Santos</i>	92
Ouvir sons, olhar montanhas — <i>Telma Mourão Blanck</i>	109
Trabalho Escolhido — <i>Menção Honrosa</i>	
Jonas (ou no ventre do paradoxo) — <i>Rui Rothe-Neves</i>	119

SEGUNDA SEÇÃO

POEMAS

Desvio — <i>Maria Esther Maciel</i>	127
La Rica — <i>Ivan Cupertino</i>	127
Judith — <i>Carlos Alberto Marques Reis</i>	129
Misiones — <i>Rita Espeschit</i>	129

CONTOS

O limite — <i>Carlos Herculano Lopes</i>	133
A surpresa — <i>Carlos Herculano Lopes</i>	133
Miragens — <i>Carlos Herculano Lopes</i>	134
Exame de objeto delicto — <i>Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva Peizoto</i>	139
Mulher à espera do trem ao entardecer — tradução: <i>Sérgio Alves Peizoto</i>	139

ENSAIOS

Um verso de Castro Alves — <i>José Américo Miranda</i>	145
Mário Quintana e a ira romântica — <i>César Nardelli Cambrata</i>	149

RESENHA

Estatística da Revista Literária	163
Relação de contos recebidos	164
Relação de poemas recebidos	167
Relação de ensaios recebidos	188
Publicações recebidas	189
Algumas críticas à Revista Literária	193

Esse número é dedicado a
JORGE DE LIMA
(centenário de nascimento)

o concluzii de cercetare
Alina I. I. I.
(cercetare de cercetare)

RL

revista literária

**CONCURSO
DE
CONTOS**

1900

1901

1902

1903

1º Lugar

Pseudônimo: ISABEAU D'ANJOU

CHEIRO DE ROSAS E MAMÃE MORTA

Elvina Maria Caetano Pereira

LETRAS

Acordei com tuberculose hoje. Não parei de tossir. Minha garganta em fogo. Minha mente também. pensando febrilmente. Sonhos estranhos, pesados. essa noite. E o cheiro de rosas invadia tudo. A sala, os quartos. A cozinha não escapava. Aquele horrível cheiro de rosas. de morte. Não demoraria e as rosas invadiriam também a casa e com seus espinhos estraçalhariam os habitantes. As rosas da mãe. Maria não conseguia pensar com clareza. Talvez estivesse mesmo doente. Com febre. Tinha a exata convicção que nascera para morrer tuberculosa. Como aqueles poetas românticos antigos. de olhos ardentes. botando sangue pela boca. Sonhou com dois rapazes que se beijavam na boca como amantes. Ela estava lá. No entanto, os dois continuavam se beijando na boca como amantes. E sonhou com dois olhos verdes de gato. a fitavam sem parar. Os olhos dele. Tão selvagem com aqueles olhos. O nome doce. De repente, começou a sentir-se sufocada. abriu os olhos. uma nuvem de perfume passou por cima de sua cabeça. As malditas. Aquele cheiro a fazia pensar em sua mãe morta. Tão antiga e bonita. Lembrava uma estampa de anjo. um cartão postal do início do século. Cheirava a passado: gaveta fechada, com roupas dobradas. Maria sonhara com ela em um caixão de vidro. Branca de neve. Cercada de lírios e lírios e lírios. Pálidos. Brancos de neve. O cheiro deles a sufocava. Talvez não estivesse morta morto não sufoca. As pessoas chegavam. olhavam para o caixão e riam.

Riam. Todos felizes. Súbito não era sua mãe. Era Maria. Ao invés de lírios, rosas. entorpeciam, sangüíneas. Estava viva, não conseguia escapar. Gritou. Acordou chorando.

Tinha medo de estar enlouquecendo. Aqueles pensamentos, aqueles sonhos. O mundo parecia tão distante. Tudo. A única realidade era a casa. Desde os princípios dos tempos, ela e a casa. Sua inimiga. Estava com fome. Obrigou-se a realizar tarefas simples. Levantar. abrir a geladeira. comer. Obrigou-se a pensar em coisas simples. Música. os dois rapazes. Ele. Precisava cortar as roseiras. Acabar com tudo. Plantar lírios. brancos. Tudo novo. Só ela velhíssima. viver... viver. Tudo. Tão distante, A única realidade era os habitantes da casa. Ela, a mãe, as rosas. Ela viva, o cheiro de rosas e mamãe morta



Ilustração: Geraldo Magela de Miranda Lima

O COLECIONADOR DE CENAS

Elvina Maria Caetano Pereira

Adriano reviu os detalhes do plano. Parecia sem falhas. Ele sabia como agir, vira nos filmes. E, como nos filmes, tudo cronometrado: ela sairia da aula às onze, subiria sozinha e distraída, lendo. Do curso ao portão de sua casa dois quarteirões. Ele estava suando um medo frio. Poderia dar tudo errado. talvez ela não tivesse ido à aula. talvez tivesse saído mais cedo. talvez alguém fosse buscá-la. Faltavam dez minutos.

Maria Luísa olhou o relógio. dez minutos. Estava nervosa. a aula chata. Preferia não ter ido. Abstraiu-se da sala e mergulhou no romance... ser amada por um homem imortal. ser imortal. personagem de Beauvoir.

O sinal... Ótimo. Juntou suas coisas e saiu. Abriu o livro. Começou a subir a rua. Realmente estava nervosa, o ar estranho. Não conseguia manter a tranquilidade ao fazer o caminho mal-iluminado. la lendo. não ficava paranóica.

Lá vinha a mocinha. Lendo. Que tanto ela lia? Continuava com medo. O frio no estômago. Nos filmes, as pessoas tinham medo. Não Humphrey Bogart ou James Cagney. Mas ele não era o herói, só o bandido. E nem era o bandidão: apenas um bandidozinho covarde. Por isso, o medo. E se falhasse? Mais alguns passos e acabaria tudo. De um modo ou de outro. Só mais alguns passos...

Ouviu passos atrás de si. Paranóia. Sempre ouvia os tais passos. Continuou a ler. Devia ser alguém do curso. Deu uma olhadinha. É, tinha um rapaz subindo. Sem perceber, andou mais depressa. Os passos continuavam, próximos. Ninguém iria tocá-la. Sentia um frio no estômago, as mãos geladas. De repente,

agarraram-na por trás. Seu livro voou longe. tentou defender-se. Ouvia um carro. Graças a Deus, estava salva! O veículo parou. As portas se abriram. Foi jogada para dentro. O carro arrancou.

Antes que sua visão se adaptasse ao ambiente, puseram um pano sobre sua cabeça. Não viu mais nada. Tentou lembrar-se do rosto do rapaz, não conseguiu. Começaram a falar: criticavam-no. Não levaram o capuz. Ela poderia tê-los visto. Estava perdida, eles iriam matá-la.

Estava perdida, eles iriam matá-la.

A garota estava com medo. Ele podia sentir o seu pavor se formando e saindo pela boca, pelos olhos, pelos cabelos... De olhos fechados, Adriano via o rosto branco e sentia as mãos geladas. O corpo tremendo e os olhos assustados. Sim, ela estava com medo.

E aqueles idiotas que não paravam de falar. Criticavam-no. Não tinham a menor noção do perigo, coitados. E daí, se não levaram o capuz? Os imbecis levaram, não levaram? Agora, não se sentia mais um Infimo e pusilânime bandido. Seu sangue corria nas artérias renovado e cheio de energia, de sensação de poder. Era o senhor do mundo, o Inimigo Público Nº 1.

O carro parara. Tinham entrado em algum lugar. um galpão? Estava viva ainda. Não sabia por quanto tempo. Ouviu o barulho das portas sendo abertas e esperou. Esperou. Estranho, saíram do carro e deixaram-na sozinha. Não se mexeu. Queria tirar o tal pano do rosto. Era o que faria daqui a pouco, se nada acontecesse... De mansinho (de um modo que pensou discreto) foi levando a mão até a borda do capuz.

— Tire a mão daí, moça. Será melhor para a sua saúde.

Então eles a vigiavam. E aquela frase, que coisa mais cinematográfica. Meu Deus, ainda tinha humor para brincar com um assunto tão sério! Pois bem, vigiavam-na. Ficaria quietinha, cuidaria da sua saúde. Sentiu uma mão em seu braço. Colocaram-na de pé e arrancaram o paninho de sua cabeça. Por um momento, não conseguiu divisar nada. Depois... não acreditava no que via. Era ridículo. Sem querer, começou a rir.



Ilustração: Walfredo Macedo Veiga Júnior

O rapaz sentado à mesa, fantasiado de gângster, era inexpressivo. Quadro de tintas aguadas. Toda a sua força residia no capote cinza e no chapéu de aba. Pálido, doentio, cercado de figuras tiradas de um filme B. Sobre a mesa, pendia uma lâmpada de luz mortíçã. Havia dois asseclas ladeando o pesado móvel, vestidos a caráter: sobretudos, armas e caras de mau. Um filme fora de foco ou um pesadelo alucinado.

O rapaz estalou os dedos e um dos homens jogou um pacote sobre ela. Maria Luísa abriu. Uma roupa. Antiga. Igual a uma que vira, certa vez, Lauren Bacall usando. Positivamente, o sujeito era maluco. Será que ele queria que ela vestisse aquilo na frente de todo mundo?

— Saiam, rapazes. Ou querem que ela se vista na frente de todo mundo?

Aquilo era um filme. Ela estava dentro de um filme. Ele falava de um modo durão. E ela, ela era a heroína. A mulher perigosa que ele chamaria de anjo.

Foi para trás do carro e trocou-se. Olhou seu reflexo nos vidros das janelas. Então era isso. com aquela roupa, a semelhança com a atriz era surpreendente. Sentiu uma onda de pânico invadí-la. Estava nas mãos de um homem completamente louco.

A garota rira. No entanto, logo percebera a situação. Quem mandava era ele. O plano, o lugar, os homens. tudo era dele. Desde menino, tinha fascinação por films noir. Geralmente preferia os bandidos. A não ser quando o detetive era o Bogart. Era durão como ele.

Tudo começara no dia em que vira a moça andando na rua. Conhecia aquele rosto, tinha visto o filme várias vezes. Era Lauren. A sua Lauren. Seguiu-a e descobriu toda a sua vida: quem era, onde morava, o que fazia.

A idéia surgiu como um rio em sua mente. Um filete crescendo, crescendo... até tomar conta, caudaloso. O fascínio da idéia tomou sua mente. la elaborando, aperfeiçoando cada detalhe. Viveria a história que sempre desejara. Seria o personagem principal. Decidira raptá-la e fizera todos os planos.

Encarregou-se pessoalmente, evitando que a machucassem. Contratou homens para serem os "rapazes". Eles o julgavam maluco, Adriano sabia, mas era ele quem pagava. Obedeciam. Comprou um galpão: em uma parte montou seu escritório, noutra, uma casa para ela. Móveis antigos. para a sala. para o quarto.

A mocinha gostava dos mesmos filmes, certificara-se. Entenderia o seu papel. Mais bela ainda com aquele traje feito em sua homenagem. Laura. E ele seria Sam.

Ela estava com medo. Todos o consideravam durão, mas Laura deveria saber que ele gostava dela. Tudo bem, de vez em quando lhe dava umas bofetadas. Só para mostrar que não suportava o sarcasmo com que ela falava.

Não sabia há quanto tempo estava presa ali. Enlouquecia. O rapaz a tratava como personagem de uma fita. Instintivamente correspondia aos desejos dele. Sam a chamava de Laura. de boneca. de anjo. Ela o xingava. Agia como uma mulher sofisticada, sarcástica e fatal. ele a esbofeteava. Fazia parte do script. Os "rapazes". Apareciam somente para levar comida e roupas limpas. Traziam adereços novos: chapéus, luvas, carteiras. Ganhara até um revólver pequeno. De cabo de marfim, como convém a uma dama.

Tinha alguma coisa de errado naquela história. Emperrara, monótona. Notava que faltava algum detalhe... percebeu: Laura não se apaixonara por ele. As garotas não costumavam resistir, apaixonavam-se loucamente. Fora o tratamento. Não a beijara ainda.

Sam estava diferente. Nesse dia, a desprezara sem tréguas. Foi ao escritório. Ele não lhe deu atenção. Saiu furiosa e foi para casa. Estava lá, sozinha na sala, quando Sam entrou.

— Você mentiu, boneca. Por que não disse que Tonny a procurou?

— Eu não menti. Apenas não lhe devo contas de meus passos.

Laura pegou um cigarro. Moveu-se até o detetive.

— Tem fogo? — perguntou, insinuante.

Sam acendeu o cigarro, tomou-a nos braços no instante do movimento seguinte. um beijo.

Se ele era durão, ela podia ser muito mais. Decidiu não reagir. Ficou quieta, esperando que acabasse. Lentamente, levou o cigarro aos lábios e deu uma profunda tragada. Expirou a fumaça devagar. sobre o rosto de Sam.

— Acabou, Spader? Suponho que possa voltar à investigação.

Ele pegou o chapéu e saiu. sem estapeá-la. Algo estava mudando... se cansara dela.

Maria Luísa mergulhara naquele sonho. Doentia, apaixonara-se por ele. Duvidava que permanecesse com vida. Ele estava entediado e iria matá-la. Ela sempre quisera ser imortal. Não importava mais. **Todos os homens são mortais...** Era Laura e o seu único desejo era dobrar aquele detetive cínico. Perdera o controle, não gostava disso. Resolveu procurá-lo. Estava sentado, os pés sobre a mesa, uma garrafa de uísque pela metade.

— O que foi, anjo? Esqueceu de me contar alguma coisa?

— Não, Sam. Resolvi me livrar de você...

Laura/Maria Luísa tirou o pequeno revólver da bolsa. Apon- tou para ele. Atirou. Com o impacto da bala, Adriano compreendeu que era de verdade. A bala. O sangue que inundava sua roupa. Olhou para ela. Trêmula e horrorizada, segurava a arma. Nada o preparara para aquele desfecho. Aquilo, não estava nos filmes.

TRATADO SOBRE A BOMBA

Elvina Maria Caetano Pereira

Agora estou dizendo por não ter a bomba. Não, não tenho a bomba. a bomba um discurso vazio. Estático. Em seu não-dizer me consome. Corrói os todos que inundam minha mente. Eu não consigo dizer da bomba nada que tenha sentido rota direção. Não vou dizer nada da bomba. Ela diz por si mesma. Mas das ruas que percorro. suas longas perspectivas. seus pontos-de-vista obscuros.

Nada da bomba. Da bomba os efeitos. irradiações varam os meus olhos. meus olhos. O risco da. minha cara. O risco da. indizível. inaudito. Da bomba nada se ouve. O milésimo curto de tempo em que. explosão.

Nada da bomba: rua oblíqua. visão desigual. Diria-se um deserto de imagens estéreis. Os edifícios diagonais, vagos e incoerentes riscos na panorâmica da cidade. As praças, formas ovalóides, confusão de vegetação e concreto. ferro e madeira em convivência branca. diria-se inequívoca. eu diria.

Bomba ardendo meus dedos que se alongam garras sobre ela. feminina me cala. bomba. redonda forma insinuante penetrando no oco da pele. Quedo-me. arredondo-me. Eu. bomba. Eu. ferros. fios. aços lânguidos. Relógio-replicante. Em quinze segundos.

Ummm...

Dois. E nos quartos escuros as formas os modos morfoses. Os olhos desgarrados. desfazendo o sólido. desintegrados. Os olhos cegos na imobilidade cansada do quarto 3.

No sétimo segundo iminente transmutação. Faz-se pernas de antenas parabólicas. linfas escorrem nas frestas. No girar das maçanetas voam corpos. revolução silenciosa.

espasmos.

Nove. dez. onze. Ela diz me dá um beijo. no roçar das línguas o nome dela: desejo viscoso. nos seus olhos brancos, oblíquos, divisíveis até o infinito na pureza das pupilas circulares. Nove. dez. onze. doze.

Treze. perigo. Os bicos apontam laranjas na dureza do pano. a carne se me aproxima. poros. linhas angulares. no vértice a morte. umbigo vertiginosamente próximo. Na ponta do umbigo. Obstáculo.

Treze. catorze. Milionésimos. micróbios de tempo medidos num microscópio de fragmentos irregulares. Pulsões. tensões: tendões estendidos, músculos contraídos. faina do corpo se sobrepondo ao tempo. Catorze e meio. mais meio segundo da tarde. Os pré-dios: lisos, retos, rígidos. As praças: ovais, lisas, óvulos valvulares. 99º temperatura. Um segundo de segundo. Catorze" 45.

No vácuo. úmido do óleo de engrenagens. válvulas. cilindros. movimento retilíneo uniforme. espasmos. estático. Quinze.

2º Lugar

Pseudônimo: ARIADNE

UM PRIMEIRO INSTANTE

Jussara Santos

LETRAS

I

é certo que depois de tanto, ainda goste de sentar-se à janela e olhar a chuva ou o rio. Tanto tempo de exílio, bastava a colcha de retalhos e o livro de capa vermelha sobre a cama.

Ela estava cada vez mais sozinha, pois com a sua chegada os vizinhos foram saindo à francesa e sua casa entre muitas virou uma. Lugar pequeno. Quarto conjugado com banheiro, sala, cozinha. A solidão deixa os sentimentos em desalinho. Para fingir a chegada de alguém é preciso muito. A arrumação do quarto, a comida e vinho preferidos. Um banho. É, um banho é um primeiro passo. A água morna caindo sobre o corpo, sobre o cabelo, sobre as lembranças. A roupa também é importante, mas na indecisão brinca entre uma saia e uma calça. Vai até a cozinha, tira uma maçã da geladeira e caminha nua até a sala onde põe um disco na vitrola. Acompanhando a música ela roda e à medida que os acordes vão se acelerando ela começa a rodar mais rápido e a jogar-se contra a parede da sala. A sala parece menor, o corpo dela parece menor. Na vitrola a música aumenta e o corpo cai. Ela ri embriagadamente e estremece com o último acorde. O chão está frio, ela adormece.

II

Acorda depois de horas. O corpo doído. Sente frio. Vai para o quarto. Lá, sobre a cama, uma roupa de todo dia. Mas hoje a roupa deve ser outra. Abre a velha mala e mexe em coisas antigas.

Um xale, um par de sapatos, fotos e o conto já em papel amarelo. Na sala, às escuras, apenas a cadeira está iluminada. Caminhando ainda nua, até a sala, põe um disco na vitrola e passa as mãos sobre as costas e pernas da cadeira, assenta. Ambas estão iluminadas e dançam embevecidas. Ela relê o conto:

A moça nasceu única em uma família pequena. Pai e mãe, nada de avós, primos, primas, nenhuma dessas extensões. Gostava de dançar, conversar com companheiros imaginários. Rabiscava, não desenhava. Aos quatorze o pai se foi, a mãe entre dezessete e dezoito. Daí, foi ser dona do seu nariz.

Trabalhava num bar. Limpava as mesas e servia os fregueses ao mesmo tempo. Eles se conheceram lá. Ela 18, ele não dizia a idade. Conversavam todas as manhãs, preliminares. Ele tomava o café no bar antes de ir para o trabalho que ela também não sabia qual era. Daí, um encontro no domingo, à tarde, onde ela inventou ter vários namorados com os quais mantinha periódicos encontros. Ele disse não ter ninguém e ter perdido totalmente o prumo desde o dia em que entrou naquele bar.

Durante um tempo as coisas deles ficaram um pouco emboladas no pequeno apartamento no centro da cidade, mas deu para o gasto. A cidade é tão grande e é preciso ter coragem para morar dentro dela. Todas as pessoas se desconhecem. Apenas os dois se conheceriam não fosse por estranhas atitudes tomadas por ele: sair sempre à mesma hora, no mesmo dia, e voltar sempre tarde com o cabelo molhado, a roupa amarrotada. E os cheiros, existiam os cheiros também.

Os dias passam e os carinhos dela diferenciam-se. Ele pergunta o porquê de tanta ausência e ela com os olhos baixos responde:

“-nada”.

Certo dia, uma cena de ciúmes: segue o companheiro até o que ela imaginava ser um outro apartamento. Mas o outro apartamento é uma casa numa rua movimentada de bairro de cidade grande.

Depois de meia hora de indecisão, atravessa a rua e toca a campainha. A porta estava aberta e passando a sala e a cozinha há apenas um outro cômodo que certamente é o quarto. Parada, encosta o ouvido junto à porta que devagar vai se abrindo. Alguém diz:

“-entre, estávamos esperando por você”.

Assim, um tanto embriagada ouve a porta bater atrás de si e sente a mão em seu ombro. Seu corpo é passado em revista e o fecho-éclair do vestido aberto. Um beijo e umas unhas grandes arranham-lhe as costas. O vestido caindo a seus pés. Lentamente ela é conduzida até uma escrivaninha no canto esquerdo do quarto, assentam-na sobre a escrivaninha, no instante em que lhe tiram os sapatos vê que as unhas que lhe haviam arranhado as costas eram vermelhas. Assentada na escrivaninha sente-se tonta e quente. Faz calor nessa cidade e nesse quarto, uma outra língua em sua boca, seu soutien jogado no chão. Na cadeira alguém observa. Suas pernas abertas estão quentes. Está úmida e não queria estar. No instante em que alguém beija-lhe a boca outra mão vinda não se sabe de onde toca-lhe e ela empurra os livros da escrivaninha. Grita e não queria gritar, faz calor nessa cidade, há um trem apitando dentro de sua cabeça é mais gente chegando para as ilusões desse lugar.

Mais tarde, quando consegue ir para o seu apartamento, pega suas coisas e nunca mais volta a ele. Ele homem e ele apartamento.

III

Na sala, às escuras, ela pergunta: como será que se sente a personagem quando o autor termina o livro ou o leitor fecha-o na estante?

É fim, é tudo tão louco, mas

DO JOGO E DAS PEÇAS

Jussara Santos

I

O tabuleiro de xadrez sobre o piano. Jogo de cartas tarô duas peças em separado.

Era a era dos signos. O homem soube dela o homem sobre ela. Alguns segredos são reservados à superfície. Rei versus rainha.

Move-se a primeira peça dá-se o primeiro empurrão. Move-se a segunda e tudo está iniciado.

O gosto gostoso da conquista esse tocar e roçar de boca na maçã. Veridiana nunca soube. Ver Diana difícil fácil tarefa. Certas tentativas são de longa trajetória e muitas vezes se realizam em meio a total silêncio. O homem não se rende facilmente.

Ela também não.

Setembro seria ou quem sabe março verão inverno junho julho isto não importa. Nada de longilíneo, longo, longe nada de imagens magras e quebradiças. Justamente agora o poema a muito guardado sai do fundo da gaveta. Estavam, estão, estariam a desdoberto. O sol não perdoa. A gaveta se transforma em cartola e o homem vira mágico. Vira grande, não tem pombas nem lenços coloridos mas tem partner. Ele é ateu a teus olhos. Isensos vão se acabando. Pedra sagrada, alquimia.

Beijo no pescoço e um certo envolvimento de vampiro. Tranças traças da Transilvânia. a transa com Vânia porém agora é Veridiana.

Mulher púbis e genial.

II

Se ao menos pudesse mas a conquista deve ser lenta conduzida peça por peça nada de fazer o que não se quer e partir com tudo arriscando o vulgar. Mas ainda que o vulgar não seja agora o mais apropriado a que se fazer com que todas as peças se encaixem no lugar e momento exato talhe por talhe. A partner toma parte em todo ato. O mágico agora guerreiro tira flecha, tira arco, tira arma que lança o raio laser sobre a avenida e se descobre carnavalesco.

Assim, a descoberto caminha entre os instrumentos dialogando com ele, companheiro inseparável, o vento incontrolável e também insaciável companheiro entra com ciúmes e faz carinho enchendo tudo de gozo e prazer.

Duas peças íntimas se recolheram sob a vitrola.

III

rei mais rainha, rainha sobre rei.

Agora cegos tateiam em busca de mais algum desconhecido. Os dedos se acomodam em lugares devidamente indevidos.

Bispo sobre cavalo, cavalo soube de rei. Na tórre não existe peão. O mosaico é desenhado sobre o tapete que se deixa regar várias vezes. Tabuleiro, xadrez, piano. Borrvalho. O tarô espalhara-se e as cartas cortaram-se para o jogo. Os duendes foram embora, os gnomos também. Sem máscaras, Colombina dorme com Pierrôt. A bailarina dança e a caixinha toca para ninguém.

Veridiana verídica nunca soube o veredicto.

Lilith fez seu próprio paraíso.

ARLEQUIM, ARLEQUIM

Jussara Santos

Era manhã e a pesada chuva da madrugada caía com certa leveza agora. Encostada no parapeito a moça ouvia a última estação.

O cabelo despenteado, a blusa de lã dois números acima do seu e a lâmina.

As compras feitas no meio da semana estavam sobre a mesa ainda, além dos farelos de pão e a xícara suja de café.

De todas as estações preferia a que terminara de tocar, pois lembrava-lhe sua última tentativa: cheia de certeza correu para o banheiro, abriu o armário, pegou a lâmina e com o braço esquerdo estendido e o direito com ares de carrasco, virou o rosto.

No teatro vazio, ela espectadora e atriz a imaginar aquele banheiro avermelhando-se. Como limparia tudo aquilo depois?

Desistiu.

Ela ainda não estava preparada para morrer.

Mas hoje não. Hoje a certeza era outra. Ela apenas não tinha pressa, tinha todo o tempo daquele dia.

Encostada no parapeito, observa a vida lá embaixo.

Muda de posição, equilíbrio.

Do andar de cima um gato a observa.

O gato pula para o parapeito, ela pula para a rua.

A lâmina dançando ao sabor do vento, a blusa de lã dois números acima do seu. Ela sobrevoando a cidade.

A manhã escurecendo e o frio na espinha dorsal dessa manhã. Quem estaria preparado para morrer?

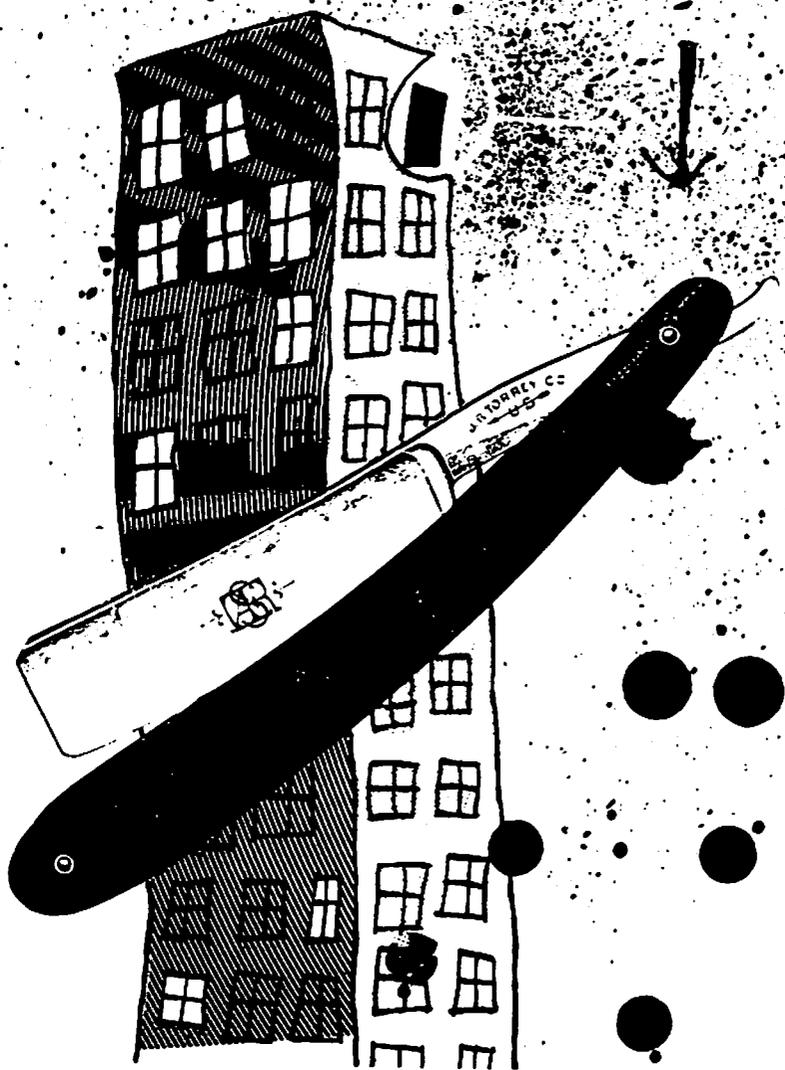


Ilustração: Walfredo Macedo Veiga Júnior

3º Lugar

Pseudônimo: RUSTY JAMES

PIZZAS

Fabício Marques de Oliveira

LETRAS

Mestrado em Lit. Brasileira

“Nós nascemos sozinhos, vivemos sozinhos e morremos sozinhos. Somente através do amor e das amizades é que podemos criar a ilusão, durante um momento, de que não estamos sozinhos”.

ORSON WELLES

pensem no prédio, no 14º andar deste prédio, num apartamento do 14º andar, onde moro sozinho, acabei de mudar para o único edifício em tom sépia de uma rua movimentada, pensem no apartamento, no suor do apartamento, pois esta noite -especialmente esta noite- o calor é insuportável, meu nome é José Arcadio e tenho para mim que sou diretor de cinema, não obstante nunca ter dirigido nenhum filme, nenhum diploma possuir, é preciso que eu diga, a bem da verdade, que respiro cinema, vício ou virtude, conforme queiram, que outorgou-me a paixão aos filmes e a ilusória profissão,

um filme é a vida sem as partes chatas, disse o velho mestre do suspense; eu, por meu turno, construo planos descritivos, dramáticos e psicológicos, faço montagens paralelas, tento descobrir ângulos inusitados, só para se ter uma idéia, enquadro todas as cenas que se oferecem aos meus olhos, como se tudo o que vejo e vivo fizesse parte do filme, de maneira que eu era a vida que filmava imaginando viver, ou o contrário, que no fim das contas, é a mesma coisa,

Estou sozinho na sala ouvindo músicas antigas que tocam no apartamento vizinho e que não me deixam estar sozinho, espero o telefone tocar, devo ouvir a voz de bety (oi, querido), é possível que eu dose a voz com ansiedade e desdém, todo cuidado é pouco, (oi), seremos mostrados alternadamente, campo e contracampo, duas faces da mesma realidade, mas o telefone não toca, que diabos, ligo ou não pra ela (o que houve, por que me deixou esperando?), em momentos de dúvida costumo elaborar subterfúgios, penso na primeira vez que nos encontramos, de como nos aproximamos, e quando ela me convidou para jantar, deliberadamente menti (faço de tudo, menos cozinhar), levando-a a assumir sozinha o pretexto para nos engalfinharmos naquela noite em que: corto o subterfúgio.

o desdém cede à ansiedade, resolvo afinal falar com bety, coloco o aparelho no ouvido, está mudo, mudinho, então é isso, o aparelho não funciona, meus olhos viajam através da janela, panorâmica vertical, até chegar lá embaixo, na rua, lembro que há o orelhão na esquina, devo descer os 14 andares, chegar ao orelhão, ligar para bety, eu e bety sempre vamos ao cinema e depois à casa dela, onde é preparado algo para comer, talvez vocês não acreditem, mas coloco a culinária como a primeira das artes, precedendo até mesmo a sétima e as outras, por que não?,

bety cozinha muito bem, esgalga o prazer gastronômico e apura os posteriores prazeres, diante de um prato servido por betty pode-se dizer que tal especiaria despertava em mim a dança dos apetites, como alavanca o apetite físico acionava o apetite espiritual que, por sua vez, empurrava-nos para a cama, vou despindo bety, eu e bety vamos nos procurando, esta é a nossa festa,

Já descí todos os andares, olho para cima, procuro na confusão de luzes acesas e apagadas do prédio onde moro sozinho qual pode ser minha janela, acabei de me mudar, meu nome é José Arcadio e tenho para mim que sou diretor de cinema, olho em contre-plongée para o prédio, mas preciso telefonar, em frente ao orelhão há um bar, o dono do bar tem bigode enorme e me olha, solerte, uma mulher está ao telefone cinco, dez, quinze

minutos, impaciente-me, faço cara de mau, vinte minutos, de tão perto dá para ouvir o que diz, o que a principio era algaravia aos poucos torna-se dialeto íntimo, as palavras vão me tocando, desarmando minha raiva, ao ponto de sentir uma ternura inédita pela desconhecida,

ao desligar, ela se vira e me olha cinco segundos, cinco segundos que parecem dez, quinze, vinte mil horas, entre nós desenrola-se o fio de uma substância mágica, penso em dizer algo (meu nome é José Arcadio e tenho para mim que sou diretor de cinema), mas não digo nada, as palavras às vezes atrapalham, cortam o ritmo, entretanto preciso dizer alguma coisa, qualquer coisa, e antes que eu fale ela interrompe o silêncio, meu, dela, nosso (gostaria de ficar aqui, mas estou com pressa, tenho problemas para resolver), (mas quando te verei de novo?), (não se preocupe, nos encontraremos, estou sempre por aqui), ela vai embora, mas o fio não se parte, fico parado um tempo, pensando: as palavras, entre parêntesis, sentem solidão?,

súbito sinto desprezo por Bety, as pequenas coisas de Bety me irritam mais que nunca, sua mania de conferir ao acaso, atribuir a um determinismo (do acaso) imbecil todos os acontecimentos da vida, levavam-na a dizer, de meia em meia hora, que isto é uma contingência (isto é uma contingência), vejam vocês, íamos fazer bobó de camarão e na hora determinada para fazer o tempero eu havia esquecido um dos ingredientes (não se preocupe, isto é uma contingência), ela não sabia, ou fazia que não sabia, que viver é decupar, muitos dizem que o cinema é a arte das elipses, é preciso escolher, ordenar cenas e fatos, muito embora eles, os outros, é que decidem por você, o que não é novidade, mas não devo pensar em Bety (Bety, saia do meu pensamento),

volto para o 14º andar do prédio, para o apartamento que me espera com as unhas afiadas, entro e fecho a porta, estou sozinho(ou penso que estou), tomo banho e deito, duas, três, quatro, dezenas de formigas caminham do teto em direção à parede ao lado do guarda-roupa, levanto, vou à cozinha, do forno retiro restos de pizza, requeijo o que sobrou, sujeite-se a tudo, menos a comer um pedaço de pizza requeijado, às duas



Ilustração: Sílvia Campos Aroeira

da madrugada e ainda por cima sozinho, volto com a pizza para o forno, de novo na cama tento dormir, o fato de as formigas terem sumido me acalma um pouco, no entanto me levanto, vou para a sala onde fico andando de um lado para o outro, contando os passos, sento-me no sofá, começo a ler um livro, só não conhecia certa palavra em todo o livro, vou ao dicionário e procuro a palavra, "ligustro", não encontro a definição, fico órfão de ligustro, volto pra cama e afinal consigo dormir,

o telefone ainda está mudo, devo lembrar que já é a noite do outro dia, desço o elevador, dirijo-me ao bar e peço uísque, com duas pedras de gelo, por favor, quando vou ao orelhão a moça já está lá, fico aliviado, levo comigo o copo, não sei por que ela está chorando, muito e muito, olhamos um para o outro, eu bebia, ela chorava, procurávamos uma verdade que o álcool desperta e a lágrima revela,

deveria me apresentar (meu nome é José Arcadio e gosto muito de cinema, já dirigi uns filmezinhos por aí), convidá-la com a ressalva (faço de tudo, menos cozinhar), por certo ela diria (não se preocupe, isto é uma contingência), poderia fazer perguntas, mas não dizia nada, o fio que nos unia era feito da mesma substância da parede invisível que desde sempre ergueu-se entre nós, tudo é tão difícil e tão simples (gostaria de ficar aqui, mas, você sabe, problemas) ela diz e vai embora,

meu coração, minha câmera, faz movimentos laterais, em profundidade, centra seu interesse na ação que se desenrola, tudo parece sonho, no bar tomo outro uísque, penso no último encontro com Bety (hoje teremos sopa de cebola), preparamos os ingredientes, 1 litro de caldo de galinha, meio quilo de cebolas peladas e picadas, 100 gramas de queijo gruyere em fatias, mas não se pode esquecer, em nenhuma hipótese, do copo de champagne seco, do sal e das torradas,

numa panela, derreter a manteiga, juntar a cebola para fritar, abafando, mais meio copo de champagne e as amêndoas cruas, salgar a gosto, para servir, em terrinas individuais, colocar a sopa salpicada com queijo parmesão, cobrir a superfície com torradas, salpicar com parmesão e cobrir com gruyere, finalmente levar ao forno para gratinar,

quando retirar do forno, despeje uma colher de champagne e salpique amêndoas torradas, bom apetite, o dono do bar me olha com seu bigode, pago a conta, inclusive os 10%, onde nós estamos, meu Deus, 14 andares me esperam, nunca disse a ninguém (isto é uma contingência), nem a bety, nem a vocês, o que mais gosto de comer é pizza, qualquer tipo, calabresa, ao alho, portuguesa, não esquecendo da mista, naturalmente, decido convidar a mulher do telefone para uma pizza,

Já passou o dia, devo encontrar-me com a mulher do telefone, a moça sem nome, a música do vizinho (blues) continua a tocar, nunca estamos sozinhos, o telefone ainda mudo, penso em coisas boas para dizer, ela me olhará nos olhos e juntos resolveremos o terrível problema, pois direi que viver tem me ensinado, todos os dias, que é valioso amar a vida, a despeito de todas as angústias, mas está acima disso amar as pessoas que a vida coloca em nosso caminho, o que concede toda graça em viver, ou não direi nada disso, isto não é coisa que se diga, muito piegas, bagatelas de palavras emocionais,

estou esperando há algum tempo e ela não apareceu, sento-me no meio-fio da calçada, e é então, mas só então, que o dono do bar vem ao meu encontro (ela não vai aparecer, ela ficava aí, ao telefone, muito antes de você surgir, fingindo que conversava com alguém), (o que você quer dizer?), (na verdade, ela conversava com o vazio, com o contínuo barulho de ocupado do aparelho, loucuras, rapaz, loucuras), em primeiríssimo plano a câmara aproxima-se de minhas mãos que se contorcem, nervosas, sobe aos olhos e aí se fixa, até tudo escurecer, em fade-out, onde acontece, como se sabe, o desaparecimento total da imagem,

sinto-me igualado à moça do telefone, ambos temos (como todos os outros) este mundinho de luz e merda a que recorremos com a devida delicadeza quando precisamos, e quase sempre precisamos, que é o espaço onde coexistem harmoniosamente seres e coisas imaginários, como receitas culinárias, interlocutores de telefone, filmes de segunda categoria e a minha bety,

e até mesmo neste segundo mundo, a solidão que reverbera prevalece sobre os olhos que se buscam

A DILUIÇÃO NA NARRATIVA

Fabício Marques de Oliveira

Os Kamikazes do asfalto esperavam tranquilamente atrás do caminhão na Avenida Independência. Ninguém sabe quem cunhou a expressão desses garotos, cuja diversão consistia em ficar sempre atrás do caminhão que parava todas as noites em frente à Galeria Alasca, uma das muitas existentes na avenida. Os olhos fechados, colocavam também tampões nos ouvidos para nunca saber quando viria um carro. Da experiência de ficar observando-os por três meses, apreende-se o método da brincadeira: a partir de um rompante, de uma coragem absurda, atravessavam correndo a Avenida Independência. Ou morte.

Quem contou a história com todos os fatos foi o Geraldinho da Bateria, que trabalhava comigo no jornal. Estávamos na sala de redação, que era também a sala da chefia, a sala de reuniões e a sala de tudo. Geraldinho da Bateria acrescentou que os Kamikazes eram um grupo de mais ou menos vinte meninos que se mantinha sempre com a mesma quantidade, tendo em vista que se diminuía nos enfrentamentos com os carros, logo surgiam outros kamikazes, curiosos em viver aquela situação, que restauravam o número anterior.

O Geraldinho da Bateria tinha que cobrir a viagem do prefeito para a capital, por isso sugeriu ao Sr. S. que o Pedro fizesse a matéria sobre os desvairados.

-Não, Geraldo. O Tino faz os Kamikazes. Preciso do Pedro para entrevistar o Orlando Gantini.

Eu era o Pedro e fiquei puto com o Sr. S., porque ele sabia que eu detestava entrevistar escritores, ainda por cima escritores velhos e famosos. Além disso, tinha me interessado bastante

pela história do Geraldinho da Bateria. Mas não adiantava contestar o Sr. S., s de Salomão. Saímos os dois, eu e Geraldinho. Entre nós, tratávamos o Sr. S. de "o filhadaputa do Senhor Salomão". Quando estávamos na escada, ele gritou para mim:

-Não esqueça de perguntar sobre a diluição na narrativa!

O filhadaputa do Senhor Salomão ainda queria que escarafunchasse a filhadaputa da diluição da filhadaputa da narrativa. Despedi-me de Geraldo com as costumeiras reclamações. Parti para o apartamento do escritor velho e famoso, Orlando Gantini.

Por coincidência, sincronicidade ou convenção narrativa, o apartamento de Orlando Gantini era na Avenida Independência. Deixei meu carro em frente ao prédio do escritor. O elevador subiu os 14 andares (era um apartamento por andar). Parei na porta e toquei a campainha. O próprio escritor abriu a porta, e, mirando-me de alto a baixo, falou:

-Meu caro, desculpe-me, mas não posso atendê-lo agora. Sei que a entrevista estava marcada há semanas, mas surgiu um imprevisto. Devo levar os trâmites de um processo ao fórum.

No fundo, acho que fiquei contente de não entrevistar Orlando Gantini, mas no fundo do fundo uma pequena decepção aflorou em meu rosto, mas não sei se o velho e famoso escritor percebeu. Fechou a porta do apartamento e dirigiu-se, comigo, para o elevador.

Demorou um bom tempo até que o elevador chegasse. Eles, os elevadores, nunca passam ou param quando precisamos, 14. Afinal, a luz se acende, acima da porta. Ouvimos o sinal e a porta se abre. 13, 12, afinal, estamos descendo. Pra baixo todo santo ajuda, costuma dizer, respaldada pela maioria silenciosa, uma senhora de respeito, por acaso minha avó. 11, 10, Orlando Gantini tira um recorte de jornal do bolso e lê para mim:

-Veja você, meu caro, "em São Paulo, os bombeiros desceram a profundidade de três metros para tirar de um poço (9,8), no bairro do Morumbi, o menino Thiago, um ano e oito meses.

A operação foi demorada e manteve a cidade tensa, mas Thiago (7,6) nada sofreu”. Tenho ouvido e lido notícias como esta com muita frequência.

-Vai ver que desde cedo, desde crianças, tenhamos vocação para o abismo.

Falo mecanicamente, enquanto Orlando Gantini tira, do outro bolso, um papel em branco e uma caneta (5,4,3), anotando a frase: “Nascemos abissal”.

-Bom, meu caro, muito bom.

2,1, Orlando Gantini continuará no elevador, pois descerá direto para a garagem, por isto se despede com um sorriso dos que se sabem velhos e famosos.

-Depois vocês do jornal me procurem, que marcaremos outra entrevista. Prometo que desta vez sai.

No carro, acelero de volta para a redação, 60, 80, puta-merda!, tudo acontece muito rápido, quando me dou conta, vejo dois garotos voando na frente do carro. Já parado, vejo o maior deles pousado num canteiro, na parte central da avenida, que divide as duas partes do asfalto. Tino, o encarregado de investigar os kamikazes, vinha correndo em minha direção. O outro garoto tinha caído bem em cima do vidro dianteiro do carro, a cara dele, ensanguentada, olhava direto pra minha cara, e, putamerda!, lembro que esqueci de perguntar para Orlando Gantini sobre a diluição na narrativa, mas agora é o sangue do garoto kamikaze que dilui-se sobre o vidro do carro, dentro das quatro paredes do elevador, no sorriso de Orlando Gantini, esparrama-se pela narrativa, incognoscível.

OS OLHOS DO MITO

Fabício Marques de Oliveira

De repente, olhou o mito: olhou os olhos do mito. Poderia muitas coisas naquele instante de contemplação. Poderia se lembrar de sua pequenez, de seu desejo, a um tempo sórdido e lindamente profano, de ser um mito; poderia se lembrar da duração de um mito e quanto aquilo deveria custar; poderia se lembrar da morte dos mitos.

Mas não, olhou cansado e curioso o mito na parede: silencioso, um sorriso curioso escorrendo do rosto imberbe. E tentou se lembrar de quantas vezes já vira aquele sorriso escorrendo pelos rostos da rua.

O pensamento era um animal avesso à caneta: bastava começar a anotá-lo e ele fugia. Já tentara antes. Hoje, não: hoje só olhava e seus olhos eram criaturas perdidas entre as paredes do quarto.

Cigarro... Tudo agora escorria como sorrisos. A fumaça desceu macia a alojar-se no colo, rolou um pouco e foi dormir plácida, sobre pentelhos escuros.

Achou tudo no mundo uma viagem, constante, inexorável, irrefletível. E, subitamente, se viu guardando o suicídio num canto, como quem guarda uma carta na manga.

Olhou livros, olhou discos, olhou a companheira dormindo: cabiam todos naquele quarto. Cabia o mundo no seu peito. Mas não cabiam pessoas, queria o mundo sem elas agitando, irritando, perturbando a ordem tão tranqüila das coisas. Corou de satisfação. De uma discussão, poderia sair para mil outras. Correu os olhos pela criatura tranqüila. Uma tristeza imensa

cobriu-lhe o peito: tristeza de impotentes. “Meu bem, isso nunca me aconteceu antes...” Sorriu da imagem. A tristeza já fora. Era tão violenta que não poderia durar muito tempo. “Meu Deus, meu Deus por que me abandonaste?” Era lamento de filho. Sentiu-se como crucificado, amarrado a pedaços de pau, pensou em martelos, pregos. Chorou a cruz de cada homem.

Beijou a terra. Não, não beijou, beijaria se houvesse ainda alguma por beijar: não havia. Corou de novo: de repente, se lembrou como tudo começara: olhou de novo os olhos do mito: era agora uma foto na parede. Nem pensar em ser a única. Just a photo. Não percebera, mas era só uma entre muitas, e fora capaz de arrancar tanto. Cansou. O sono veio silencioso. Como um peido, sem barulho.

CONCURSO
DE
CONTOS

TRABALHOS ESCOLHIDOS
MENÇÃO HONROSA

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DIVISION OF THE PHYSICAL SCIENCES
DEPARTMENT OF CHEMISTRY
5708 SOUTH CAMPUS DRIVE
CHICAGO, ILLINOIS 60637



Ilustração: Carlos Magno Oliveira Rodrigues

LIBERTANGO

Pseudônimo: Thomas Edson Jr.

Jacques de Oliveira Bernardes

CIENCIA DA COMPUTAÇÃO

**“Que quer a canção? erguer-se
em arco sobre os abismos.
Que quer o Homem? salvar-se
ao prêmio de uma canção.”**

Carlos Drummond de Andrade

Um dia descobriram-se melancolicamente crescidos e a irresponsável maneira com que andavam levando a vida começou a parecer forçada, sem graça, pera lá, eu não sou criança não, você sabe com que está falando?, e o silêncio dos fins de noite, e agora?, mais silêncio, o quê que a gente quer, hein?, e percorriam distâncias incríveis à pé, filosofavam besteiras e mulheres nos pontos de ônibus, a libido à flor da pele, destilavam o álcool do sangue com resmungos, ironias e pequenas molecagens madrugada adentro, como quando penduraram um rato pelo pescoço na porta da casa do diretor (aquele ladrão!) e uma cartolina com os dizeres — “chamaram o diretor de rato, o diretor não se importou, chamaram o rato de diretor, o rato suicidou” — um escândalo!, riam, e espantavam a seriedade como moscas por sobre um pedaço de carne, e o teu carro?, cê acha que eu dirijo neste estado?, e na praça despediam-se, sempre como se fosse a última vez, emocionados, mas não deixavam transparecer, a não ser quando viravam-se e seguiam seus caminhos, pisavam duro, trincando os dentes de raiva, que coisa meu Deus, não há saída, os olhos cheios d’água, sempre

à procura da sarça ardente, será que é isso, será que basta acreditar?, bobagem, é tudo hormonal, tudo proteínas, é a idade, é o álcool, é uma fase, tudo passa, nesta vida tudo é passageiro, excetuando talvez o trocador e o motorista, brincavam, pensavam na mediocridade, mas não conseguiam defini-la, aborrescência miserável, pensavam cada qual nas pernas de alguma colega ou conhecida, cantavam baixinho, imaginando que o resto das suas vidas seria exatamente igual ao primeiro dia em que resolvessem assumir a luta: um dia longo e vazio, insípido e incrivelmente fácil, tão fácil que seria difícil suportá-lo, sozinhos ou não; chegavam em casa exaustos e satisfeitos, pensar nisso já é um bom começo, pensavam, e pouco antes de dormir completavam — o começo do fim.

O TÃO ESPERADO DESCANSO DA CABEÇA DO SR. LEAL
OU
onde quer que você esteja não esqueça de escrever

Pseudônimo: AL

André Felipe Pinto Duarte
FAFICH
FILOSOFIA

Algumas pessoas não sabem como solucionar os seus problemas, simplesmente não sabem o que fazer com eles. Como eu, você... como o Sr. Leal, famoso no bairro onde morava pelos pagodes que sempre havia em sua casa.

De qualquer maneira, esta é uma longa história. Na verdade, ela não é tão longa assim, mas é daquele tipo de história que, se você estiver esperando pelo ônibus, acaba sempre sem saber o que acontece no final. A não ser que você perca o ônibus, e o outro, e então sua namorada não espera até que você chega ao encontro com algumas horas de atraso. No dia seguinte, ela liga, termina o namoro, e, com um pouco de criatividade, você já tem duas histórias pra contar no ponto de ônibus pra algum ouvinte desavisado. Quem sabe você não fique tão bom nisso que acabe sendo o tio ou avô predileto dos seus sobrinhos ou netos. E eu nem falo nada a respeito dos filhos!

Trinta e quatro anos, cabelos começando a embranquiçar, começando a cair também, um e setenta e oito de altura, setenta quilos, mulher e dois filhos... Todas essas são características que podem fazer com que Leal parecesse a pessoa normal que era, não fosse um tique incomum, mas que acabou por fazê-lo amado por uma temporada.

Tudo começou num passado já um pouco distante. Leal tinha seis anos quando quebrou a televisão da casa da sua vó. Ficou tão abalado que começou a bater com a cabeça na parede. Não sentia dor. Ao menos, nunca foi percebida em seu rosto qualquer expressão de dor. Desde então, ao menor sinal de problema que não apresentasse solução ou que esta fosse um pouco mais difícil de ser encontrada, lá estava Leal batendo sua cabeça na primeira superfície à sua frente. Não que isso o ajudasse a solucionar seus problemas, ou que pusesse seu cérebro em ordem para adequá-lo ao raciocínio. Leal batia a cabeça, só isso. Era um ato que continha seu fim em si mesmo.

Aos quinze anos, ele conseguiu quebrar uma barra de gelo sem o mais inaudível gemido, o que fez com que seu pai ganhasse uma aposta que lhe possibilitou comprar uma mercearia que, depois de dois anos, ficou para Leal.

Fora este fato estranho, levava uma vida normal e, aos vinte e sete anos, chegou inclusive a se casar e ser pai de dois lindos meninos. Mas seu hábito permanecia.

No início, as coisas foram um pouco difíceis para Eleonor, sua esposa. Sempre que Leal tinha um desses ataques que lhe eram peculiares, ela caía em pranto, gritava e se desesperava vendo o estado de seu marido. Leal não tocava no assunto. Sua sogra chegou a imaginar que ele estivesse possuído pelo demônio. Chamaram padres, benzeram a casa, rezaram e rezaram, mas tudo continuava na mesma.

Todos se apavoraram quando, uma noite, foram acordados com o choro do menino mais velho, único na época, que com sua primeira dúzia de meses ainda mal completados, começou a chorar e bater a cabeça no berço. Felizmente, tudo não passou daquela noite e não mais se repetiu a cena.

Com o tempo, Eleonor se acostumou — não totalmente é verdade, mas ela havia encontrado um meio de conviver com o bater constante e ritmado de cabeça e parede. Eleonor comprara um pandeiro e assim que começava o bater de cabeça ela come-

çava o batuque no seu pandeiro. As crianças que nunca haviam entendido nada (uma com sete e a outra com cinco), começavam a dançar.

Desde então tudo era festa. Os vizinhos começavam a aparecer toda vez que ouviam o agitado batucar daquela família. Cada vez vinham mais, e mais, e mais... e os pagodes se desenrolavam muitas vezes até o amanhecer. Pinga, cuíca, caixa de fósforo, torresmo... até a velha sogra de Leal — que a princípio atribuía tudo às traquinagens do demônio — por lá aparecia e se divertia mais do que ninguém. Leal não dizia uma palavra; sepultava no seu silêncio a incompreensão de si mesmo. Ao menos, as pessoas não mais o olhavam assustadas. Elas até passaram a cumprimentá-lo com palavras amigáveis e tapinhas nos ombros e barriga. Leal sorria. E isso era de se comemorar, foram poucas as vezes em que sorriu, sendo a última quando seu filho mais novo nasceu. E isso veio refutar a idéia que ele tinha de que sua insensibilidade não se limitava unicamente à dor que a muitos pareceria insuportável.

E talvez tudo permanecesse na aparente harmonia que já há alguns meses suportava o peso de algumas vidas tumultuadas em seus ombros, caso Leal houvesse acordado naquele dia sem ter perdido a cabeça. Eu expresse aqui a imagem que o valor literal dessas palavras evoca. Leal havia perdido a cabeça. Não se sabe exatamente quando, nem como.

E não havia mais batucadas, não mais paredes rachadas ou pagodes em casa de Leal. Seria de se comemorar. Leal estava curado, compulsivamente curado, mas o que importava era que ele estava curado. No entanto, tal clima não durou. Eleonor entendiou-se e percebeu que o que a unia a ele era nada além daquele tique característico.

Eleonor não passava mais nenhuma noite em casa. Passava agora todas as noites tocando seu pandeiro em casa de Zé Mário, e só aparecia ao amanhecer. Zé Mário era um batuqueiro de caixa de fósforos profissional. Era na sua casa que se desenrolavam agora os famosos pagodes. Leal ficava em casa. O que

aconteceu depois de algum tempo já era de se esperar: Eleonor apaixonou-se por Zé Mário e tudo isso culminou numa viagem de Eleonor, as crianças, Zé Mário e mais seis ou sete colegas para o Japão, afim de ganharem algum dinheiro com o seu pagode. Devem ter tido sucesso. Jamais voltaram.

Leal ainda estava em casa, só, sentado à frente da televisão, com um cigarro na mão direita; enquanto sua cabeça repousava em um chafariz, onde os passarinhos bebericavam, faziam ninhos em seus cabelos, e do seu nariz, poleiro.

A HERANÇA

Pseudônimo: ANJO

Idalmo Geraldo Duarte Júnior

FAFICH

COMUNICAÇÃO SOCIAL — RADIALISMO

Ele subiu no monte mais alto da propriedade, olhou pro horizonte, até onde a vista alcançava, e tudo aquilo era dele: os currais e pastos, com milhares de cabeças de gado; as plantações que alimentariam com fartura todo um país; a casa grande, com seus quarenta e tantos quartos; as casas dos empregados, que perfaziam sozinhas o maior vilarejo dos próximos 500 quilômetros; seu haras de cavalos puro-sangue; os cães de raça; os porcos premiados; as galinhas campeãs de produtividade.

Então deu um longo suspiro, e algo se quebrou irremediavelmente dentro dele. Uns dizem que foi encosto, mau olhado; outros, filosóficos, divagam sobre a desilusão do fim dos desafios. O fato é que sua energia acabou ali. Meu avô desabou no chão, como uma marionete que tivesse os cordões cortados; dali foi carregado para a cama, de onde dizem que nunca mais saiu.

Foi assim que o conheci. O corpo inerte, com exceção do rosto, que ele virava vigorosamente para nos olhar. E aqueles olhos que varavam fundo dentro da gente. Nunca vi olhos que brilhassem tanto; um brilho incômodo, que não preenchia: penetrava, como uma faca. Não encontro palavra melhor para descrever, Deus que me perdoe; eram diabólicos os olhos do meu avô. Apunhalavam, arrogantes, desvendando a gente por trás do sorriso amarelo:

“Vocês querem é meu dinheiro!” — dizia. “Safados! Estão só esperando eu morrer pra ficarem com meu dinheiro!”

É horrível confessar, mas que posso fazer? Eu temia meu avô. Apesar de criança, já era um ser humano, e temia aquilo que não podia compreender. Temia suas rugas, horrendas cicatrizes juncando toda a face, como em meio à mutação entre homem e lagarto. Temia aqueles olhos, dos quais mascarar-se era impossível. Temia sua fúria contra a paralisia, transferida contra tudo e todos ao redor. E temia por tabela a morte que ele tanto temia, adivinhando-a pairando grave por sobre seu ombro esquerdo.

Mais ou menos nessa época, ele começou a ver o anãozinho. “Ali está! O sacana! Rindo em cima da cômoda!” — apontava com o olhar, e o descrevia: “Usa uma roupa cor de musgo, tem as sombrancelhas enormes e está de chapéu! Um chapéu pontudo... vocês não estão vendo? Cegos!...” Cegos nós, ou louco ele, ninguém mais conseguia ver o tal anãozinho.

A partir daí, começaram a desaparecer coisas na casa. Tesouras, anéis, moedas, besteirinhas pequenas no começo. E meu avô sempre sabia: “Está debaixo do armário da cozinha”. “Em cima do lustre no banheiro.” Locais estapafúrdios, onde as coisas jamais estariam; mas dito e feito, era só ir lá e encontrar.

Como meu avô poderia saber daquilo? Começamos todos a desconfiar que sua invalidez era apenas fictícia, e ele saía furtivamente na madrugada, caduco que estava, para armar aquele ridículo circo de esconde-esconde contra nós.

“Idiota!” — esbravejou, quando finalmente meu pai criou coragem e o interpelou a respeito: “Foi o anãozinho! Foi ele que pregou essa peça em vocês, pobres palhaços, e depois veio me contar para rirmos juntos!” — sua gargalhada medonha estremeceu as vidraças — “Ouça, ouça ele rindo comigo!” — Mas meu avô ria só.

Ria só, e secava. Dizia não ter fome. Seus olhos, um espelho de concentração, à medida que o resto atrofiava iam ficando mais e mais intensos. Já eram insuportáveis; ofuscavam a vista da gente, como os faróis de um trem avançando célere sobre nós.

Junto com a força daquele olhar, crescia o tamanho dos objetos desaparecidos. A máquina de costura surgiu atrás da

cama de minha tia. Meu criado-mudo foi encontrado no porão. A geladeira apareceu no banheiro. A mesa de jantar, no alto da mangueira em frente à casa.

Finalmente, uma noite sonhei que meu avô me olhava, de pé junto da cama, os olhos brilhando como lanternas severas apontadas pra mim no escuro. Acordei sobressaltado, e por um momento me pareceu que ele continuava ali, apenas um pouco mais baixo que sua altura normal. No instante seguinte, a impressão se esvaneceu, e reparei na estranha luminosidade em que o quarto estava mergulhado.

Era noite de lua cheia, e o teto da casa havia desaparecido.

Foi nessa noite que meu avô morreu, silencioso e sorrateiro como um ladrão. Tive um choque quando fui vê-lo, e pela primeira vez seus olhos estavam fechados. Seu corpo, sem o escudo, jazia completamente desprotegido, os ossos quase furando a pele ancestral. Foi quando percebi o quanto meu avô era pequeno, franzino, flácido pela falta total de movimento; e a tristeza sem fim daquela face rugosa, transpassada por uma melancolia indecifrável.

“O esforço de levar o telhado embora foi demais pra ele, pobre velho maluco” — arriscou baixinho meu primo, quando estávamos todos reunidos ao redor do caixão no velório.

Olhei nervoso para o rosto de meu avô, com a sensação apavorante de que ele ia abrir de repente seus olhos chamejantes e, em meio a urros de fúria, nos desintegrar em fogo e dor pela insolência de meu primo. Mas nada aconteceu. Ele permaneceu quieto: estava extinto.

O teto, jamais encontramos, por mais que procurássemos por toda a propriedade. Naquela noite, dormindo em meu quarto com uma lona servindo de forro, acordei novamente sentindo que alguém me vigiava. Daquela vez não poderia haver engano. Meu coração debatia-se dentro da gaiola, reconhecendo: na primeira claridade do amanhecer, enevoado e indistinto, um vulto pequeno, usando uma espécie de chapéu pontudo, me olhava fixamente da penumbra.

RL

revista literária

**CONCURSO
DE
POEMAS**

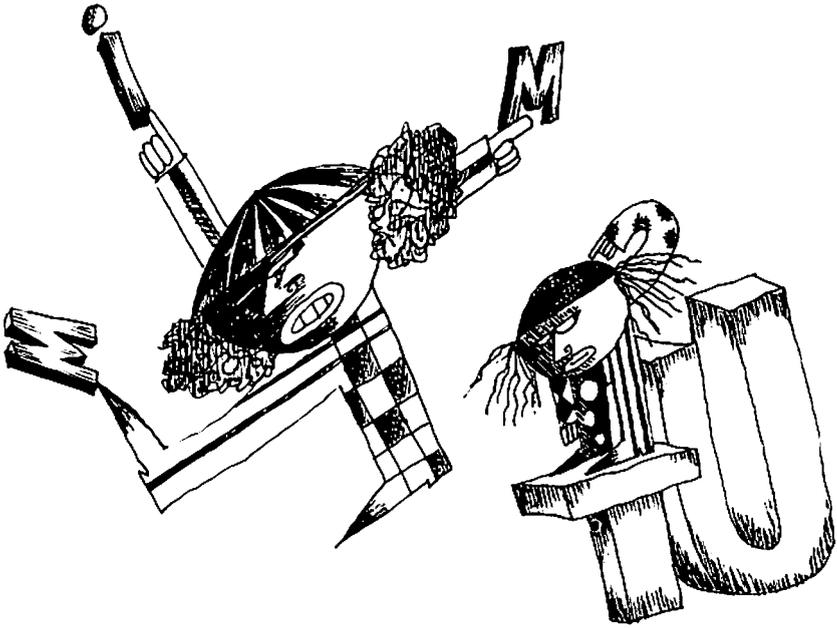


Ilustração: Sílvia Campos Aroeira

1º Lugar

Pseudônimo: a. c. NOVAYS

ALGUM

Carlos Augusto Novais
LETRAS
Mestrado em Lit. Brasileira

algum cisco
incomodando
a lucidez do vidro
algum risco
entre
o grito e o não dito
algum circo
que as palavras
trazem consigo

TODOS

Carlos Augusto Novais

De Paris a Cubatão
todos os ídolos explicam tudo outra vez
Em que língua me respondo
se multiplico os sentidos por três?
De Londres ao Ceilão
todos os ídolos aparecem vestidos nas TVs
Em que língua me escondo
se não quero que me vêem?
De New York ao Japão
todos os ídolos cantam tudo em inglês
Se não quero estas respostas
em que língua canto meus porquês?

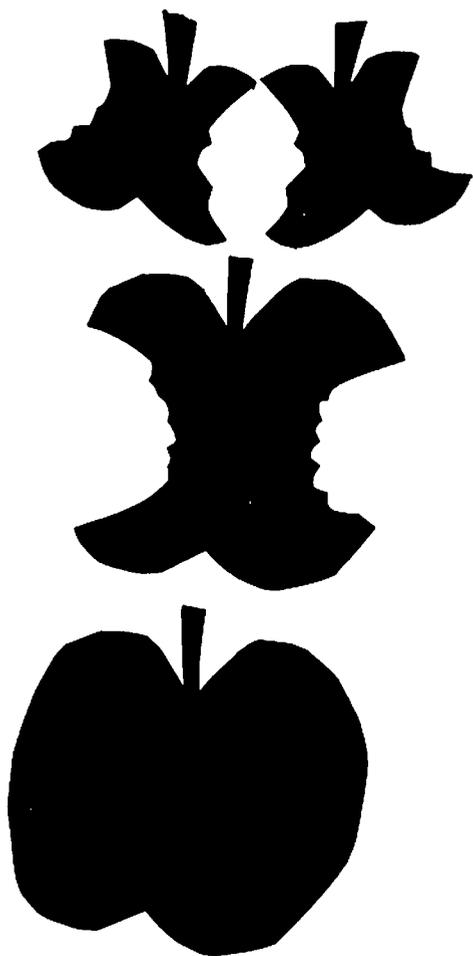


Ilustração: Beatriz Mourão

PÁGINA

Carlos Augusto Novais

página em branco obra em negro
e o silêncio, tanto

percorrendo seu enredo

palavra vazia sentido repleto
e o riso da ausência

do outro lado do objeto

disfarce original cópia autêntica
e o igual ao igual

no desejo da sua diferença

NENHUMA

Carlos Augusto Novais

não sei não preciso
a certeza plena
de qualquer ofício

arrisco, quem sabe
o sutil exercício
entre o sentido do sonho
e o sonho do sentido

nenhuma palavra.
entre o conforto do dito
e o risco da fala
o sorriso de outro silêncio

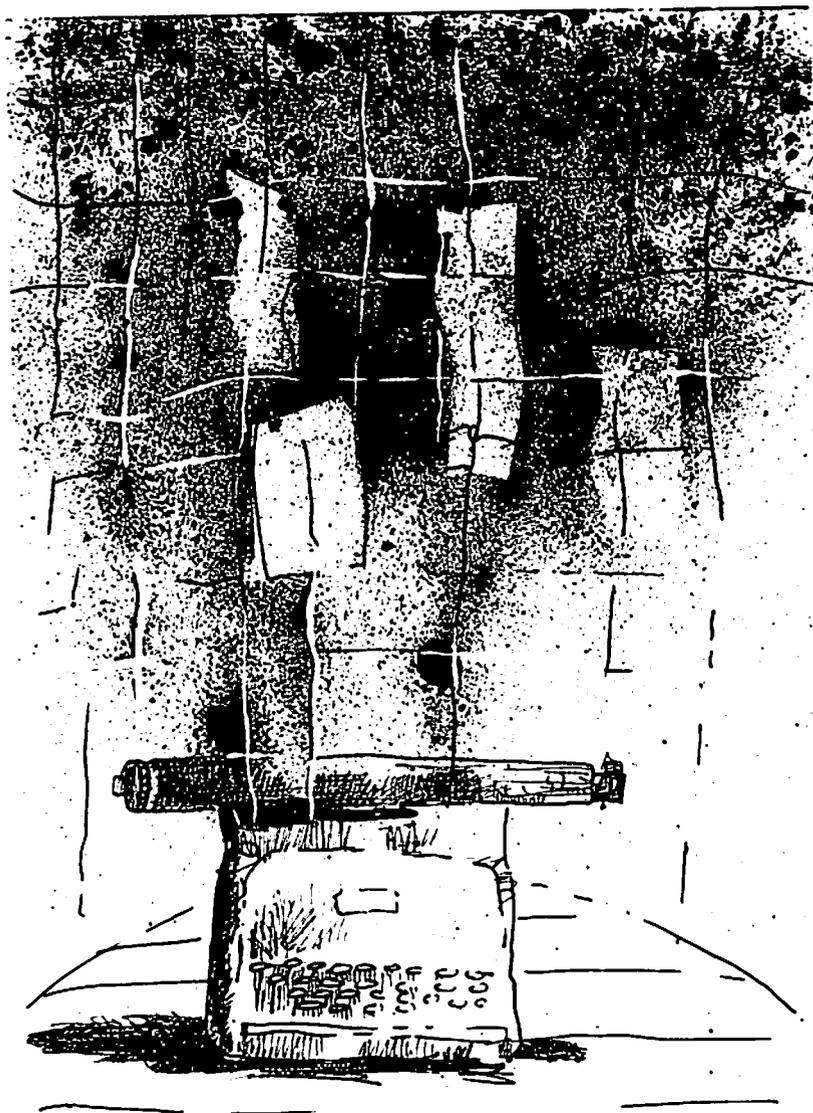


Ilustração: Kássia Gonçalves Rocha

BREVE

Carlos Augusto Novais

**No esforço de construir o canto
o poeta, distraído, tenta
cortar, aparar, abrir fendas
no silêncio do escuro manto**

**breve instante que, no entanto
subverte o palco, a cena
o personagem e seus encantos**

**texto oculto, indizível tema
além do riso e todo pranto**

dilema, página em branco



Ilustração: Túlio Márcio de Oliveira

Pseudônimo: NASCIMENTO E SOUZA

E ENTÃO O QUE QUEREIS MAIAKOVSKI?

Antônio Rodrigues de Souza
LETRAS
BÁSICO

Os sóis brotando das águas
lenço branco na epiderme
o calor dos santos
reacendendo as preces.
No muro a sentença:
os tempos difíceis já se foram!
(Que tempo é este que começou?)

A dúvida no padre
e a cantiga nos lençóis.

Foi-se embora o milênio.
Dobrando a página
escuto os ruídos de um dogma
e os signos da aurora.

Os jornais são livres e verdadeiros
A alegria é tanta
A notícia é mansa
e o boi no pasto mastiga o capim
ou ainda:
Tudo é natural e Deus é bom.

E então que quereis, Maiakovski?
"Não estamos alegres, é certo,
mas também por que razão
haveríamos de ficar tristes?"

O silêncio não é rumo, homem de Deus,
mas nossas mãos trituram o gelo
e buscam o mar.

TARDE

Antônio Rodrigues de Souza

A chuva mais densa
na tarde mais longa
o vento mais frio

Vestida de inverno a cidade é íngreme
como vaca enraivecida.

Nó na garganta
o olhar contempla a letra

Há quem diga que a tarde
é um laço no boqueirão deserto

Para que tragédia, mãe
se há telhas, pombos e luzes?

A velha cospe da janela
observa o relógio e sorri

É o sopro de Gênesis:
as coisas que não cantam
embrutecem.

FAMÍLIA

Antônio Rodrigues de Souza

Sobre o xadrez da toalha
a faca inoxidável
e a flor recortada no cabo da faca.

O encontro de mãos
e palavras inchadas.

Família imã e minha irmã ao léu.
Sons que alumiam e mordem
como a enxada velha cortando o capim.

Sangram os olhares
e a primavera nua
como poltrona lilás confere
assombrosa ternura
à estaticidade das coisas.

O relógio aponta onze horas
e o vento sopra
contos de infância e dilemas

POEMA DE AMOR E MORTE

Antônio Rodrigues de Souza

As pedras, as lendas e os riachos
buscavam rumos dentro
do canavial sem fim.
E nós?

Disseste-me um dia:
Deus é memória que arde
é a exatidão do olhar
no zigue-zague das horas.

Ouvir tua pele era bom.

Mas tu te fostes e na bagagem
dois quilos de alecrim
e as preces do Ferbona.

Por falta de coragem
intui a canção e a estrada
vértebra por vértebra
os soluços na poeira.

Eis aqui as fibras do meu corpo
estáticas no curtume.

MEMÓRIAS DAS CACIMBAS

Antônio Rodrigues de Souza

Cisca no quintal de Pedro
a galinha pedrês.
O gato dormiu sobre as patas
e a laranja rachou no pé.

Dominga me oferece
um par de flores amarelas.
Passa um cavalo
e a segunda aurora.

Dançam mariposas no íngreme chão
e enquanto canto
meu coração absorve a infância.

São ciclos de rochas e flores medonhas
e como uma lenda
dorme a infância
na voz do meu avô.

O céu vai desabar.

Velha tarde que perdi
Frágil poema sobre o vento
e o coração entre os escombros.

Doce estrada de onde venho
menina dos olhos de luz
Respira a saudade no deleite das horas.

Busco a vida antes dos sete
a chita franzina no corpo
o ritmo da roupa no varal.

Alguma coisa sei que perdi:
palavras pessoas gestos
e restos de luz no fundo do prato.

Busco ainda: as tardes de quaresma
e o clamor dos sinos anunciando as missas.

Eis-me só de repente aqui
entre duas atmosferas.
A mesma lua, o mesmo céu, as mesmas mãos.

Venho, madrugada fugindo da noite,
recolher a memória das cacimbas
para cantar a tragédia dos nossos migrantes.

3º Lugar

Pseudônimo: SOPRO

Uma poética de anjos constitui-se de dogmas absolutamente escorregadios. Deve ser, sobretudo, rigorosamente impalpável.

COMER UM ANJO

Luís Alberto Ferreira Brandão Santos

LETRAS

Doutorado em Literatura Comparada

pelo faro
come-se
um anjo

minuciosamente

mastiga-se
a fibrosa

textura do seu nada

lentamente
o oco azulado
dos seus pântanos de asas

a alimentar abstrações

e descuidos

basta engolir
aquele ar rarefeito
movediço

com o gosto úmido
de galhos altos
de diamantes
em fatias luminosas

sabor caldaloso
de minúsculas nostalgias

tempera-se somente
o calafrio
do seu imponderável
sexo de rosas

o gosto de ângulos

somente

tosta-se
o puro movimento
que se desprende dos músculos

tem o gosto de silvos

de silvos e cabelos
granulados
em camadas
levíssimas

basta inebriar

para que sejam
insaciáveis as fomes

mas atenção:

ao comer um anjo
prepare seu sorriso
mais tosco



Ilustração: Iriam Gomes Starling

mesmo gargalhe

pois o corpo corrói-se
com a absurda
delicadeza dos vácuos

estranhezas
trepidações

a estufar todas
as tēmporas e linfas

suspira-se
granito

arrota-se uma infinidade
de cacos
vazios

e finalmente dorme-se

primitivo sono de nuvens

ou então

para aqueles
de paladar
intratável

vomita-se
uma canção
bizarra

uma canção bizarra
e docemente
longínqua

A PALAVRA DO ANJO

Luís Alberto Ferreira Brandão Santos

**há urgências
em cada
farfalhar ruflar**

**de ar
de ar**

há rugidos

**em cada
mergulho
frêmitos**

balbuciam-se nuvens

**dos uivos
surgem faíscas
de fala**

**das asas urgem
sonhos**

de outras asas

há premências

que são vôos que são gritos

que se rasgam

ANUNCIAÇÃO

Luís Alberto Ferreira Brandão Santos

ele
o ardente
com seus pés
brancos como lírios
acaricia o dorso
do seu cavalo
marinho dourado
alado veloz

vem

ele
rasura um pedaço do céu
decola das miríades
de miríades de cúpulas
giratórias do firmamento
em movimento

foge

ele
condutor relapso
dos astros
querubim preguiçoso
e assustado
de deus desloca-se para o mundo

e cai

ele
o mais divino
dos desertores
o mais corpóreo
entre os etéreos
talvez traga
para os humanos olhos
a revelação

não:
ele não decretará pungências
brinca
advertências não brandirá
e salta
das mensagens quer
apenas as cintilâncias
gira
do verbo
murmúrios
dança
do sagrado somente
os mais livres delírios
e jorra
no seu invisível reinado
tudo será despaixão
some
e no vácuo ondulando
a boa-nova jamais anunciada
possa
(quem sabe?)
ter sido:
desapaixonar é inaugurar
a volúpia
de todos os deslizes

A NUDEZ É UM ANJO

Luís Alberto Ferreira Brandão Santos

**a nudez
é um anjo**

de sol

**gostando
de flunar na neve**

**anjo jóia
pela fenda
do invisível
fagulha**

**e no puro ar
de curvaturas
é textura**

**aceno
de febrículas
aliciantes**

**a nudez é
esse ácido
anjo**

**ao arrancar inesperanças
da agitação de suas asas**

**ao tremular
apenas olhares
das suas mãos
gigantescas**

deliberado
despojante
anjo exposto
esperto
e longe e lindo
e perto

já ávido
quase todo
do volume das luzes
da pele das águas

a nudez
é um anjo
de pulsos

deliciando-se
em derivas

desejos
sempre quaisquer
a nudez é um anjo

de corpo

GÊNESE

Luís Alberto Ferreira Brandão Santos

**és véspera
de um eu
que já fora**

**que já era
desde nunca
de ti
mera aragem**

**(quase
nem
saberás:)**

**algum dia
poder-se-ia
alguém
ser-te?**

sopro?

CONCURSO
DE
POEMAS

TRABALHOS ESCOLHIDOS
MENÇÃO HONROSA

Pseudônimo: XANDE

Manoel Marcos Rodrigues das Neves

LETRAS

andrógino dândi lúbrico pós revejo escrevo re
verbero na utopia pólis ácido murmúrio do des
ejo sobrescravo a cortejo perverto o lúdico o
lúcido versejo o hirto brinquedo-verso luzido

dândi na pólis pós-reverbero o lúdico lúbrico
brinquedo ácido murmúrio a utopia do desejo a
ndrógino cortejo versejo revejo o lúcido luzi
do hirto perverto o verso sobrescravo escrevo

me livro verto o mito e livre invento inverto
inverso o múltiplo versejador veleja com o ve
nto goteja a bilisverso dardeja o controverso
e livre inverto a bilisverso o controverso in
verso o múltiplo veleja o mito goteja verseja
do dardeja com o vento me livro verto invento

DIÁRIO DE ANITA I I

Pseudônimo: ALETÉIA

Celi Márcio Silva Santos
LETRAS

Eu hoje acordei sem sono, sem medos, sem celulite
com remelas até a alma e filmes no inconsciente.
As verdades que aprendo, guardo
até se perderem no tempo
junto com o sono não tido na noite anterior.
Não são muitos os medos que tenho:
cobras, rãs, trombadinhas,
morrer com os olhos dormindo.
Trato eles como a celulite
sem colágeno, sem ginástica, sem lipoaspiração
somente com um breve complexo
e um pouco de preconceito.
Acordar sem sono é comum
como é remela nos olhos.
Eu maquiei minhas maçãs antes mesmo de abrir os olhos.
Se Dany me visse sem pó
por Deus eu suicidava.
Ainda ontem fui ao cinema
comi pipocas, vi Dany e o desejei.
Meu dia-a-dia me vive assim
ver Dany, acordar sem sono
lavar remelas, ir dormir.

RL

revista literária

**CONCURSO
DE
ENSAIOS**

1º Lugar

Pseudônimo: CADA HOLOFOTE

A PAIXÃO DA NARRATIVA IMPOSSIVEL
(iluminação: Sérgio Sant'Anna)

Luís Alberto Ferreira Brandão Santos
LETRAS
Doutorado em Literatura Comparada

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 doze 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; e **Breve história do espírito**, 1991.

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 delinear 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 inseqüentes 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 desejar forçar seus limites, sugerindo rupturas que, em alguns casos, bordejam sua própria negação, esse exercício afirma-se como um exercício de descoberta, de deslumbramento. A narrativa de

Sérgio Sant'Anna transforma em fascínio a pergunta sobre as possibilidades e impossibilidades 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.

O presente ensaio apresenta uma leitura de um dos seus livros mais fascinantes e significativos: *A tragédia brasileira*. Nesse livro, que oscila entre o romance e o teatro, explorando a tensão entre os dois gêneros, Sérgio Sant'Anna constrói um painel fragmentado da realidade brasileira. Na construção desse painel, repleto de sinalizações labirínticas, Sant'Anna propõe uma discussão sobre as possibilidades de movimento do olhar do narrador dentro do espaço de configuração das narrativas-imagens. O objetivo desse ensaio é delinear os principais aspectos dessa discussão.

Imagens, Olhares: Presenças, Ausências

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado. *

Assim começa *A tragédia brasileira*. Esse pequeno parágrafo, apresentado antes mesmo da "abertura" do espetáculo-livro, é uma espécie de *trailer*, anunciando as principais atrações do texto que se inicia. Imagens rápidas e instigantes que preparam uma captura: o rapto do nosso olhar fascinado.

Falaremos de imagens. De imagens nos limites entre o dizer e o mostrar, entre a letra e o corpo, a história e o espetáculo, a página e o palco, a literatura e o teatro. Quem será esse alguém *voyeur* em cujo cérebro as imagens trafegam entre a ordenação e a inconsciência? Falaremos dos limites entre aqueles que

* SANT'ANNA, Sérgio. *A tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. Todos os trechos citados referem-se a essa edição.

fabricam imagens e aqueles que delas desfrutam, entre criador e criatura. Falaremos de mortos. Quem ilumina quem? Olhar e ser olhado.

Esse é o *trailer* do texto que aqui se apresenta. Um texto que começa com um homem se afastando da calçada de um café. Ele se vê sozinho, indo embora, andando, meio abatido, pela rua deserta. Em sua mente, um pensamento aflora: “Eis, então, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído”^{**}. Excluído da imagem, só resta a esse homem converter em imagem sua exclusão, registrar a sua própria ausência. Mas ao efetuar esse registro, o homem percebe, surpreso: a imagem denuncia a sua presença, trazendo em si a marca do seu olhar.

Toda imagem exclui aquele que olha; mas toda imagem aponta para o olhar que a veicula, um olhar para o qual ela é imagem. Essas são as duas inevitabilidades com as quais joga Sérgio Sant’Anna. Um jogo apaixonado — e apaixonante —, à medida que busca, exatamente, exercitar as possibilidades do impossível. Nesse sentido, sua narrativa propõe o esboço — mesmo irrealizável — de dois movimentos:

No entanto em seu íntimo, de plena posse de uma consciência, como uma atriz, ela goza deste olhar que a devassa e a transforma em obra.

O primeiro movimento é a tentativa de mostrar, juntamente com a imagem, a presença do olhar que a observa. O olhar é figurado dentro da própria narrativa, torna-se parte integrante da imagem que é, por ele, narrada. Assim é que, freqüentemente, as personagens que narram não apenas narram, mas vêem aquilo que narram. Desse mesmo modo, as personagens que são narradas sabem desse olhar que as observa. O olhar deseja penetrar no interior da cena quando, por exemplo, a presença de um leitor-espectador é pressuposta dentro do próprio texto-espetáculo que se desenrola. Ou quando o sujeito da enunciação (o

^{**} O nome desse homem é Roland Barthes, e essa cena se passa no *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência Horta dos Santos. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 124-5.

criador que elabora a obra) parece desejar incluir-se na sua cena, aparecer materializado como personagem (o Autor-Diretor), ser enunciado pelo seu texto. Aquele que olha quer ser testemunhado na sua ação de olhar. Olhar olhado.

Ah, nós, formas voláteis perdidas no espaço e no tempo, frágeis espectros projetados não se sabe de onde ou quando.

O segundo movimento é a tentativa de excluir, da imagem-narrativa, a marca daquele que olha-narra. Aquele que cria as imagens deseja ausentar-se do seu papel de criador, para que as imagens ganhem a exuberância de existirem por si mesmas. Temos, assim, personagens narradores que escondem o seu olhar, como se fossem apenas um vulto, um “voyeur oculto”, um “espectro que pode ver sem ser visto”. Além disso, esses narradores se multiplicam (o motorista, a mãe, Roberto, o padre, Jacira, o arauto, o pintor, o astrônomo) como que na intenção de dissolver, de disseminar qualquer possível unidade de visão. É também nesse sentido que se dá o recurso à enunciação do teatro, na qual se preserva o efeito ilusório de que cada personagem age autonomamente, não estando sujeita a uma enunciação global. Corpos e vozes se oferecendo na sua brutalidade imediata, como imagens de si mesmas, imagens criadas por ninguém. O olhar, ausente, se apagou.

Meta-Olhares

Astrônomo (melancólico): — Mas eis, meu caro jovem, que também nós nos eclipsamos.

Ajudante (também melancolicamente): — Sim, Mestre, também nós nos eclipsamos. Como se existissem os ruídos da noite, mas não mais quem pudesse escutá-los.

Eclipsam-se o Astrônomo e o Ajudante.

A coexistência desses dois movimentos (o olhar que se figura, o olhar que se apaga) remete a um modo específico de Sérgio Sant'Anna trabalhar a metalinguagem. De um modo geral, pensa-se a metalinguagem dentro de uma perspectiva hierarqui-

zada, em que uma linguagem “segunda” fala de uma linguagem “objeto”. Algo fala, algo é falado. A metalinguagem de Sérgio Sant’Anna é desierarquizadora: aquilo que fala é falado, o que é falado também fala. Há uma abordagem que vai de dentro para fora (Jacira que surge como a atriz que representa Jacira; o Autor-Diretor que pressente “uma presença às suas costas”). Mas há, também, uma abordagem que vai de fora para dentro (o Autor-Diretor figurado como personagem; o pintor que penetra na sua tela). Fora para dentro, dentro para fora: os olhares são mútuos.

Autor-Diretor: — De qualquer modo, se for um defeito, não pretendo corrigi-lo, mas exacerbá-lo. Mais uma volta no parafuso. A junção do micro e do macrocosmo. A todos os atos e pensamentos humanos, uma correspondência cósmica. Aliás, não tinha pensado nisso até este instante. As vezes me parece que as palavras me precedem. Como um ditado vindo de outras paragens. É algo vivo, compreende?

Lidando com linguagens meta-recíprocas, a narrativa parece querer ampliar-se em duas direções infinitas: um olhar cada vez mais interno, e um olhar cada vez mais externo. O Micro, o Macro. Transitar “desta podridão, onde passeiam os vermes”, ao Astrônomo e seu Ajudante, que observam o planeta Terra de algum ponto remoto do espaço. Ir desde as investigações do inconsciente, feitas, inclusive, por Sigmund Freud, até o olhar dos místicos e deuses (o pajé, Cristo, Maomé, Buda). Transitar dos cenários interiores de cada espectador ao Grande Espetáculo do Universo. Vasculhar todos os olhares possíveis: uma impossível narrativa.

Criadores, Criaturas

E haverá sempre uma indagação sem resposta pairando sobre o espaço cênico: dá a luz o Poeta à sua obra, sua Musa, Jacira (o poema), ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno mais nítido para o Poeta, antes mera sombra, partículas não integradas no meio da noite negra, o Caos a preceder o Verbo?

Sérgio Sant'Anna, a princípio o responsável pela iluminação desse espetáculo, usa como principal efeito de luz essa pergunta: de onde vem a luz? (do corpo de Jacira? do seu túmulo? da lanterna do Poeta? a luz gera a si mesma? do olhar de Cristo ou de Buda? dos *spotlights* de Hollywood? de Sérgio Sant'Anna? de mim?). Afinal, quem ilumina quem?

No palco, é através da iluminação que a imagem dos corpos pode se oferecer ao olhar do espectador. Sob o comando do iluminador, cada holofote, ao ser ligado, cria o espaço para que as imagens se revelem. A imagem só se produz quando a luz é refletida por um corpo sobre o qual ela incide. Nesse sentido, é o corpo que cria a luz ao funcionar como anteparo para a sua dissipação. Assim, é o corpo no palco que nos denuncia que há, na cabine, a presença do iluminador. Mas, por outro lado, se nos perguntamos para onde vai essa luz que os corpos refletem, nos lembramos do nosso olhar atento. Acreditamos que, se nossos olhos se fecham, as imagens continuam lá, para além da ausência do nosso olho. No entanto, se, quando as olhamos, é para nós que elas brilham, não podemos pensar que, de alguma forma, somos nós que as criamos? A imagem, a luz e o corpo que a tornam possível, o iluminador que projeta essa luz, não são, também, como que produtos do nosso olhar?

O iluminador Sérgio Sant'Anna nos indaga. Tentando seguir as pistas do seu texto, arriscamos uma resposta: indissociáveis: iluminar e ser iluminado, olhar ativo e passivo, criadores e criaturas. Corpo, olhar, imagem, luz.

A iluminação de *A tragédia brasileira* é feita, principalmente, através das estrelas que continuamente despontam no céu do espaço cênico. Possuídos pelo espírito do Astrônomo, saberemos que as estrelas dividem-se em dois grupos: as estrelas variáveis e as cefeidas. As estrelas variáveis devem a variação de sua luz "ao fato de serem periodicamente eclipsadas por alguma outra estrela obscura que gira ao seu redor". Já as cefeidas possuem uma variação intrínseca, "ora se tornando mais obscuras, ora se tornando mais brilhantes". Ai perguntamos: e as elaborações

e variações de sentido, as incandescências perceptíveis nessa narrativa? Existem em si mesmas, ou são provocadas por algum outro olhar que, em torno da narrativa, gravita?

Essas duas alternativas não se desejam excluir. A certeza de que toda imagem veicula um olhar não deseja negar a possibilidade das imagens, elas mesmas, se projetarem. O exercício do narrar — que arrasta consigo o inevitável olho de um narrador — não deseja impedir que se efetue o exercício do mostrar — que insiste em desfazer a intermediação do olhar que narra. Os corpos descritos pela literatura não se querem obstáculos aos corpos de um teatro utópico: corpos oferecidos na plenitude de suas presenças. Paixão pelo impossível.

Projetos de Construção Narrativa

O desejo de coexistência dessas alternativas desemboca em três projetos de construção narrativa. O primeiro deles é uma narrativa da repetição. A tragédia brasileira pode ser considerada como a repetição exaustiva de uma mesma cena: a morte de Jacira. Várias vezes reconstituída, várias vezes re-encenada, várias vezes re-apresentada. Como se o excesso pudesse garantir a tangibilidade, a concretude dos corpos que são narrados. Como se, narrando mais uma vez, representando ainda mais uma vez, fosse possível recuperar o fulgor perdido em toda e cada narração.

O segundo projeto é o de uma quase não-narrativa. Uma narrativa que fosse, no máximo, a sugestão de uma narrativa. Não propriamente um texto definido, mas apenas um conjunto de indicações, de rubricas. Não exatamente cenas que se desenvolvem, mas a mera sintonização de “atmosferas”. Como se a narrativa desejasse propor a vivência de uma experiência puramente sensorial. Corpos em contato absoluto. Uma experiência que só poderia se efetuar pela dissipação da própria narrativa.

Finalmente, há um terceiro projeto que, de certo modo, abarca os dois anteriores. O projeto de uma narrativa infinita que, num espaço onírico desvairado, deixasse “lugar bastante para o acaso”: “uma peça que se desdobre indefinidamente”.

Uma narrativa que fosse incluindo suas próprias possibilidades — inesgotáveis e aleatórias — de leitura. Um corpo com todas as imagens que qualquer olhar dele pudesse construir. Uma peça não encenável, uma narrativa inenarrável. “A expressão de algo impossível”.

Corpos, Mortos

O Autor-Diretor estava levemente embriagado e sua peça agregava-se e desagregava-se continuamente em seu palco interior, formando novas e infinitas possibilidades de cenas e combinações, de modo que se ele um dia a encenasse, a teria imobilizado como um cadáver.

A efemeridade e a dinâmica da presença do corpo parecem desejar ser captadas pela narrativa. Mas esse corpo capturado, registrado, representado, é um corpo incorpóreo, um corpo ausente. Corpo de morto. A tragédia brasileira deseja nos oferecer, obsessivamente, um corpo presente. Falando exaustivamente esse corpo, ele talvez fulgure, solidificado pela minha narrativa. Falando minimamente esse corpo, ele talvez fulgure, liberto da minha narrativa, desprendido do meu olhar. Oferenda que se dá, em ambos os casos, a partir da própria consciência da sua inviolabilidade. Nessa encruzilhada, descobrimos que os corpos possuem um outro tipo de presença fulgurante: exatamente, o fulgor da sua morte.

A presença perseguida e anunciada por um ambicioso projeto de apresentação total (corpos exuberantemente tangíveis) enfatiza a concretude de uma ausência fundamental (os corpos não estão aqui, onde meus olhos possam vê-los, onde minhas mãos possam tocá-los). Mas, paradoxalmente, é por ter consciência absoluta dessa ausência e por tomá-la como ponto de partida que essas sombras, esses espectros incorpóreos adquirem um estranhíssimo, inexplicável, fantasmagórico poder: eles nos tocam. Pelo seu excesso de morte, eles vivem.

A única realidade fixa, portanto, é a morte.

Toda tragédia tem como síntese e principal figura condutora a morte. A consciência trágica não deixa de ser, assim, a consciência de ser narrado, já que a morte é, de alguma forma, o sujeito de uma enunciação na qual somos nós os enunciados. Desse modo, nós e nossas narrativas, enquanto possibilidades do Verbo, somos definidos em relação aos caprichos aleatórios do Caos e da Morte. Só somos presença em relação à ausência, luz em relação às trevas.

Entretanto, se toda narrativa é um "cerimonial" de mortos — evocando a presença de corpos ausentes, evocando a ausência de corpos presentes —, em *A tragédia brasileira*, esse cerimonial se exacerba, para tentar tornar-se, simultaneamente, material, instrumento, sujeito e objeto da narrativa. Não apenas narrar os mortos-vivos, mas narrar o próprio mecanismo de mortificação-vivificação que constitui o ato de narrar. Mostrar não apenas a luz, mas a treva que faz com que ela brilhe. Mostrar não apenas a imagem, mas o corpo e o olhar que a constituem.

Paixão, projeto limítrofe: ao lado do Verbo, o Caos. Ao lado do possível, o impossível.

2º Lugar

Pseudônimo: SAFO

**POESIA CONCRETA
CON CRETA
 CRETA
L A B I R I N T O ?**

**Andréa Soares Santos
LETRAS**

A literatura da contemporaneidade desistiu de ser letra só. Assumiu ser diálogo com outros sistemas de linguagem e é por este viés, o da linguagem, que ela se torna cada vez mais interdisciplinar.

As questões relativas à visualidade, ao imagético, no texto literário, ganham relevo no conjunto das problemáticas que envolvem o moderno.

Nesse contexto, a poesia se interroga sobre si mesma e seu conceito se amplia. De "articulação de código" para "articulação de linguagem", como esclarece Philadelpho Menezes: "...haveria uma especificidade da linguagem poética que permitiria a criação de poemas feitos também de signos não-verbais. Essa especificidade, (...), residiria num complexo sistemático que envolveria a obra, enquanto articulação signica e a leitura, enquanto uma decodificação semântico-pragmática exclusiva e especial que separa o poema das artes plásticas, do cartaz publicitário, do cartoon e de outras manifestações que atuam também no campo da intersemiose".¹

Ampliar, nesse sentido, o espaço de atuação do poético implica em lidar com formulações cada vez mais intrincadas onde se

¹ MENEZES, Philadelpho. *Poética e Visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP. Editora da UNICAMP. 1991. p. 11.

impõe a necessidade de criação de uma área teórica própria que atue como fonte de referência para o próximo passo a ser dado.

“Por outro lado, essa rede de referência surge aos olhos do leitor (mesmo do menos leigo), como um embaralhado e desconcatenado conjunto de exercícios formais que tem por fundamento seus próprios umbigos”.²

Fica posta, pois, uma dificuldade ao leitor.

O trabalho de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari que, por volta dos anos 50, se configura na prática poética do Concretismo, é uma espécie de marco da poesia brasileira no que tange a essas questões.

Embora sendo um trabalho em permanente progresso e com múltiplos desdobramentos como aqui se verá, a Poesia Concreta, enquanto acontecimento literário, parece ser um referencial obrigatório a se buscar sempre que intervém a necessidade de reflexão sobre a literatura contemporânea.

E, se é certo, como demonstram os estudos da linguagem, que o signifiante tem primazia, é preciso, então, oferecer a ele a escuta e com isso tentar fazer frente a essa dificuldade que se impõe ao leitor.

Poesia Con-Creta/Creta/Labirinto de Creta. Uma poética labiríntica? Uma poesia com labirintos?

“O mais imaginário e inapreensível de todos os labirintos, o cretense, foi certamente o mais rico de sugestões para o pensamento universal; talvez porque a lenda o descreva de uma forma quase abstrata, tornou-se mais disponível para metáfora”.³

Tomá-lo pois como metáfora e compreender este complexo sistêmico, obra e leitura, envolvendo autor e leitor, o arquiteto e o

² Idem, op. cit., p. 10.

³ ROSENSTIEHL, Pierrri. *Labirinto*. In: *Enciclopédia Einaudi*, V. 13, *Lógica Combinatória*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda. 1988. p. 247-273.

viajante do labirinto. Sem esquecer, porém, que quem lê escreve o que lê e que quem escreve, lê o que escreveu e que, portanto, estamos sempre permutando nos papéis do viajante e do arquiteto.

Começo pelo mais simples, começo pelo dicionário. Labirinto pode ser (veja-se Aurélio): 1. EDIFÍCIO composto de grande número de DIVISÕES, CORREDORES, GALERIAS, etc e de feitiço tão COMPLICADO que só a muito custo se lhe acerta com a SAÍDA. 2. DESENHO OU TRAÇADO formado de linhas sinuosas. 3. Fig. Disposição irregular e CONFUSA”.

E acrescenta-se um dado a mais: o labirinto também encerra a idéia de desafio já que o complicado, o confuso acende o desejo de desvendar. E aí “alguma coisa acontece no meu coração”. “Eu vejo surgir teus poetas de Campos Espaços”.

COMPLICADA, CONFUSA?

“Chamei de mau gosto
o que vi de mau gosto mau gosto”.

Augusto de Campos, em um texto de 1966 intitulado “Poesia Concreta: Memória e Desmemória” expõe seu posicionamento numa discussão travada acerca do livro “Cultura Posta em Questão” do poeta Ferreira Gullar. São trazidos à argumentação fragmentos da correspondência trocada pelos dois poetas entre 1954-55.

Interesso-me aqui, neste momento, pela carta de Gullar datada de 23/04/55 onde ele expõe algumas opiniões acerca dos trabalhos do livro “Poetamenos” de Augusto. Isto porque a reação de Gullar, na época, pode ser comparada a de qualquer pessoa que, desprevenida, seja colocada diante do universo desconhecido da poesia concreta.

No dizer do próprio Augusto:

“A maioria de suas objeções (de Gullar) seria repetida, com menos brilho, contra nós e contra ele, pelos opositores da poesia concreta”.

O fato é que a poesia concreta, como já se apontou, é poética voltada para uma linguagem centrada em si mesma, gerando um hermetismo: "O incomunicável que comunica". Daí mesmo a idéia de labirinto.

Por outro lado, quem de nós já não experimentou a sensação de que chegou tarde demais? A modernidade, com sua simultaneidade, nos atropela com um tempo ultra-rápido que não nos espera assimilar. "(...) a vertigem assalta os que se assustam com o turbilhão de fatos culturais que se sobrepõem e se anulam continuamente, numa velocidade que parece aumentada pela capacidade contemporânea de registrar e historizar rapidamente os acontecimentos".⁴ E aí, "a mente apavora o que ainda não é mesmo velho". Apavorados ficamos, mas despertos, porque percorrer o labirinto é preciso.

E aqui fragmentos da carta de Gullar:

"...isso não me parece possível em poesia. Não me parece porque a poesia se realiza no tempo e não no espaço..."

"...ela (a palavra) é um complexo de som-SENTIDO-forma, e é o sentido o seu elemento principal, pois é dele que ela tira sua existência própria - o sentido que é uma alusão ao mundo exterior".

"Eis porque desligar a palavra de qualquer de seus elementos é matá-la - é fazê-lo um simples ser ótico ou auditivo... A poesia depende que se mantenha, de qualquer maneira, a unidade desses elementos..."

"Você tira às palavras seu caráter de palavras, e não lhes dá outro. Na ânsia de vencer as limitações da linguagem verbal como linguagem verbal, você se rendeu ao gráfico".

⁴ MENEZES, Philadelpho. Op. cit. p. 9.

Assim, expondo suas resistências, Gullar vai tocando exatamente nos pontos nevrálgicos que os concretos pretendiam atingir:

Poesia em função do fluxo do tempo

Poesia em função da sintaxe

Poesia em função do significado

Eis o que a proposta concretista ousou DEMOLIR.

DESENHO - TRAÇADO

O labirinto e seu traçado. Se as construções não prescindem nunca de seus planos, projetos traçados linha a linha, desenhados, não haveria de ser diferente com a poesia concreta. Aqui intervem o arquiteto. Por que traçados se desenha o edifício da poesia concreta?

Esta é uma questão que os poetas concretistas nunca perderam de vista. Refletindo a atitude sempre crítica de seus autores, a construção de um arcabouço teórico em paralelo a criação poética define o modo como a poesia concreta se planifica.

O projeto, porém, é bom lembrar, nunca vem antes da experiência empírica. Ele é exatamente a mediação entre a experiência empírica e a experiência planificada. Citando Haroldo de Campos: "Os poemas nunca são deduzidos de uma teoria e sim esta deles. A teoria vem sempre depois para ordenar o caos e projetar o caminho. Nunca para trancá-lo".

Assim, arquiteto e viajante trocam de lugar e podemos, neste sentido, pensar com Rosenstiehl "que quem faz o labirinto é o viajante e não o arquiteto. O labirinto não é uma arquitetura, uma rede de sentido de quem o projeta e concebe, mas o espaço que se desdobra diante do viajante que progride, sem mapa, na própria rede".⁵

O plano é pois, a possibilidade de se fazer ecoar a produção passada na produção presente e futura, operando assim uma síntese temporal que impulsiona, dirige e move a produção.

⁵

ROSENSTIELH, Pierri. Op. cit. p. 251.

Publicado em 1958 na revista Noigrandes 4, o Plano Piloto Para Poesia Concreta é fruto deste exercício teórico num momento em que a poesia concreta, instalando a polêmica da ruptura, se afirmava e conquistava seu espaço de atuação.

Em sua linguagem econômica, em sua forma sintética ele condensa as bases e fundamentos da poesia concretista.

A questão do traçado, do desenho, que se configura de modo geral na poética concretista, é retomada, no plano-piloto, a nível do poema concreto, e tratada como uma questão da forma. Cada poema tem pois, seu desenho, seu traçado. Uma forma que evolui criticamente incluindo a noção de espaço em sua estrutura.

O plano-piloto refere-se a um paideuma, conjunto de autores e sua contribuição ao movimento. Identifica as inter-relações com outras artes (música e artes visuais). Define o poema como objeto. Estuda as questões do movimento. É ao mesmo tempo manifesto, auto-crítica, projeto. (ver Anexo I).

EDIFÍCIO

“Onde estou? - Em alguma
parte entre a fêmea e a Arte
Onde estou? - Em São Paulo.
- Na flor da mocidade”.

Augusto de Campos - 1952

O labirinto é pois um edifício. Labarinto - edifício de concreto da poesia concreta.

Fundações locadas na cidade de São Paulo (Sampa e a dura poesia concreta de tuas esquinas) os concredistas respiram os ares da cidade grande e investem num projeto de trabalho que almeja falar a linguagem da percepção e sensibilidade urbanas. A idéia é traduzir a vivência da cidade num objeto poético que incorpore, formalmente, a multiplicidade que uma grande cidade comporta. Síntese entre poesia, vida e arte.

Neste sentido é que se pode coordenar as idéias de poema como objeto e poema como produto: objeto-útil. O poema concreto pretende ser um "objeto em si e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas". O esforço concretista se dirige no sentido de produzir "uma coisa", um objeto e não uma representação, usando como matéria-prima a palavra. Como produto, o poema concreto é o resultado de um processo de produção e, portanto, participa das relações de consumo. A arte agora pretende ser consumida sincronizando-se com toda a produção material que o ambiente urbano contextualiza.

Conviver com a cidade grande significa ter que percorrer vias de mão-múltipla. A poesia deve se integrar ao movimento das outras artes incorporando-lhes aspectos, dialogando com elas. Da música de Webern, Boulez e Stockhausen os concretistas brasileiros apreendem a noção de tempo vinculada a de espaço, semelhantemente ao que ocorre na pintura de Mondrian, Max Bill, Albers. E, mais do que absorver influências, o trabalho concretista é antes de tudo um trabalho em equipe, inspirado por uma visão estética multidisciplinar.

O Movimento Concretista tem seus alicerces numa época em que o processo de industrialização mais acelerado, as transformações políticas e sociais e uma efervescência cultural geram um clima que atropela a chamada geração de 45, cuja produção poética só fazia ressaltar o descompasso entre a poesia e os acontecimentos.

Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, os principais construtores do edifício, despontam neste contexto dispostos a ficar com a medula e os ossos da poesia brasileira. Em 1952 fundam o Grupo Noigandres e lançam a revista de mesmo nome. A partir daí a construção irá evoluir nas múltiplas opções do labirinto.

DIVISÕES, CORREDORES, GALERIAS

Ao optar por uma "estrutura espaço-temporal, em vez de temporístico-linear" ⁶, a poesia concreta vem dar à questão do tempo um novo enfoque. Um enfoque onde o tempo é conjugado ao espaço gerando o movimento. O poema concreto leva em conta, pois, a questão do movimento em sua estrutura e isto é básico.

Do mesmo modo, a poética concretista, também só pode ser considerada levando em conta a questão do movimento. "Falar nos criadores da poesia concreta é ter de enfrentar, inevitavelmente, a evidência de que se está diante de produção poética em progresso: fluxo dinâmico da criação corajosamente assumido por esses poetas, desde os inícios de suas produções e até hoje vigente". ⁷

"A poesia mudou, tem mudado, vai mudar. Não é ismo. É preciso saber delimitar, selecionar o que estamos falando. Qual poesia concreta? Urge aplicar os índices de Korzibski, para maior clareza: Poesia Concreta 1956; Poesia Concreta 1958; Poesia Concreta 1962; Poesia Concreta 1965. E assim mesmo distinguindo peculiaridades individuais - embora nosso duradouro trabalho em equipe seja uma experiência de um fenômeno dos mais notáveis em nossa e em outras literaturas, no que se refere à sobrevivência e a independência criativas. Pois a poesia concreta só pode mudar, ser concreto histórico". ⁸

Levando em conta o movimento na estrutura dos poemas concretos, o movimento da poética concretista e o movimento individual de seus autores nesses dois âmbitos, é que vamos adentrar pelos corredores e galerias do labirinto.

⁶ Plano-Piloto para Poesia Concreta.

⁷ SANTAELLA, Lúcia. *Convergências*. São Paulo. Nobel. 1986. p. 27.

⁸ PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo. Perspectiva. 1981. p. p. 15-16.

Primeiros poemas de Augusto, Décio e Haroldo. Lançamento das revistas Noigrandes 1 e 2. Uma fase pré-concreta. Uma reação contra o subjetivismo formalista e ideário da geração de 45. A retomada das conquistas modernistas de 22. Um primeiro momento.

Neste período se inserem poemas como "O Lobisomem", de Décio Pignatari que, publicado em 1948 numa página literária de "O Estado de São Paulo" chamou a atenção por suas imagens diferentes e expressões inusitadas; "Bestiário para Fagote e Esôfago" de Augusto de Campos - 1955 onde já aparecia a fragmentação do verso como recurso expressivo, com o uso de parênteses interceptando a frase linear na busca da simultaneidade da informação poética.

No livro Poetamenos, Augusto de Campos, 1953, antecipa o que seria a produção poética posterior. Inspirado na música de Webern, compõe uma espécie de "partitura" verbal, onde a disposição espacial, as diferentes cores, as tipografias diversas evocam movimento, sons e vozes múltiplas, possibilitando infinitas leituras.

Entre 1965 e 1970 é que o Concretismo eclode como movimento. Esta é a fase mais ortodoxa, onde o verso, como unidade rítmico formal é extremamente atacado. Busca-se o estatuto de objeto para o poema, que tenta não representar, mas sim presentificar sua realidade viva e autônoma. É desta fase a publicação do Plano-Piloto, discutido na seção anterior, cujas diretrizes relacionam-se diretamente com a produção poética desta etapa.

Costuma-se distinguir duas fases no trabalho deste período: "a orgânico-fisionômica" e a "geométrico-isomórfica". Na primeira, a construção do poema subordina-se ao jogo de palavra-puxa-palavra, cuja intenção é gerar um movimento imitativo do real. Na segunda, a construção do poema procura esgotar as possibilidades combinatórias das palavras e o movimento é de ordem puramente estrutural.

“A novidade do procedimento composicional da poesia concreta está na instauração de uma nova sintaxe baseada nas relações de semelhança entre as palavras: uma parataxe. A relação paratática entre as palavras se apoia numa ordem geométrica que organiza a disposição das palavras na página, substituindo a ordem sintática pela posição do signo verbal frente a outro”.⁹

São inúmeros os exemplos desta etapa mais ortodoxa e inúmeros os recursos utilizados. Em “Ovonovelo”, de Augusto, a técnica é o caligrama. Em “Velocidade”, de Ronaldo Azevedo, o poema é a representação gráfica da idéia abstrata de velocidade. Em “Life”, Décio Pignatari explora a seqüência das páginas no intuito de propiciar a noção de movimento. Em “Terra”, também de Décio, pode-se notar o jogo entre as palavras derivadas de Terra: ter, ara, rara remetendo, a questão agrária. Note-se ainda os sulcos na “terra” do poema produzido pelo arado da impressão tipográfica e pela ocupação do espaço da página.

Os primeiros anos da década de 60 são anos efervescentes em termos político-sociais, anos de grandes agitações e intensa movimentação popular. Este contexto reclama a participação dos artistas e intelectuais no processo de transformação da realidade brasileira. A vanguarda concretista, aí, enfrenta um impasse: a necessidade de engajar-se, mas sem ter que abrir mão das conquistas formais obtidas. Adotando o slogan de Maiakovski: “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”, os concretistas assumiram as tarefas do engajamento sem porém, deixar-se contaminar pela palavra de ordem, pela poesia como mensagem, pela poesia fácil. Para eles o problema do engajamento só poderia se resolver em termos “estético-industriais” equivalentes às relações de produção e consumo da sociedade urbano-industrial.

Diante do impasse a produção poética cai e poucos avanços formais são alcançados. O poema “Servidão de Passagem”, Haroldo de Campos, 1961, reflete exatamente as tensões deste

⁹ MENEZES, Philadelpho. Op. cit. p. 30.

momento e problematiza a questão poesia-pura e poesia-para, realizando a passagem do concretismo por esses anos conturbados.

A poesia concreta, que sempre caminhou tão próximo das artes plásticas, enfatizando o aspecto visual, chegaria ao ponto de prescindir da palavra. Este é o momento em que surgem os poemas-código de Décio, os Pop-cretos de Augusto e todo um elenco de trabalhos cuja proposta era transformar o poema-sem-palavras numa forma visual de comunicação universal. Incorpora-se a fotografia, a colagem, o desenho e os grafismos. Aparecem as influências da arte pop. Nesta fase insere-se por exemplo, os logogramas de Pedro isto: “Zen”, “Epithalamium - II” e “Epithalamium - III”.

Uma revisão crítica da teoria e prática anteriores. Uma demonstração de que a Poesia Concreta foi capaz de uma leitura heterodoxa de si mesma. Estas são as marcas da produção poética dos concretistas a partir dos anos 70. Assumindo suas divergências, o livre experimentalismo, a invenção, os trabalhos de Décio, Haroldo e Augusto se unem em torno de princípios como racionalismo e sensibilidade, concisão e clareza, amor a especificidade da linguagem poética, valorização da forma. No mais tudo é liberdade pois “criar coisas realmente novas é criar liberdade”.

A partir dos anos 70 é que vamos encontrar poemas como “Pulsar” e “Quasar”, de Augusto, extremamente criativos, onde o verso retorna, trabalhado pelas descobertas concretistas. É enorme a diversidade dos trabalhos nesta fase que, estilisticamente, supera e sintetiza tudo o que foi feito antes.

S A I D A

Hugo Friedrich em “Estrutura da Lírica Moderna” afirma que “a literatura do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura”. A modernidade optou pela linguagem e só com linguagem ergueu seu edifício literário. Não mais referências externas, menos expressivismo, mais construtivismo.

Menos representação, mais presentificação. "O artista é inteligência que poetiza, operador de linguagem". Construtor erguendo labirintos de difícil acesso, inquietante fascínio.

Do geométrico labirinto da poesia concreta, se quer saída? Se tem saída?

Não, se pensarmos que resolver um labirinto significa percorrer todos os seus corredores e, mais, que "ao viajante do labirinto tudo parece infinito, tão desconcertante é a ilusão das similitudes (o viajante tem, de fato, a intuição do poder ilimitado da uniformidade)".¹⁰ Afinal, cada corredor, cada encruzilhada sempre se assemelha a alguma outra já percorrida.

Nós, leitores da poesia concreta, viajantes desses labirintos modernos, perdemo-nos em meio às semelhanças: de sons, de formas, de palavras, de percursos. Confundimo-nos nas parataxes, iludimo-nos pelas simetrias, mas, prosseguimos.

E, se o labirinto pode parecer finito ao arquiteto, ele o é tão somente até que uma nova galeria se erga, se ofereça ao percurso, e ele passe, mais uma vez, à posição de viajante.

O trabalho de Décio, Haroldo e Augusto prossegue a nível de criação poética e a nível teórico. Cumpre ressaltar aqui o papel da tradução, atividade amplamente exercida pelos concretistas e que conjuga o exercício teórico-crítico e a invenção criativa. "Transcrição" como diz Haroldo.

A produção poética brasileira pós-Concretismo apreendeu muitos de seus parâmetros e é também labirinto construído de linguagem. Leia-se tropicalistas, Leminski, Afonso Avila.

Voltando ao início, penso que a questão que inicialmente se propunha em termos de "Complicada" e "Confusa" fica se não respondida, pelo menos desvelada. Enquanto existir labirinto, existirá também o desejo de resolvê-lo. O desejo de percorrer

¹⁰

ROSENSTIEHL, Pierri. Op. cit. p. 251.

todos os corredores e galerias. O percurso alargará visões, privilegiará prazer ou desprazer estético, não importa. Acima de tudo haverá leituras. E neste sentido, não há uma única, mas muitas saídas.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, Antipoesia, Antropofagia**. São Paulo. Cortez e Moraes. 1978.

SANTAELLA, Lúcia, **Convergências**. São Paulo. Nobel. 1986.

CAMPOS, Augusto de. et alii. **Mallarmé**. São Paulo. Perspectiva. 1991.

LITERATURA COMENTADA: Poesia concreta/seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Lumna Maria Simon, Vinícius de Ávila Dantas. São Paulo. Abril/Educação. 1982.

ANEXO I

plano-piloto para poesia concreta

poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta — analógica, não lógico-discursiva — de elementos. “il faut que notre intelligence s’habitue à comprendre synthético-ideographiquement au lieu de analytico-discursivement” (apollinaire). einstein: ideograma e montagem.

precursores: mallarmé (**un coup de dés**, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço

("blancs") e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (**the cantos**): método ideogrâmico. joyce (**ulysses e finnegan's wake**): palavra-ideograma; interpenetração orgânica e tempo e espaço-cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço apollinaire (**calligrammes**): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em comprimidos, minutos de poesia". joão cabral de melo neto (n. 1920 — o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a série **boogiewoogie**; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material. fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica — "verbivocovisual" — que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

a poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação: “a moeda concreta da fala” (sapir). daí suas afinidades com as chamadas “línguas isolantes” (chinês): “quanto menos gramática exterior possui a língua chinesa, tanto mais gramática interior lhe é inerente” (humboldt via cassirer). o chinês oferece um exemplo de sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras (ver fenollosa, sapir e cassirer).

ao conflito de fundo-e-forma em busca de identificação, chamamos de isomorfismo paralelamente ao isomorfismo fundo-forma, se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento. o isomorfismo, num primeiro momento da pragmática poética concreta, tende à fisionomia, a um movimento imitativo do real (*motion*); predomina a forma orgânica e a fenomenologia da composição. num estágio mais avançado, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural (*movement*); nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição (racionalismo sensível).

renunciando à disputa do “absoluto”, a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene. cronicrometragem do acaso. controle. cibernética. o poema como um mecanismo, regulando-se a si próprio: “feed-back”. a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia a sua própria confecção.

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema-produto: objeto útil.

augusto de campos
décio pignatari
haroldo de campos

post-scriptum 1961: "sem forma revolucionária não há arte revolucionária" (maiacóvski).

(Publicado originalmente em *Nolgandres* 4, 1958, São Paulo, edição dos autores.)

A N E X O II — POEMAS

O lobisomem

O amor é para mim um Iroquês
De cor amarela e feroz catadura
Que vem sempre a galope, montado
Numa égua chamada Tristeza.
Ai, Tristeza tem cascos de ferro
E as esporas de estranho metal
Cor de vinho, de sangue e de morte,
Um metal parecido com ciúme.

(O iroquês sabe há muito o caminho e o lugar
Onde estou à mercê;
É uma estrada asfaltada, tão solitária quanto escura,
Passando por entre uns arvoredos colossais
Que abrem lá em cima suas enormes bocas de silêncio e solidão).

Outro dia eu senti um ladrido
De concreto batendo nos cascos:
Era o meu Iroquês que chegava
No seu gesto de anti-Quixote,
Vinha grande, vestido de nada

Me empolgou corações e cabelos
Estreitou as artérias nas mãos
E arrancou minha pele sem sangue
E partiu encoberto com ela

Atirando-me os poros na cara,
E eu parti travestido de Dor,
Dor roubada da placa da rua
Ululando que o vento parasse
De açoitar minha pele de nervos.
Veio o frio com olhos de brasa
Jogou olhos em todo o meu corpo;
Encontrei uma moça na rua,
Implorei que me desse sua pele
E ela disse, chorando de mágua,
Que era mãe, tinha seios repletos
E a filhinha não gosta de nervos;
Encontrei um mendigo na rua
Moribundo de fome e de frio;
“Dá-me a pele, mendigo inocente,
Antes que Ela te venha buscar.”
Respondeu carregado por Ela:
“Me devolves no Juízo Final?”;
Encontrei um cachorro na rua:
“Ó cachorro, me cedas tua pele?”
E ele, ingênuo, deixando a cadela
Arrancou a epiderme com sangue
Toda quente de pêlos malhados
E se foi para os campos de lua
Desvestido da própria nudez
Implorando a epiderme da lua,
Fui então fantasiado a travésti
Arrojado na escala do mundo
E não houve lugar para mim.

Não sou cão, não sou gente — sou Eu.

Iroquês, Iroquês, que fizeste?

3º Lugar

Pseudônimo: STELLA JOANA

OUVIR SONS, OLHAR MONTANHAS

Telma Mourão Blanck

LETRAS

A palavra é disfarce de uma coisa mais
grave, surda-muda
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infreqüentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a
mão.
Puro susto e terror

Adélia Prado

Nas palavras de Octavio Paz,¹ “o homem é um ser que se assombra: ao se assombrar, poetiza, ama, diviniza”. São muitos os “assombramentos” de Adélia. E o primeiro deles é com o instrumento mesmo de seu ofício, a palavra. A palavra constrói a imagem poética: um peixe vivo apanhado com a mão em momentos de graça, infreqüentíssimos — puro susto e terror, puro assombro pela instantânea reconciliação entre nome e coisa, “instante relampejante”, no dizer ainda de Octavio Paz. Comunhão impossível pela cisão entre sujeito e objeto, procurada num real fora da linguagem (“quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe, esta incompreensível muleta que me apóia”)² e encontrada apenas em instantes raros de palavra-peixe.

¹ As citações a Octavio Paz foram extraídas de *O arco e a lira*, Ed. Nova Fronteira, RJ, 1956.

² “Antes do Nome” / *Bagagem*.

³ “Móviles” / *Terra de Santa Cruz*.

O desejo da poeta: colher as palavras nesse lugar sem mediação, onde elas se materializam e se oferecem ao gesto ou à boca (“palavras que se podem comer, de tão doces, / de tão aquecidas, corporificadas”)³ mas pelos limites da linguagem condenas a serem o “disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda”, sempre metáfora, sempre uma coisa no lugar de outra, sempre “esta incompreensível muleta que me apóia”.

Tema (ou desejo?) recorrente na obra poética de Adélia Prado, pode ser registrado ainda, entre outros, nos poemas “Em Português”: “palavras, quero-as antes como coisas”, e “A Formalística”, em que a reflexão sobre a criação poética é feita de uma forma irônica ao citar o poeta, este pelejador: “As rãs pulam sobressaltadas / e o pelejador não entende, / quer escrever as coisas com as palavras”.⁴ Conforme Lúcia Castello Branco, “se toda escrita faz parte de um processo de representação, essa escrita que busca dessimbolizar a palavra, encostando-a à coisa e buscando a pura apresentação dessa coisa, consiste, de fato, numa escrita impossível”.⁵ Se isso vai constituir um paradoxo, não vai deixar de constituir um desejo. Se as palavras estão irremediavelmente na instância do simbólico, o poema é o lugar privilegiado onde a corrente rítmica e a cadeia sonora podem transportar a um mundo outro onde vigoram as forças de atração e repulsão e não as leis do discurso, a um mundo de ecos e correspondências a que nos levam os puros significantes, “casca sonora” das palavras, como parece querer dizer o poema:

Eu vivo sob um poder
que às vezes está no sonho,
no som de certas palavras agrupadas,
em coisas que dentro de mim
refulgem como ouro.⁶

⁴ “Em Português” e “A Formalística” estão em *A faca no peito*.

⁵ Castello Branco, Lúcia. *O que é escrita feminina*, SP, Brasiliense, 1991.

⁶ “A Poesia, a Salvação e a Vida II” / *O coração disparado*.

Em "O Nascimento do Poema", lê-se:

O que existe são coisas,
não palavras. Por isso
te ouvirei sem cansaço recitar em búlgaro
como olharei montanhas durante horas,
ou nuvens,⁷

Nesse sentido, ouvir sons do búlgaro equivale a olhar montanhas ou nuvens — configuração de um desejo de recepção imediata (sem mediação) do mundo exterior, através dos sentidos. E, no mesmo poema:

Entender é um raptó
é o mesmo que desentender
(...)
Entender me sequestra de palavra e coisa,
arremessa-me ao coração da poesia.

Não mais a palavra ou a coisa. Entender é o mesmo que desentender. Ser arremessado ao coração da poesia é alcançar a outra margem, é estar de posse da revelação que a imagem poética suscita. É nesse instante fulgurante que nasce o poema, "lugar de encontro entre a poesia e o homem" (Octavio Paz).

Diz ainda o mesmo poeta:

O poeta não quer dizer: diz. Orações e frases são meios. A imagem não é meio; sustentada em si mesma ela é seu sentido. (...)

A experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. (...) Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser em ser até o extremo. Extremos de palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não significação. Mais alguém da imagem, jaz o mundo do idioma, das explicações e da história. Mais além, abrem-se as

⁷ "O Nascimento do Poema" / O pelicano.

portas do real: significação e não significação tornam-se termos equivalentes. Tal é o sentido último da imagem: ela mesma.

Verifica-se, por essas palavras, o quanto o conceito de imagem poética em Octavio Paz aproxima-se do conceito de real em Lacan, constituindo-se mesmo como um vislumbre desse real, que é “o registro do não simbolizado, daquilo a que o sujeito não tem acesso pois faz parte das experiências não nomeadas, não representadas e que, portanto, se situam à margem da linguagem”,⁸ situando-se, pois, na ordem do impossível, do intangível, uma vez que, para Lacan, não há realidade pré-discursiva. “O real, embora funcione na base do simbólico, é também uma construção do simbólico, na medida em que é só através do simbólico que podemos falar do real, da mesma forma em que é através do simbólico que o real se permite vislumbrar”.⁹

O poema “O Pelicano” diz:

Um dia vi um navio de perto.
Por muito tempo olhei-o
(...)
Oh! eu dizia. Ah, que coisa é um navio!
(...)
À volta de mim busquei pessoas:
olha, olha o navio
e dispus-me a falar do que não sabia
para que enfim tocasse
no onde o que não tem pés
caminha sobre a massa das águas,
Uma noite dessas, antes de me deitar
vi — como vi o navio — um sentimento.
Travada de interjeições, mutismos,
vocativos supremos, balbuciei:
Ó tu! e ó vós!
— a garganta doendo por chorar.
Me ocorreu que na escuridão da noite
eu estava poetizada
um desejo supremo me queria.

⁸ O conceito de real em Lacan é apresentado conforme Lúcia Castello Branco, op. cit.

⁹ “Castello Branco, Lúcia, Op. cit.

Do que diz esse poema se não for desse recurso desesperado contra o silêncio de que nos fala Octavio Paz? Para o que aponta esse poema se não for para o real de que nos fala Lacan? O que é esse navio se não o vislumbre ou a sugestão desse real? Imagem daquilo do qual não se sabe falar mas não se pára de querer falar, mesmo com a voz “travada de interjeições, mutismos, vocativos supremos, balbucios, com a garganta doendo por chorar”.

Chega-se aí ao ponto de interseção da poesia, do real lacaniano e da escrita feminina na acepção de Lúcia Castello Branco: “ora, a escrita feminina é justamente essa modalidade de escrita que pretende fazer falar o real, dizer o real. Mas se o real é indizível, como dizê-lo? Talvez produzindo sugestões de real, talvez construindo uma escrita que, irremediavelmente simbólica (como toda escrita), pretenda sugerir alguma coisa da ordem do não-símbolo, da não-linguagem”, alguma coisa que se diria com a garganta doendo por chorar, travada de interjeições, mutismos, balbucios, como no poema de Adélia Prado.

* * *

Em Adélia Prado “qualquer coisa é a casa da poesia”. Palavras que compõem o título de uma das partes de seu livro **O coração disparado**, expressam a matéria de sua poética. Qualquer coisa: o pequeno, o banal, o absolutamente corriqueiro do dia a dia, do espaço doméstico, da cidade pequena do interior, é motivo para um poema, colocado em pé de igualdade com outros de temas “maiores”, como a poesia auto-reflexiva e as de cunho metafísico ou místico. Isso quando não existe a justaposição ou a interpenetração desses temas, constituindo, a meu ver, um dos aspectos da especificidade da obra de Adélia Prado.

Poesia que se faz pinçada do cotidiano ou de uma memória que se relaciona também com o cotidiano. Memória sempre sensorial — memória de cores, cheiros, arrepios — emerge como “flashes”, cenas ou imagens rápidas, soltas do contexto, “desenredadas”, instantes aprisionados que servem não à tentativa de resgate do passado, empresa impossível da qual o sujeito poético tem consciência, mas à construção de uma linguagem nova, de um poema:

O meu poder é pouco, governo sobre
algumas lembranças:
um prato, uma toalha de mesa, um domingo,
cascas de laranja fresca recendendo.
O Bem e o Mal me escapam, mesmo e por
me habitam
Me escapam o dia, a hora, as horas.¹⁰

São esses restos, essas cascas que, ainda recendendo, trazem à memória um domingo qualquer que não está preso à ordem do Tempo ("me escapam o dia, a hora, as horas") mas à imagem mesma, aquilo que foi interceptado pelo olhar e agora volta como metáfora poética. Nessa escrita que se diz pouco poderosa, que governa apenas sobre algumas lembranças, reconhece-se também o que Lúcia Castello Branco chama de escrita feminina, criadora de uma outra lógica que se constrói sobre o que é lacuna, o que é fragmento, o que são restos. Mais (ou menos?) do que um memória, uma "desmemória".

E é com essa dicção marcadamente feminina que o sujeito poético vai lidar com a questão da identidade e se perguntar: quem sou eu? O sentimento de desterro, exílio, orfandade é tema recorrente na poesia de Adélia, configurando uma falta de lugar, uma sensação de ser atópico, deslocado:

Por Deus, quem sou?
(...)
Tudo me está vedado.
Não há lugar para mim.¹¹
Eu não sei quem sou
Sem me sentir banida experimento degredo.¹²
Que o mundo é desterro eu toda vida soube.¹³
Mas eu o que sou?¹⁴

¹⁰ "Um Bom Motivo" / O coração disparado.

¹¹ "O Bom Pastor" / O pelicano.

¹² "A Face de Deus é Vespas" / Terra de Santa Cruz.

¹³ "Orfã na Janela" / O coração disparado.

¹⁴ "As Palavras e os Nomes" / A faca no peito.

Mas é na medida em que essa voz fala desse lugar ao lado é que ela vai se constituir como alteridade: "Se se pode falar de outro lugar que não o centro, se é possível justamente desequilibrar esse centro e ficar em outro lugar, de viés, nas bordas, nas margens, então, desse lugar privilegiado, é possível produzirem-se novos significantes".¹⁵

O amor, o erotismo, o misticismo, temas constantes em poesias feitas por mulheres, têm um lugar maior na poética de Adélia Prado, de maneira ora difusa, ora explícita, muitas vezes derrubando as fronteiras entre a sensualidade e a santidade: "Me tentam a beleza física, forma concreta de lábios, / sexo, telefone, cartas / o desenho amargo da boca do "Ecce Homo".¹⁶ Em "Festa do Corpo de Deus", o corpo de Cristo surge erotizado, exibindo-se sem panos na cruz, revelando, em sua paixão, sua dimensão carnal: "Jesus tem um par de nádegas! / mais que Javé na montanha / esta revelação me prostra. / Ó mistério, mistério, / suspenso no madeiro / o corpo humano de Deus".¹⁷

A figura ambígua de Jonathan aparece em inúmeros poemas, como um significante do desejo do sujeito poético. Jonathan é aquele do qual não se sabe ("quem é o estranho a quem chamo Jonathan?"), Jonathan é Jesus, Jonathan é um homem ("Jonathan é apenas um homem, / se lhe torceres o lábio zombeteira / a lança dele reflui"), Jonathan é inacessível ("quero ver Jonathan, / aqui ou onde mora / exilado de mim"), Jonathan é matéria de sonho: "porque Jonathan é isto, / fato poético desde sempre gerado, matéria de sonho, sonhos".

Matéria de sonho é este objeto de desejo que se transubstancia em objeto poético, "nunda se fechando em definitivos sentidos, mas abrindo-se em inéditos significados".¹⁸

¹⁵ Brandão, Ruth Silviano. *Feminina Mãe Imperfeita*, in "Tempo Brasileiro", nº 104, RJ, 1991.

¹⁶ "Festa do Corpo de Deus" / Terra de Santa Cruz.

¹⁷ "Ausência de Poesia" / O coração disparado.

¹⁸ Brandão, Ruth Silviano. Artigo "Os (im)possíveis objetos poéticos do desejo" in "Griphos", revista do Instituto de Estudos Psicanalíticos de Minas Gerais, nº 6, 1988.

CONCURSO
DE
ENSAIOS

TRABALHO ESCOLHIDO
MENÇÃO HONROSA

UNIVERSITY OF
MICHIGAN
ANN ARBOR

UNIVERSITY OF MICHIGAN
ANN ARBOR

JONAS

(ou No Ventre do Paradoxo)

Pseudônimo: Augusto Lung

Rui Rothe-Neves
LETRAS

Começo, por inteiro. Pra que não se pense que aqui termino.

Um desafio fora lançado.

Trata-se de um texto, concebido se deitando numa página, amarelecendo, surrado pelos olhos que irão e virão sobre ele antes do fogo. Digo fogo, porque em algum tempo talvez seja necessário queimá-lo. Ou se perca.

Onde?

e isso é já perto do fim.

Voltemos ao início, ao mais importante. Voltemos aos olhos.

Ao enigma.

Em forma de globo e par, situado um em cada órbita, com três camadas e meios de refração, é o órgão da visão.

É o órgão da visão.

Um órgão, portanto, como outro qualquer. Como um estômago.

Um estômago de textos, propriamente.

Exige cautela. Sobretudo porque um estômago é seguido de praxe, sem se considerar as glândulas e as outras viscosidades, de um intestino. (E isto, aqui, é perigoso. Demasiado até.

Nada contra este intestino. Ou seu outro. Qualquer navegador experiente o atestaria em tempos calmos. Mas não é conveniente desconsiderar as tempestades, com os ventos e odores típicos, e toda a dramaturgia que envolve essa espécie de orfanidade) Quanto a isso não se ignoram saídas. Pelo menos uma está sempre aberta.

E talvez outra saída esteja em cuidar pra não dar nó no estômago. Ou, como são dois: nós. Nós nos olhos.

Como se olhássemos nós mesmos, dentro de um grande peixe que mama, mama. O maior dos seres de cuja classe somos nós, os melhores. Então reconheceríamos ali o enigma, a ser digerido.

Melhor primeiro engolir.

É um texto difícil de engolir, esse dos olhos que digerem textos. Um estômago de estômago de textos, propriamente. Fácil de dar nós.

Difícil de se nos dar, o enigma.

E aqui trata-se talvez de um outro de nós. Ou um outro texto. Ou é o começo do incêndio no estômago do peixe. Ou talvez ele se perca. Ou talvez já é o fim aqui, mas isso é a ponta de um outro colapso, de um outro enigma, onde as certezas todas estão sempre dançando em torno do próprio umbigo, ou da própria órbita, que é como os olhos dançam em torno de si mesmos achando que vão é pra frente, depois sabem que não, voltam, tudo do começo novamente, dançando sempre e se perdendo.

No mar. Onde? Onde nada.

Em tempos de calmaria, qualquer navegador experiente diria que sim. Mas agora é a tempestade onde nada. O peixe. E talvez ele se perca, com toda a dramaturgia que envolve essa espécie de naufrágio.

Como o texto. Que é ele.

Nós.

Os melhores de cuja classe é ele o maior. E mama.

Difícil de se nos dar. Melhor então comê-lo antes que passe, antes que se perca no pretérito, vagando pelo mar verde e monstruoso onde nada, onde se poderia encontrar com outros, todos digeridos pelos olhos?

Um dentro do outro, agora perdidos.

A memória.

É dentro dela que os textos confabulam, não do lado de fora. A memória, um mar verde de funções fisiológicas que não se dá direito aos sextantes desse outro mamífero, bípede e implume (é preciso que se dê a fisiologia do sujeito), e monstruoso portanto. Se alguém já leu *Viagem a Andrada* *, sabe por onde ler isso, os olhos dançando, as órbitas. Um animal da terra acororado esperando o deus vermelho no horizonte, que se dê pacífico, sem queimaduras. E por dentro, porque ele tem dentro, crê que se pergunta, analfabeto, o que sou eu além de tentativas de mitologia? E quer não saber que já isso queima.

Todos profetas de alguma ciência obscura pros obscuros. Entre eles, os especialistas em olhos, em peixes, em estômagos, em textos. Estes últimos nunca provam de sua própria poção, jamais lêem o que escrevem, porque só escrevem sobre a coisa escrita e nunca escrevem a coisa. Porque os textos só confabulam por dentro e só têm o lado de fora...

Agora que se anunciou o naufrágio onde os textos se perdem, este, regurgitado, ouve um marulho, é a margem. Talvez ali sobreviva um texto que se deflagra, revoltado do estômago, um desafio.

* de Vicente Cecim, Ed. Iluminuras, São Paulo 1989.

Antes era a seqüência de textos náufragos, soltos no mar verde, um aqui, outro ali, os braços já cansados, tentando ainda o movimento pra redenção. E ela, longe, esperando em outra margem.

Agora, o que seria?

O mar, à noite, é frio.

Talvez mais rápido, batendo os braços com mais força, chegando antes do pôr-do-sol e digerindo então migalhas não sentíssemos tanto frio. Famintos, homens e textos são iguais no presente.

O presente.

Onde um texto se deflagra.

Ou ainda: aportamos numa ilha onde não há o que ser dito. Porque não há como ser dito o que há na ilha. Uma vera cruz onde não caminhas. Ou uma elipse.

Uma ilha silenciosa.

Sem o que dizer nem como dizer o que há. Náufragos e textos, tanto quanto possível e com movimentos e eternidades. particulares, partes, do silêncio.

Uns dentro dos outros, perdidos de novo.

Como na memória.

Então essa ilha seria uma margem onde não seríamos mais náufragos, ou ali não estaria sentada, esperando, a redenção?

Voltamos,

nós no mar verde e monstruoso.

Nenhum desafio foi mesmo lançado afinal. E ninguém ouve, o mar é vasto. Eis o fim.

RL

revista literária

SEGUNDA SEÇÃO

STATE OF NEW YORK

IN SENATE

REPORT

POEMAS

DESVIO

Maria Esther Maciel

É sina do meu nome
deslizar conforme
o tempo e o não-lugar:

sem ponto certo
oscilar, errante
entre o final
e o reticente
confundir vogal
e consoante

beber na fonte
a palavra
que não há.

LA RICA

Ivan Cupertino

Aprendeste-me
uma nova palavra:
galhos de árvores
arredam
enquanto as frestas
dos mesmos
estancam a lua.

No úmido da grama
comíamos chocolate.
Existem tantas palavras plurais
que nós nunca nos aprenderemos,
tais como empapucar. Silêncio.

Aprendeste-me
uma palavra já usada
para nomear:
La Rica.

Palavras às vezes parecem
silêncios vermelhos
envoltos em volutas de fumaça,
sugerem, entorpecem.
mas estancam.

Estravam. Escramam. Estradam.
Estragam. Escravam. Estrumam.
Estribam. Estrelam. Escrutam.

Volutas de fumaça
envoltas em voltas
verticais no pé do abismo.

Pessoas abismam
Palavras cismam
Desejos doem.

JUDITH

CARLOS Alberto Marques REIS

**Para Judith Malina
(do Living Theatre)**

Um dia
te disseram má.
Mas não, você
é lina,
linda.
Malinda,
Malina.

MISIONES

Rita Espescht

Chove no inverno argentino.
No céu nubes y medias lunas
no quarto calor y media luz.
A noite pulsa corpos e corações.

Ah! meu amor misionero
catequiza-me
água benta de tua boca
lava-me alma e vulva.

CONTOS

601110

O LIMITE

Carlos Herculano Lopes

Todas as noites, antes do amanhecer, o telefone tocava. Já esperando, com um cigarro aceso, o homem se levantava, atendia ansioso, e em vão aguardava que, quem estivesse do outro lado, falasse alguma coisa. Dizem que se passaram muitos meses, quem sabe anos. Até que um dia, não suportando mais, o homem primeiro arrebentou os fios, depois jogou o aparelho pela janela, olhou para uns retratos na parede, e pulou em seguida.

A SURPRESA

Carlos Herculano Lopes

Ele chegou em casa e encontrou a sua mulher e o diabo na cama. Como não era homem para tolerar tais coisas, apoderou-se então de um punhal, para lavar a honra. Após golpeá-la várias vezes, sangue esguichando pelas paredes, o homem voltou-se então para o seu rival. Mas surpreso viu a sua esposa — nua, com as pernas abertas, a convidá-lo para o prazer. Chorando muito, e jurando-lhe amor eterno, ele atirou-se aos seus pés, pedindo-lhe perdão. Tiveram vários orgasmos, como há muito não acontecia. Meses mais tarde, na volta do trabalho, ou no bar com os amigos, ele sentia coisas estranhas: enjoava com frequência e notava crescer-lhe o ventre.

MIRAGENS

Carlos Herculano Lopes

A minha filha era uma moça morena, alegre, sonhava com dentes-de-ouro e gostava de jogar bente-altas. Casou-se com um baiano vendedor de pedras e se foram juntos em uma tarde, nas estradas de Curvelo. Já a minha neta, uma menina mais clara, nas vésperas de se formar no ginásio, foi levada por aquele rio, ali atrás no quintal. Mas anos antes, Elói, o meu marido — que não gostava de tomar banhos — já havia me deixado, em silêncio, com os olhos presos nos meus. O meu neto caçula, de um dia para o outro, foi-se embora para São Paulo. Nunca mais tive notícias. Sozinha aqui neste canto, e com quase noventa anos, eu, já enxergando pouco, todas as tardes, para passar o tempo, me assento ali na varanda, de frente para a rua. Não é sempre que a vejo: mas às vezes a morte, ignorando os meus chamados, costuma passar.

EXAME DE OBJETO DELITO

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva

Relutante, ela entra na Delegacia de Mulheres

— “Pois não.” diz a detetive de plantão.

— “Eu queria uma informação.”

— “Pode falar.”

— “Eu queria saber onde é que eu posso levar a televisão que meu marido quebrou pra fazer um exame de objeto delito.”

— “A senhora está brincando comigo.”

— “Não, não. Estou falando sério.”

— “Mas. minha senhora...”

— “Primeiro foi meu radinho de pilha que eu levava pra cozinha.

Um dia eu disse a ele que não aceitava mais que ele me tratasse mal na frente dos parentes dele. Ele jogou meu radinho na rua e o ônibus passou em cima dele. Só sobrou a capinha de couro cor-de-rosa. Tinha sido presente do dia dos namorados. Antes de casar, né? Porque agora, ele não me dá presentes mais. Diz que é invenção de judeu, que presente não tinha que ter data marcada pra dar, que a gente dá é na hora que está com vontade. Dez anos de casamento! O único presente que ele me deu foi há uns cinco anos. Um aparelho de som. Mas só ele sabe mexer na aparelhagem. Eu não entendo aqueles botões todos e ele disse que é melhor eu não mexer pra não estragar.”

— “Minha senhora, tem muita gente lá fora esperando...”

— “O som, ele quebrou no dia que eu reclamei que eu vivia socada em casa, que ele saía todas as sextas-feiras pra tomar

chopinho, e que eu só ia a aniversário de criança em casa de parentes e, mesmo assim, quase sempre sozinha porque ele estava sempre cansado."

— "Ele alguma vez bateu na senhora?"

— "NÃO, nunca! Só um empurrão e um tapinha de leve. Toda vez que eu falo o que ele não quer escutar, ele ameaça me bater. Mas eu não tenho medo não. Eu queria que ele me batesse pra marcar, pra eu poder mostrar pra todo mundo. Pra senhora, principalmente. Mas ele só aponta pra mim com a mão fechada, como se fosse dar um soco, e diz "ai que vontade de quebrar você todinha. Cala essa boca que eu ainda te arrebento. Um dia eu não agüento e te estraçalho." Mas bater nunca. Ele já quebrou o telefone. Ah! o sem fio também, o rádio relógio..."

— "Mas então o que a senhora veio fazer aqui?"

— "Pedir informação pra fazer exame da minha televisão."

— "Eu acho que a senhora veio ao lugar errado."

— "Mas não é aqui que protegem as mulheres de seus maridos violentos?"

— "E televisão é mulher?"

— "Não é, mas fala. E ele tem ódio quando eu começo a falar que eu não tenho obrigação de catar as meias que ele joga no chão; que eu não tenho obrigação de ir ao banco e enfrentar fila pra ele; que eu não tenho obrigação de guardar suas roupas, arrumar suas gavetas, limpar seus sapatos, esvaziar seu cinzeiro e guardar as garrafas que ele esvazia. O dia que ele quebrou o toca-fita, eu tinha falado que minha boca ninguém fechava. Ele tem mania de mandar eu calar a boca, mas eu não calo. Se eu não posso gritar com ele, ele também não pode gritar comigo. A senhora não acha?"

— "Até agora, eu não consegui entender o que eu posso fazer pela senhora."

— "A senhora não entendeu ainda? Eu corro risco de vida. A televisão era a única coisa que ainda falava lá em casa. Agora só eu falo... porque as crianças só falam o que ele quer escutar."

A televisão não, ela fala um monte de coisas que ele não gosta de ouvir. Fala, por exemplo, de orgasmo feminino que ele acha que não existe, fala de diálogo entre os pais e os filhos, de alcoolismo... Fala sobre tudo que o incomoda. Eu também o incomodo. Eu sei. Eu sou a próxima vítima. Eu sou o único objeto falante que sobrou, entende?"

— "Mas televisão quebrada não é caso pra Delegacia de Mulher."

— "A senhora não entende? Por favor! Ele quebrou a televisão. Eu sou a televisão. Eu não existo sem a televisão. Quando eu ligo a televisão, eu tenho o corpo bonito, a sexualidade desreprimida, roupas lindas, amantes afetuoso... Eu sou revolucionária, contestadora, intelectual, política, executiva, repórter, artista, heroína, independente, segura, dona de mim... Eu vejo o noticiário e finjo que faço parte desta cidade, deste estado, deste país, deste mundo. Mas agora, eu não sou nada. Eu sou só a mulher do meu marido. E que eu nem sei se é só meu ou se divido com outras."

— "Mas minha senhora. Não é crime quebrar um objeto. Não se faz exame de corpo delito em objetos, só em pessoas."

— "E se ele me quebrasse? Eu poderia fazer exame de corpo delito?"

— "Claro. E nós chamaríamos seu marido aqui e abriríamos um inquérito. Mas a senhora mesma disse que ele não te agride."

— "Mas então eu não estou entendendo mais nada. A televisão lá em casa sempre foi mais gente do que eu. Eu sim é que fui e sou objeto. Ele não olha pra mim, ele olha pra televisão. Ele não conversa comigo, mas com a televisão ele conversa. Quando aparece um político ele diz, "demagogo, sem vergonha". Se aparece uma mulher bonita, ele diz, "isso é que é mulher!" Se aparece uma mulher inteligente no programa da Hebe falando do machismo do homem brasileiro, ele logo diz, "essa aí devia estar choferando um fogão ou um tanque de roupa." Mas, se eu tento conversar, ele finge de surdo ou então diz, sem tirar os olhos da televisão, "pera aí que eu quero ouvir", e aponta pra televisão.

Se eu começo a conversar com as crianças ou com alguém no telefone, ele aumenta o volume da televisão. A senhora não acha que a televisão é muito mais gente do que eu?"

— "Olha minha senhora, a única coisa que eu posso te dizer é que não podemos fazer nada pra te ajudar. Não há leis protegendo objetos da agressão de seus donos."

— "Mas quebrar coisas que falam não é crime?"

— "Não."

— "Mas ele pode me quebrar."

— "A senhora vai me desculpar, mas não podemos trabalhar com hipóteses. Se em quinze anos de casada, ele nunca agrediu a senhora, não será agora que ele vai fazê-lo, não é?"

— "Mas isso também é uma hipótese."

— "A próxima, por favor."

Vencida pelo argumento da autoridade, a mulher foi para casa. O marido que havia avisado que não viria para o jantar chegara primeiro e a olhava desconfiado. A televisão continuava calada. Ela correu para a cozinha e foi ajudar a empregada no preparo do jantar. Da sala o marido, em silêncio, furava-lhe com os olhos. Quando ela colocou a sopa fumegante na mesa, ele virou a sopeira em cima dela sem dizer uma palavra. Ela soltou um grito de dor logo abafado pelo soco que lhe rachava os dentes e outro que lhe sangrava o nariz. Assim que tomou um fôlego, ela gritou que iria denunciá-lo na Delegacia de Mulheres. Ele pegou o revólver e deu-lhe um tiro na boca. A morte arregalou-lhe os olhos que se fixaram no aparelho de televisão quebrado. As crianças, que estavam na casa do vizinho, entraram correndo e encontraram o pai, atônito, olhando para o retrato de casamento em cima do aparelho de televisão. A filha mais nova abraçou o pai e disse, "não chora papai, ela está caladinha, do jeitinho que o senhor gosta."

MULHER A ESPERA DO TREM AO ENTARDECER

* Constance Pierce

** Tradução: Sérgio Alves Peixoto

É quase noite numa tarde perfeitamente normal. Do outro lado do campo pedregoso, além das serralhas bravas e do rendilhado das cenouras selvagens, as muitas casas e umas poucas construções maiores da cidade solidificaram-se em um aglomerado de quadrados e triângulos contra um céu de lavanda. Aqui e ali, um poste telefônico se eleva em cruz, aqui e ali, uma parábola de olmos ou bordos, e o campanário de uma igreja espeta a tarde como a ponta de um lápis muito bem apontado. Em primeiro plano, a estação de trem continua deserta atrás da plataforma de concreto onde, lá no fim, exatamente antes de desaparecer em meio aos entulhos de papéis, latas e cascalho, uma mulher senta-se sozinha em um banco de ripas verdes.

A mulher ajeitou uma bolsa grande no colo e um antiquado baú de vime a seus pés. Está de perfil: um pequeno nariz reto e um queixo redondo alteia-se levemente contra a luz, uma postura imóvel e ereta. O vestido de seda malva de gola alta e mangas compridas chega-lhe aos pés que, perfeitamente cruzados em seus antiquados sapatos, estão aconchegados sob o banco. Por sobre o vestido, um casaco escuro até a cintura.

* CONSTANCE PIERCE

Escritora americana, foi vencedora, em 1985, do Fiction Collective Award, da Illinois State University, com seu livro de contos *When things get back to normal*, publicado pela mesma Universidade.

** SERGIO Alves Peixoto é professor de Literatura Brasileira da Fale/UFMG. Publicou em 1991, um livro de poemas intitulado *Esfinge fácil*.

Há luz o bastante para se ver que os cabelos, enrolados atrás em um coque preso junto ao pescoço, são castanhos e que os olhos são escuros e estão parados, fixos no ar acima dos trilhos do trem à sua frente, quase como se ela fosse um manequim. Mas a pele do rosto, embora lembre o azulado da porcelana, é bastante real. E porque a luz diminui mais e mais, muito tem de ser imaginado: o traçado das veias nas faces, os vincos na curva do lábio inferior, a pequena mancha violácea que fende o espaço embaixo dele. Não, ela é bem real, mas tem um Outro ar especialmente encantador, eis a conclusão.

Por entre os cabelos (é aí que você penetra): você pensa poder ver uma orelha nacarada como concha em espiral em torno da abertura de um longo túnel negro que parece se aprofundar mais e mais, engolindo a estação, a cidade e até mesmo o céu lá longe. Dentro desse túnel, uma luz difusa se espalha lentamente em sépia, revelando um quarto com papel de parede florido e mobília de pesado entalhe da mais indulgência fase do século passado. A cama de cabeceira alta, em um turbilhão de rosas de ébano, emerge de uma maça confusa de lençóis travesseiros e, ao lado, a mulher, vestida em fina camisola, parece estar negando alguma coisa. As mãos levantadas à frente, os dedos encurvados de um modo nada gracioso como se repelisse alguém ou alguma coisa, e os cabelos, desatados do coque, movimentam-se em frenéticas ondas libertas em volta dos ombros. O rosto parece ter endurecido como em defesa, os olhos semi-cerrados, as faces contraídas e contorcidas. Os lábios se movem, mas não há som.

De repente, um homem espadaúdo entra em cena pela lateral, de costas para você. Veste uma espécie de uniforme, mas muito antiquado, com dragonas de pesadas franjas. Você não consegue ver-lhe o rosto, mas a postura rígida lhe diz que ele está com raiva. Ele agiganta-se a seus olhos e, mais adiante, a mulher, ainda protestando, recuou apoiando-se nas rosas de madeira da cama. Parece muito pequena, comprimida entre a corpulência do homem e a volumosa mobília. Os olhos estão ainda aterrorizados, mas você vislumbra neles um laivo de resig-

nação. Quando o homem se move em direção a ela, por um momento você quer avançar e identificar-se, lutar com esse bruto, aproveitar a oportunidade. Mas, o espaço por cima desse ombro mostra você se esgueirando por uma porta lateral, fugindo pelo jardim (seu covarde!), desatando a correr ao atravessar a rua.

Enquanto você esteve ocupado, o trem chegou em silêncio, uma série de janelas escuras segmentadas por tiras de aço, algo como um pedaço de filme. Virando-se para olhá-lo mais de perto, você fica fascinado por essas enormes molduras e pelas impressões que elas provocam em presença da pouca luz difusa que ainda resta. Esquecendo-se da mulher, você observa, acompanhando com o olhar, a longa cauda segmentada enquanto o trem submerge outra vez na escuridão, apenas vagamente consciente do ruído surdo de portas metálicas que se abrem e fecham perto de você. As janelas, então, começam a passar e você se volta outra vez para olhar o trem desaparecer numa curva à direita da cidade, encolhendo e tornando-se cada vez menor, até não passar de um simples ponto na imensidão da planície.

De volta à plataforma, a mulher desaparecera. Você sente um brando e incômodo desapontamento, embora não saiba ao certo o porquê disso e, já que o desapontamento é muito brando, você não se sente inclinado a investigar-lhe a origem. O verde do banco desaparecera na escuridão e, quando você se curva para amarrar os sapatos, você olha por entre as ripas e vê, no último farrapo de luz, a cidadezinha além do campo, uma sólida geometria de encontro à noite.

ENSAIOS

UM VERSO DE CASTRO ALVES

José Américo Miranda

Prof. Assistente de Literatura Brasileira
Doutorado em Literatura Comparada pela
FALE/UFMG

Num ensaio publicado em *De poetas e de poesia* (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1954), Manuel Bandeira estudou comparativamente duas versões do poema "Mocidade e morte", publicado por Castro Alves, por volta de 1868-1869, sob o título "O tisico". Bandeira informa que o poema foi escrito na noite de 9 de novembro de 1864, e diz ainda que pela primeira vez o poeta "ia beber inspiração nas fontes da grande poesia" (p. 78). Com isto ele pretendia dizer que o poeta deixaria de lado sua miséria particular, para chorar uma dor maior, universal.

As duas versões comparadas por Manuel Bandeira são a primitiva, conservada em autógrafo, e a definitiva, que apareceu em *Espumas flutuantes* (1870). No cotejamento, o crítico constata diversas diferenças entre os dois textos. Segundo ele, o fato

revela duas coisas: em primeiro lugar, que o poeta não se contentava com a forma em que lhe saíam os versos no primeiro movimento da inspiração; segundo, que na tarefa de os corrigir e completar, procedia com segura intuição e fino gosto. (p. 79)

Em sua opinião, todas as emendas foram para melhor. Embora concordemos, na maioria dos casos, com o crítico, lendo atentamente seus comentários, e examinando as correções feitas por Castro Alves, nem sempre conseguimos encontrar, para o

juízo emitido, justificativas claras e convincentes. Tampouco Bandeira o faz; ele apenas afirma suas convicções, deixando-nos com o problema.

Ao tempo em que escreveu o poema, Castro Alves namorava uma moça de Recife, e na mesma época confessou, em carta a um amigo, sua preferência pelas morenas. Os comentários que desejo acrescentar aos de Bandeira dizem respeito a um verso que se encontra na primeira oitava do poema, que é constituído por oitavas e dísticos em disposição alternada.

No exame da questão, tentando encontrar respostas para os problemas, creio haver identificado um certo trajeto, que nos conduz da vivência individual do poeta, fonte de seu lirismo, à universalidade de sua expressão. Sigamos o raciocínio. Eis a primeira oitava e o primeiro dístico do poema, tais como aparecem em sua versão definitiva:

Oh! Eu quero viver, beber perfumes
Na flor silvestre, que embalsama os ares;
Ver minh'alma adejar pelo infinito,
Qual branca vela n'amplidão dos mares.
No seio da mulher há tanto aroma...
Nos seus beijos de fogo há tanta vida...
— Árabe errante, vou dormir à tarde
A sombra fresca da palmeira erguida.

Mas uma voz responde-me sombria:
Terás o sono sob a lájea fria.

Na primeira versão do poema, no lugar do verso

No seio da mulher há tanto aroma...

lia-se

No seio da morena há tanta amora!

Manuel Bandeira afirma ter examinado o manuscrito com o auxílio de uma lente para certificar-se de que a palavra escrita

era mesmo "amora", e não "aroma". Diante dos dois versos, comentando a substituição feita pelo poeta, ele reparou, humoristicamente, na inadequação da primeira versão:

Naturalmente o poeta ponderou que as amoras do peito das morenas não são tantas: duas apenas. E mais tarde substituiu aquele verso por outro: 'No seio da mulher há tanto aroma!' Desapareceu assim a 'morena', que seria muito provavelmente aquela moça do bairro da Soledade, no Recife, a que ele se referiu em carta a seu amigo Marcolino de Moura... (p. 79-80)

No verso do manuscrito, atentemos para o quase-anagrama "morena/amora". Esta convergência dos significantes é relevante para o sentido e confere concretude ao verso, satisfazendo a exigência do poético (permanente hesitação entre som e sentido, segundo Paul Valéry). Considerando que o poeta optou pela metonímia, ao designar a mulher pela cor da pele (morena), não é difícil imaginar que a textura desta, com sua porosidade, e, particularmente, por sua condensação específica ao nível dos seios, nos mamilos, lhe tenha sugerido a "amora" do mesmo verso. Sendo assim, muito provavelmente, a palavra "amora" surgiu na mente do poeta por efeito da outra, "morena". A fusão anagramática dos significantes realizaria no verso a equivalência tátil das porosidades da pele e da fruta.

Percebendo, entretanto, o inapropriado da expressão, quando considerado o verso em sua totalidade, o poeta viu-se diante de um problema — para o qual encontrou solução magnífica. Substituiu "amora" por "aroma", com total conservação do material fônico; e "morena" por "mulher". O novo verso deve ter-se apresentado ao poeta em bloco, como uma unidade capaz de resolver o impasse. Entretanto, para facilitar nossa compreensão, imaginemos que a correção se tenha realizado em duas etapas. Além dos dois versos de que há registro, nossa hipótese cria um terceiro, que poderia ter existido, ainda que apenas virtualmente, como forma intermediária entre o primitivo e o definitivo. Ele seria assim, já que era imperiosa a substituição da palavra "amora":

No seio da morena há tanto aroma!

Do ponto de vista da sonoridade, não é um verso feio, não soa mal. Porém, como solução, não agradaria ao poeta, que substituiu também a palavra “morena” por “mulher”. Existem, segundo nosso entendimento, pelo menos duas razões para isto. Bandeira, que assinalou a mudança, não se aventurou a encontrar, para ela, uma explicação. O que teria levado o poeta a introduzir a nova palavra? O primeiro ganho a assinalar relaciona-se com a universalização da expressão. À medida que a palavra “mulher” é mais genérica, pois nem todas são morenas, ao preferi-la, o poeta se distanciava de suas tendências pessoais, realizando a façanha de escapar à circunstancialidade biográfica de sua experiência e dar o salto do particular ao universal. Por outro lado, se a palavra “morena” tivesse sido conservada no verso definitivo, o quase-anagrama “morena/aroma”, fundindo fonicamente os elementos, resultaria, ao nível do sentido, na volatilização da morena. De real e concreta, como era na primeira variante do verso, ela passaria a incorpórea, aérea, adquirindo propriedades de um ser gaseificado. Portanto, a troca de “morena” por “mulher” satisfaz dois critérios: primeiro, torna mais universal a expressão do poeta, desvinculando-a de sua experiência individual; segundo, torna mais concreta a imagem, evitando sua volatilização.

Pode-se argumentar que a palavra “mulher”, sendo mais genérica, sugere menos intensamente o corpo e sua textura carnal do que a palavra “morena”. Isto é correto. No entanto, vale lembrar que a esta perda correspondeu um ganho em generalidade, na validade da expressão poética. Castro Alves, pertencendo à terceira geração romântica, já apresentava, em sua poesia, uma imagem mais realista da mulher. Outro sintoma de realismo, que aparece no verso definitivo, é a tendência à generalização, implícita na opção pelo uso da palavra “mulher”. Tal tendência, na poesia de Castro Alves, pode ser considerada como reação aos exageros particularistas das gerações que o precederam.

MÁRIO QUINTANA E A IRONIA ROMANTICA

César Nardelli Cambraia *

(Trabalho final apresentado como resultado de pesquisa ** realizada durante o ano de 1991, sob a orientação do Prof. Sérgio Alves Peixoto.)

RESUMO: Pretende-se aqui estabelecer uma relação de identidade entre o conceito de ironia formulado por Friedrich Schlegel e um dos conceitos que subjazem à prática poética de Mário Quintana.¹ Para ilustrar o conceito na obra de Quintana, serão analisados dois temas marcantes em sua obra poética: memória e identidade.

I — A IRONIA ROMANTICA

“Qual filosofia resta então ao poeta? A criadora, aquela que nasce da liberdade e da crença nela, para mostrar em seguida como o espírito humano imprime em tudo a sua lei, e como o mundo é sua obra de arte.”

Friedrich Schlegel

Contextualização

O Romantismo alemão, movimento literário que floresceu durante o período entre 1798 e 1830, compõe-se de duas fases: *Frühromantik* (fase inicial do romantismo) e *Spätromantik* (fase

* aluno do curso de graduação em Letras na UFMG.

** pesquisa financiada pelo CNPq, em nível de iniciação científica.

¹ Esta questão foi inicialmente trabalhada em um item da tese de mestrado do orientador: PEIXOTO, Sérgio Alves. *Mário Quintana: o poeta e a poesia*. Rio de Janeiro, 1979. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da UFRJ. Item 3.5 “Uma poesia impura”.

posterior do romantismo). Durante cada uma dessas fases organizou-se um círculo literário do qual participavam intelectuais, poetas e inclusive filósofos (Fichte na primeira): durante a primeira fase surgiu o círculo de Jena (cidade onde se encontravam) e durante a segunda, o de Heidelberg. As tendências que caracterizavam fundamentalmente cada um destes círculos podem ser assim resumidas (segundo Eloá Heise e Ruth Röhl):

"Romantismo de Jena	Romantismo de Heidelberg
livre fantasia	Modelos da tradição nacional e mitológica
crítica literária	filologia
reflexão filosófica	pesquisa histórica
	mitologia
orientação cosmopolita	orientação nacionalista" ²

O círculo de Jena formou-se em torno do filósofo Fichte, cujas idéias influenciaram profundamente Friedrich Schlegel. Além destes dois, integravam também este círculo Tieck, Wackenroder, Novalis e August Wilhelm Schlegel (irmão de Friedrich). Através sobretudo da revista *Athenäum* (editada durante 1798 e 1800 em Berlim), eram divulgadas as principais idéias do grupo. Friedrich Schlegel foi o precursor na formulação do conceito de ironia, posteriormente também trabalhado com nuances por outros autores deste círculo.

Caracterização

A primeira característica que permite definir a ironia romântica é o seu caráter dinâmico e dialético. A ironia será utilizada para solucionar o conflito existente entre categorias opostas, como ideal e real, finito e infinito, limitado e ilimitado. Para Schlegel, uma idéia é "um conceito aperfeiçoado até a ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, a constante mudança, autoproduzida, de dois pensamentos em choque".³ De acordo com o que esclarece o crítico literário Anatol Rosenfeld, "anti-

² HEISE, Eloá & RÖHL, Ruth. *História da literatura alemã*. São Paulo: Ática, 1986. p. 42.

³ APUD ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 3º ed. p. 157. Este trecho citado foi extraído do "Fragmentos" de Friedrich Schlegel, publicado na revista *Athenäum*. Trata-se do fragmento 121.

teses absolutas não admitem uma síntese absoluta, a não ser em aproximação infinita que implica movimento constante".⁴ Esta síntese absoluta não deve, pois, ser entendida como uma fusão destas categorias opostas, mas sim como uma superação que conduzirá a um novo estágio, a uma nova categoria, à qual será inexoravelmente oposta uma outra e contrária, estabelecendo-se assim um processo dinâmico e dialético.

O que possibilita esta superação é exatamente um outro e fundamental traço da ironia romântica: a consciência. Schlegel toca nesta questão, quando afirma que "a ironia é a consciência clara da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno".⁵ A primeira vista, pode parecer que esta consciência é apenas um ato contemplativo desta "eterna agilidade" e deste "caos infinitamente pleno", mas, no entanto, ela demonstrará ser ela-própria a causa de ambos. Rosenfeld descreve da seguinte maneira a utilização da ironia romântica: "criando a obra-de-arte, o autor a objetiva, distanciando-se dela e do próprio eu empenhado no ato da criação; em um novo ato criativo introduz dentro da obra este ato de distanciamento, e assim sucessivamente".⁶ Para tornar mais clara a descrição de como o autor emprega a ironia romântica, pode-se enriquecê-la e esquematizá-la da seguinte forma: 1º passo, o autor cria a obra de arte, projetando nela a sua subjetividade; 2º passo, ele distancia-se dela e a observa criticamente; 3º passo, introduz na própria obra o ato de distanciamento. Este ato de distanciamento não é, pois, nada menos que a consciência do autor em relação à obra e suas limitações (do autor e da obra). A presença deste elemento fundamental (a consciência) evidenciará, enfatizará "o caráter ficcional da obra literária [ou de arte], a distância que existe entre criação poética e realidade empírica".⁷ As conseqüências deste elemento

⁴ ROSENFELD (1976), p. 157.

⁵ APUD ROSENFELD (1976), p. 157. Este trecho citado foi extraído do "Idéias" de Schlegel, publicado na revista Athenäum. Trata-se do fragmento 69.

⁶ ROSENFELD (1976), p. 164.

⁷ HEISE & RÖHL (1986), p. 43.

na obra não param por aí: através do ato de se evidenciar a ficcionalidade da obra, alcança-se um novo estágio onde a subjetividade não é mais absoluta e tão pouco o é a objetividade que resulta da introdução da consciência da obra na própria obra, o que exigirá, então, um novo movimento de distanciamento (a busca de uma consciência mais ampla), instaurando-se, assim, um perpétuo processo dialético, que, por sua vez, conduzirá e contribuirá para o alcance de um estágio mais elevado, ou seja, mais verdadeiro.

Um terceiro aspecto próprio da ironia romântica é a **bufonaria transcendental**. Para Schlegel, “há poemas, antigos e modernos, que respiram em sua totalidade e por todos os lados o sopro divino da ironia. Vive neles uma verdadeira bufonaria transcendental”.⁸ Por transcendental entendia Schlegel “o que tem relação com a ligação ou separação do ideal e do real”.⁹ Esta bufonaria transcendental, na verdade, refere-se mais ao efeito, à atmosfera que a introdução da consciência da obra suscita. A bufonaria não aparecerá como um mero chiste, mas como uma autoparódia (ou seja, do autor e da própria obra), no sentido de tentar superar suas limitações, transpor o conflito entre o real (o produzido) e o ideal (o imaginado). É, pois, uma das formas de manifestação da ironia romântica, como assinala René Bourgeois: “no ‘lirismo’ [a ironia romântica pode manifestar-se] por um eco bufo”.¹⁰

⁸ APUD PRANG, Helmut. *Die romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. 3ª ed. p. 9. Este trecho citado foi extraído do “fragmentos críticos” de Schlegel, publicado na obra *Lyceum*. Trata-se do fragmento 42. No original: “es giebt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie athmen. Es lebt in ihnen eine wirkliche transcendente Buffonerie”.

⁹ APUD PRANG (1989), p. 9. Trecho do “Fragmentos” de Schlegel, publicado na *Athenäum*. Trata-se do fragmento 22. No original: “was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat”.

¹⁰ BOURGEOIS, René. *L'ironie romantique; spectacle et jeu de Mme. de Staël à Gérard de Nerval*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974. p. 33. No original: “dans le ‘lirisme’ par un écho bouffon”.

Resumindo, a ironia romântica é um processo dinâmico e dialético, em que se cria uma obra e nela introduz-se a consciência dela própria e de suas limitações. A bufonaria transcendental é uma das formas de sua expressão. Por fim, é necessário ressaltar que a noção e a utilização da ironia romântica transcendem o próprio âmbito da criação literária, artística, abrangendo também (e sobretudo) a filosofia, pois, como diz Schlegel: “a filosofia é a pátria própria da ironia”.¹¹

II — QUINTANA

“VERSÍCULO INÉDITO DO GÊNESIS

E eis que, tendo Deus descansado no sétimo dia, os poetas continuaram a obra da Criação”.

Mário Quintana

Memória

“Tua memória, pasto de poesia”

Carlos Drummond de Andrade

O ponto de partida para se compreender como Quintana concebe a memória é saber que ela definitivamente não aparece caracterizada como o senso comum a define: um arquivo em que se encontram fielmente registradas as recordações do que realmente aconteceu. Segundo o poeta, a memória é uma “guardiã” (portanto, autônoma em relação ao sujeito) de recordações não só do que realmente se passou, como também do que se deseja (ou se desejou) que tivesse ocorrido. A linha que separa aquelas lembranças (do que se passou) destas (do que se deseja que tivesse ocorrido) é muito tênue, tênue o suficiente para que, por momentos, não se consiga distinguir umas das

¹¹

APUD PRANG (1989), p. 9. Trecho do “Fragmentos críticos” de Schlegel, publicado na obra *Lyceum*. Trata-se do fragmento 42. No original: “Die Philosophie ist die eigentliche Heimath der Ironie”.

outras (“Minha memória é um puzzle”¹² diz o poeta). É exatamente a consciência desta indefinição em relação à veracidade das recordações que leva Quintana a utilizar-se de um processo idêntico ao que Schlegel nomeou ironia romântica.

O poema em prosa que se segue é um exemplo perfeito deste processo (é bom esclarecer que o texto poético que se segue está sendo chamado aqui de poema por causa, sobretudo, de sua marcante liricidade — traço definidor, segundo a crítica tradicional, do que se considera um poema —, apesar de estar escrito em prosa.):

“Feliz!

Deitado no alto do carro de feno... com os braços e as pernas abertas em X... e as nuvens, os vãos passando por cima... Por que estradas de abril viajei assim um dia? De que tempos, de que terras guardei essa antiga lembrança, que talvez seja a mais feliz das minhas falsas recordações?”¹³

Até a penúltima oração do poema (“De que tempos, de que terras guardei essa antiga lembrança”), há uma atmosfera extremamente lírica, dentro da qual a subjetividade é expressa livre e soberanamente. O poeta deixa fluírem suas lembranças, tentando inclusive situá-las no tempo (“Por que estradas de abril viajei assim um dia?”). A introdução da última oração (“que talvez seja a mais feliz das minhas falsas recordações?”) provoca uma mudança brusca em relação à atmosfera até então mantida.

Esta mudança ficará mais clara, se se recorrer à esquematização do processo de ironia romântica estabelecida no item anterior: 1º passo, o autor deixa virem à tona as suas recordações, permitindo a extravasão do seu conteúdo poético (subjetivo); 2º passo, ele se distancia delas e as observa criticamente; 3º passo, a consciência da ficcionalidade destas recordações é introduzida no próprio poema através da última oração.

¹²

QUINTANA, Mário. *A vaca e o hipogrifo*. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 123.

¹³

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 67-68.

Ao afirmar que suas recordações eram falsas, o poeta não só coloca em xeque a credibilidade de qualquer recordação (credibilidade, no sentido de ser registrado fiel de um fato realmente acontecido), como também, ao mesmo tempo, supera este dilema, ao deslocar a essência da questão da veracidade (fidedignidade) das recordações para a sua poeticidade. Ou seja, o fato de uma recordação ser verdadeira ou falsa em nada influencia o mais importante da questão: a sua poeticidade.

Quintana não apenas atribui pouca importância à veracidade das recordações, como inclusive valoriza a sua ficcionalidade (talvez porque exatamente a ficcionalidade permita que a poesia aflore livremente):

“Da Arte de Recordar

O que têm de bom as nossas mais caras recordações
é que elas geralmente são falsas.”¹⁴

Um segundo aspecto em relação à memória é a sua capacidade de modificar os seus próprios “registros”, seja através da eliminação (esquecimento/recalcamento) de fatos, seja através de sua recriação.

O poema intitulado “Avareza” demonstra a consciência do poeta no que concerne ao fato de a memória, por vezes, esquecer/esconder/recalcar determinados fatos:

“Os momentos mais belos de nossa vida, desconfio
que ficam para sempre esquecidos, porque a memória,
essa velha avarenta, os rouba e guarda a sete chaves
no baú.”¹⁵

“Álbum para colorir” é o poema em que Quintana expressa as suas reflexões em relação ao fato de a memória ter o poder de recriar os fatos que registra, ou seja, recriar a si mesma. Eis aqui um excerto deste poema:

¹⁴ QUINTANA, Mário. Caderno H. Porto Alegre: Globo, 1983. p. 109.

¹⁵ ————. Da preguiça como método de trabalho. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 78.

“Costumamos pintar sempre de azul tudo o que se passou nos nossos quinze anos — talvez por um instinto de compensação.

Mas a infância, ó poetas, não é mesmo azul? Quanto a mim, eu venho há muito desconfiando de que a infância é uma invenção do adulto.

E o passado uma invenção do presente. Por isso é tão bonito sempre, ainda quando foi uma lástima... A memória tem uma bela caixa de lápis de cor,”¹⁶

É interessante notar que a (re)invenção da infância e do passado é metaforizada através do ato de se pintá-los de azul. Mas por que o azul? Talvez porque além de ser a cor dos olhos do próprio poeta, azul é a cor do céu, do universo, do infinito...

A transgressão dos limites ou o exagero na (re)invenção de fatos pela memória (seu enlouquecimento, segundo as palavras do poeta) terá como conseqüência a constituição de um elemento fundamental para a poesia: a imaginação. Eis como Quintana a define em seu poema-verbete:

“Imaginação...

A imaginação é a memória que enlouqueceu.”¹⁷

Enfim, a memória, segundo Quintana, está longe de ser uma fonte confiável no que concerne à sua capacidade de registrar e armazenar dados, uma vez que ela é incapaz de manter rigorosamente separadas as recordações falsas das verdadeiras, e também pelo fato de ela-própria modificar estas últimas. Apesar de todas estas limitações, ainda assim a memória, tal como a concebe Quintana, tem o seu valor: ser uma rica fonte poética.

Identidade

Para que se possa abordar a questão da identidade em Quintana, será necessário, primeiramente, mostrar em que sentido está-se usando este termo: entende-se, aqui, por identidade a consciência do sujeito em relação a si mesmo. O aspecto desta

¹⁶ QUINTANA (1983 a), p. 55.

¹⁷ QUINTANA (1983 a), p. 58.

questão tratado essencialmente pelo poeta é a incongruência entre o que o sujeito é e a imagem que ele constrói de si (ou seja, sua identidade). Os elementos de que Quintana lança mão para tratar desta questão são o espelho e a máscara (Vale ressaltar que estes dois elementos coincidem com os que Renê Bourgeois assinala haver nos contos de E. T. A. Hoffmann: “(...) os ‘motivos’ da ironia que encontramos nos contos de Hoffmann: máscara, espelho, duplo, comédia...”).¹⁸

O motivo do espelho para trazer à tona a reflexão sobre a formação da identidade é utilizado por Quintana em seu poemato intitulado “Da influência dos espelhos”:

“Tu te lembras daqueles grandes espelhos de feiticeiro que certos proprietários colocavam à entrada de seus estabelecimentos para atrair os fregueses, achatando-os, alongando-os, deformando-os nas mais estranhas configurações?

Nós, a miuçalha, achávamos uma bruta graça naquilo, bem sabíamos que era tudo ilusão, embora talvez nem conhecêssemos o sentido da palavra “ilusão”.

Não, absolutamente não éramos aquilo!

E só muitos anos depois viríamos a descobrir que, para os outros, não éramos precisamente isto que somos — mas aquilo que os outros vêem...

Cuidado, incauto leitor! Há casos em que alguns acabam adaptando-se a essas imagens enganosas, despersonalizando-se, para o resto da vida, num segundo “eu”.

O eu dos outros...

Pois que pode uma alma, ainda por cima invisível, contra o testemunho de milhares de espelhos?”¹⁹

¹⁸ BOURGEOIS (1974), p. 29. No original: “les ‘motifs’ de l’ironie qu’ on trouve dans les contes de Hoffmann: masque, miroir, double, comédie...”.

¹⁹ QUINTANA, Mário. *Porta giratória*. Rio de Janeiro: Globo, 1988. p. 30.

Quintana inicia o seu poema recordando-se de um momento do seu passado (se inventado ou verdadeiro, não importa mais): ele se lembra dos espelhos que distorcem a imagem de quem se coloca à sua frente. É a partir deste motivo que ele começa a tecer suas reflexões: a dificuldade com a qual o sujeito se confronta para tomar consciência de si (construir sua identidade) reside no fato de o olhar dos outros estar permanentemente influenciando (distorcendo/deformando) a imagem que ele constrói de si. O que parece ser extremamente trágico para o poeta é quando o indivíduo resolve abrir mão do que ele julga ser (e talvez realmente o seja), para se tornar (encarnar) a imagem que os outros construíram para ele. Assim, o que aparece como obstáculo, dificultando a formação da identidade é, em primeiro lugar, o fato de o sujeito ter que se lançar sozinho nesta empresa e, em segundo lugar, o fato de que os outros não só não podem ajudá-lo, como, na verdade, atrapalham-no. Esta questão é expressa no último período do texto: "Pois que pode uma alma, ainda por cima invisível, contra o testemunho de milhares de espelhos?." É interessante notar que Quintana caracteriza os outros como espelhos. Talvez ele esteja retomando a imagem dos espelhos que distorcem o que deveriam apenas refletir (descrita no início do seu texto), para assinalar bem o fato de que a própria identidade não pode ser formada tomando-se como referencial o olhar dos outros.

Se não bastasse a distorção do olhar dos outros, há ainda um outro empecilho para a construção da identidade: a mutabilidade do ser. Eis o "Bilhete a Heráclito" escrito por Quintana:

"Tudo deu certo, meu velho Heráclito,
porque eu sempre consigo
atravessar esse teu outro rio
com o meu eternamente outro..."²⁰

O poeta parece partilhar da visão de mundo do filósofo grego Heráclito, segundo a qual um mesmo homem não pode entrar duas vezes no mesmo rio, porque, ao entrar novamente

²⁰ QUINTANA (1983), p. 36.

no rio, o rio já não será o mesmo e tão pouco o homem: ambos já terão mudado. Assim, a idéia fundamental que está por trás desta passagem é a eterna mutabilidade das coisas e do homem.

No que concerne à identidade, o dilema que se instaura é o seguinte: uma vez que o ser humano está constantemente se modificando, como poderá ele ter consciência de si, se toda imagem que ele formar de si refletirá apenas um estágio passado?

Através do poema “Quem somos?”, pode-se notar claramente a consciência do poeta em relação à incongruência entre o que o sujeito é e a imagem que tem de si:

“Esse estranho que mora no espelho
Olha-me de um jeito
De quem procura recordar quem sou...”²¹

O verbo recordar pressupõe que o poeta já tinha uma imagem formada de si, imagem que não mais coincide com a que ele encontra refletida no espelho (“esse estranho”): o sujeito se modificou, sem, no entanto, ter modificado também a sua imagem de si, tendo como conseqüência o não reconhecimento de si no espelho.

O outro elemento com o qual Quintana trabalha a questão da identidade — a máscara — será utilizado para exatamente jogar, brincar com a consciência de que a imagem que o sujeito tem de si dificilmente é um reflexo fiel do que ele realmente é. O poema que se segue é um outro bom exemplo para se ilustrar o que se definiu anteriormente como ironia romântica:

“O Poema
O poema
essa estranha máscara
mais verdadeira do que a própria face...”²²

²¹ QUINTANA, Mário. *Preparativos de viagem*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 79.

²² QUINTANA (1983 a), p. 130.

O poeta coloca em choque duas idéias opostas: a máscara (símbolo, por excelência, de uma identidade ilusória/fictícia) e a face (símbolo, por excelência, da identidade real/verdadeira). O choque surge da afirmação de que "essa estranha máscara" (o poema) é "mais verdadeira do que a própria face": o ficcional aparece aqui como estando além do (dito) real. Em suma, o poeta utiliza-se da ficção (a máscara/o poema) para transcender os limites do que se acredita ser o real.

A identidade, pois, é entendida por Quintana como algo que deve ser buscado sozinho pelo próprio sujeito (os outros a distorceriam) e que deve seguir o dinamismo/mutabilidade do ser (caso contrário, refletirá sempre um estágio passado). O fazer poético aparece como um possível caminho para a autodescoberta.

III — CONCLUSÃO

"O exercício da arte poética é sempre um esforço de autosuperação e, assim, o refinamento do estilo acaba trazendo a melhoria da alma."

Mário Quintana

A conclusão a que se pode chegar, após o que foi discutido aqui, é que realmente há uma relação de identidade entre o conceito de ironia romântica de Schlegel e um dos vários conceitos que estão por trás do fazer poético de Quintana. Além disto, é bom deixar bem claro que o poeta se utiliza deste processo, sobretudo quando intenciona questionar determinados conceitos, tais como a memória e a identidade (aqui examinados), mas cujas limitações vêm facilmente à tona.

O que Quintana faz é, em suma, utilizar-se da ficção, para, de forma poética, expor as limitações do que é tido por real. Ele instaura um movimento de vai-e-vem (dialético) entre a realidade e a ficção, fazendo sobressair o que lhe é mais importante: a poesia.

RL

revista literária

RESENHA

Em vinte e cinco concursos, a estatística da RL está assim:

ESTATISTICA RL					
ANOS	ESTUDANTES	TRABALHOS RECEBIDOS			
		CONTOS	POEMAS	ENSAIOS	TOTAL
1966	61	18	198		255
1967	102	57	146		164
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	7	919
TOTAL	3261	2175	10431	7	12613

25º CONCURSO DE CONTOS, POEMAS E ENSAIOS - 1993

A relação dos 919 trabalhos recebidos com os respectivos pseudônimos é a seguinte:

CONTOS

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
01	— O reencontro Expurgos de outono O tão esperado descanso da cabeça do Sr. Leão	AL
02	— Herança branca Amigas sociedade anônima Ligações periódicas	Ana Terra
03	— Juiz ladrão No ônibus A herança	Anjo
04	— Um primeiro instante Do jogo e das peças Arlequim, arlequim	Ariadne
05	— A queda A resposta do destino O retrato de uma condição	Bonnani
06	— Sonhos Mal dias de solidão Escolha vital	Cuca
07	— Órgão O que se tem Caçador de Deus	Diabolô
08	— Recinto fechado O dia de Mourão Um tiquinho da amada	E. Moreira
09	— John, por que não? Amor proibido Dois amores	Eterna Saudade

Nº	TITULO	PSEUDÔNIMO
10 —	Gabriel Dureza Peso	Fulano de Tal
11 —	Regresso A fresta viu Celada	Idem
12 —	Cheiro de rosa e mamãe morta Colecionador de cenas Tratado sobre a bomba	Isabeau D'Anjou
13 —	A coisa O espelho curvo Assim assino o encontro	Jaboti
14 —	O lobisomem do quarto minguante Bem na hora Papo de aranha (Bêbada)	Jorge Campanário
15 —	Fios E o meu coração gira: é uma roda de cores Que rosas fugitivas fostes ali!	Lâmina Música
16 —	Minha mentira "Domingueiro" no volante Viagem regressiva	Laurud Dartleb
17 —	Comentário póstumo a respeito de Dário O velório Acidente de trabalho	Lon
18 —	A violência nossa de cada dia A leveza que se quer ter A busca de Luísa	Luísa
19 —	Sonho I Sonho II Sonho III	Madisquáfi
20 —	Galanteios de um "Diamante Negro" A Borboleta azul de um autor conhecido Agosto	Menina

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
21 —	Ventos Janela Pesadelo	Miau
22 —	Rimbaud Dez estorinhas macabras e um réquiem de fuga No umbral da porta Linda Valdêz	Não
23 —	Vidas em perigo O sacrifício do rei Os conquistadores (um canto da terra)	Nyerere
24 —	Cigana Cronologia Ceia	Pelé
25 —	Boca de garimpeiro O alheio que lhe perpassava A marca singular	Pitonisa
26 —	Tranquilidade Ulisses não viu Todo o esquecimento O táxi Por que o cinzeiro não é um confessionário	Pseudônimo
27 —	Todas as noites são assim Uma noiva para Pedro O homem do colar	Quinta-Nares
28 —	Estio Fugaz Tu n'és pas un ange	Rosencrantz
29 —	Pizzas A diluição da narrativa Os olhos do mito	Rusty James
30 —	Um conto sem início ou fim (ou um conto a não ser lido) Um conto para ser lido para Edgar Allan Poe Um conto para ser lido para o seu filho	Sybil

Nº	TITULO	PSEUDÔNIMO
31 —	Os gatos Bodas cotidianas Retiro espiritual	Temistocles
32 —	Libertango Instruções para insônia Silêncio e sombras ou terror à MTV	Thomas Edson Jr.
33 —	De leite Casa para os estudantes O calhambeque	Transeuntes
34 —	O castelo da fidelidade O sorriso de Margarida O negativo da noite Na lua	Usk
35 —	Segredo Diálogo possível Bruscamente	Vênus
36 —	Valores Arraial Modernismo	Zaratustra
37 —	A mulher O homem O relógio	Zé da Silva

POEMAS

01 —	Baixo calão Confirmações Ponte aérea Pelos pubianos Anita	Aaron
02 —	Algum Todos Página Nenhuma Breve	A. C. Novays

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
03	— Metafórico Ontem cedo Testamento Vaidade das vaidades Intertexto de Exupery	Adélia Meireles
04	— Raiz do submundo Terêncio Casamentos João de Deus Alimento	Adriano Lúcio
05	— Estrada de ferro Coisas do coração Nós Vida mais doce Sossego de cabloco	Adriano Neto
06	— Anjo Armadilha Esconde-esconde Ausência Extremos	Adriano II
07	— Lembranças futuras O soldado Tic-tac Chamas Senhor da noite	Africana
08	— Poesia A loucura real Portas Ciclo O fato e eu impacto	Afonsin
09	— O homem deus Oração Dados do amor Entrevero O enigma do olhar	Afrodite
10	— Sem título Corpus II Passional Sem título Das cores	

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
11 —	Vertigem Sétima arte Diário de Anita I Habitat Diário de Anita II	Alatéia
12 —	De onde veio Madeeeiiiira!!! A estrela Nossa Minas Signo de câncer	Amanda Albuquerque
13 —	Música Camaleoa 4 de julho Tudos 3 de abril	Ana de Amsterdã
14 —	Ali, aqui Simone Folhas Aquele O homem procura o homem	Ana Paula Mãe
15 —	Momento, movimento, move o tempo Desejo de tu Dom do equilíbrio Magia cativa Silêncios belos	Anne de Lima
16 —	Vãos Oração à Duches Fedra Alma gêmea Marisa	Apaixonado
17 —	Atualid Parede e cadeira Essência Sem título Sem título	Asteróide
18 —	Argumento Protagonía Sem título Sem título	Augusto Lung

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
19	— Minas Ser Fome Mineiro Roda	Azul
20	— Carta a qualquer um Doida E porque essa sou eu? Escada Fazer direito	Batráquia Santos
21	— Só Escura condição de amor De vida e de morte Impossível encontro Vita nuova	Bice Portinare
22	— Sem título Sem título Sem título Sem título Página de versos miudos	
23	— Blue Sutileza Nuanças Anjo da guarda Rebeldia	Bonina
24	— Pós-posto Delta nove Curvi líneas	Bouez Burgo
25	— Rei da selva Pessoas Devaneio Janela Lembranças	Branca
26	— Édipo I Édipo I Édipo II Édipo III Édipo IV Édipo V	Cabelo ao Vento

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
27 —	Rua Ponto terminal Se amanhecer Andando por andares Esquema	Caleidoscópio
28 —	Vivendo sem medo Sentindo tua falta Foto em movimento Suas faces Diante de um muro	Camilo Villas-Boas
29 —	Imagens do cotidiano O universitário A criança O velho Eu	Campanário Pacheco
30 —	Das incoerências Janela VII Aqui	C. A. R.
31 —	Segredo Marca Alquimia Flores e bombons Rabiscos	Carmin
32 —	Os incompreendidos Despertar O fotógrafo Por trás da armadura Menina-mulher	Catita
33 —	Bilhetes esquecidos Alquimista Impulsos Só você Aconteceu	Corazón
34 —	Dôra Dorinha, Dôra dôrada "Entre aspas" Amanhã Cavalga, cavalgador Poesia abandonada	Cowboy

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
35	— Carta do poeta Aprendiz Meus ombros Inconfidências Crepúsculo	Davi Lucas
36	— Lucifer I Lucifera II Lucifera III Sem título Sem título	
37	— Sobrevivência Quarto escuro Futuro Figura Inexistente	Donrito
38	— Sutil Da cor do cinza Solitude Contemplação A rosa flor	Duches
39	— Prefácio Premissa Intertexto Metamorfose Posfácio	Duras
40	— Sem título Sem título Sem título Sem título Sem título	Duts
41	— Flores Pastel quente (pastiche é um) Esse nome Cristais, vidros e espelhos Sem título	Eduardo Fetermam
42	— Sem título Sem título Sem título Sem título Sem título	Egoíste

Nº	TITULO	PSEUDÔNIMO
43	— Objeto Sem título Tempo Sol e chuva Uma foto	Félix
44	— Ingenuidade Luísa Gabriela Utopia e paixão Num segundo, o milênio	Fernando Caetano
45	— Nº 1 Nº 2 Nº 3 Nº 4 Nº 5	Fruta Gogóia
46	— Poema sem vírgula Seres humanos Idiomem Inocência de homem Arma	Gabriel Lúttar
47	— Vida vadia I Vida vadia II Vida vadia III Vida vadia IV Vida vadia V	Gato
48	— Quando luísa acordou numa manhã incendiária II III IV V	Gilberto Misterioso
49	— Sem título Sem título Sem título Sem título Sem título	Guarani

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
50 —	Algodão doce Refeição Canção de ninar Preto, mulato, branco Pega ladrão	Giuliano
51 —	Anseio Sem título Sem título Sem título Um novo paraíso	Gude
52 —	Ecos Vilania Orai Alegoria Cravos	Haró Sediva
53 —	Sucumbir Camuflagem Espectro Olha meu amor Poema para a cidade	Helena Sant'Ana
54 —	Bucólico IV III II I	Hipócrates
55 —	Solange Conchinhas do mar Placa de direção Cúmplices	Heriberto
56 —	Haikai I Haikai II Haikai III Haikai III Haikai IV Haikai V	Hiroito
57 —	Longe das praças de Abdera Emboscada Uma vez um homei In Ritardo Ritual	Índio

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
58 —	Haikai Pós-: ex-escritus Haikai Pós II Frases I Frases II	In-Sensatus
59 —	Metrópole Desejos Flor do abismo Vencer Nós dois (Itamácia)	Ins Lux
60 —	Eu posso Homenagem a Vinícius de Moraes Estrela guia Canção da despedida	Iresse
61 —	Jeito de gente Verso de gente Poeta vagabundo Segredo do oitavo dia Sonhos de França	Isabela
62 —	Do tronco a raiz Velha angústia Mar absoluto Você tão só Olhar que perscruta	Ivã Karamázov
63 —	Sem título Sem título Sem título Que é ! Sem suspiro	Jaburu
64 —	Isso Sem título O rio Tempo-homem Angústia	Joana de Souza
65 —	Questionamentos Sígnio implícito Instituições Ao poeta Zukofsky Passear	João Alfredo

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
66 —	No rio Show Sarau Consolo camoniano Cultura inglesa	João Lago
67 —	O pássaro dourado Aventura imortal O grande fogo Aventureiros da noite Noites egípcias	Johann Natanael
68 —	As vezes sei o que é certo Sem título Sem título Sem título Sem título	Jorge Álvares de Lima
69 —	Corações em movimento Porões Assim caminha a humanidade Coisa ácida Presságios	Jorge Silva
70 —	Soul-soneto O fim Tragédia Shakespeariana Vida fora de sintonia Enigma	Juan Rodanños
71 —	Oração do bêbado I Oração do bêbado II Oração do bêbado III Velhice Mariana	Juca Moreira
72 —	Sem título Sem título Sem título Sem título Sem título	Júlia Azevedo
73 —	Lastro Certidão de dor Latinidade Pseudanálise Meadas	Kahloh

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
74	— Oceano Estações Cauim Estrelas Vento de fogo	Kessey
75	— Krakatoa Amanhecendo Chuva tonta A vaga O canto da praça	Krakatoa
76	— Eu sou o que sou "Absalão, Absalão" Picolés Sem título Travesseiro de cimento	Laio
77	— Esperança Peleja inglória Negação Concretude Maio-mãe	Lais Léfrève
78	— A vida passa Aos meus amigos O que eu mais gosto de fazer na vida Sinto que sinto Adulterado	Lauro de Andrade
79	— Momento "Adrianline" Sem título Sem título Sem título	Lay D'Lar
80	— Tarde de agosto Grito de esperança Realidade Evolução Caminhos	Lena
81	— Cinco poemas bíblicos I II III IV V	Leva-e-traz

Nº	TÍTULO	PSEUDÓNIMO
82 —	Instante de baque, de bang I Delírio Urbano Natureza Pelo avesso A marca	Lili Brik
83 —	I II III IV V	Liz Sular
84 —	Pivete II Homenagem a Pixote Vida Pivete Solidão	Luck
85 —	Plenitude Fantasia Desilusão Zapt! Ciclo amoroso	Luísa La Ford
86 —	A ausência Verdades e mentiras nas placas de trânsito Sombra O sol e o tempo Poema	Luíz Alves
87 —	Talvez Quem me dera ser feliz Solidão geográfica Insegurança Solidão	Luíz Guerra
88 —	Cinco fugas desesperadas numa tarde de outono II III IV V	

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
89 —	Flores Vãos Fraqueza Feitiço Passado	Lylulee
90 —	Priapéias II III IV V	Maanape
91 —	Sem título Sem título Brincando com Quintana Cansei de procurar poesia Sem título	Malabhuxi
92 —	Sem título Sem título Sem título Sem título Sem título	Márcia Toledo
93 —	Vãos noturnos Talvez sorria ou diga Cristo e Crista de Cabral Oswald dos campos Feudo	Marcos Pedro
94 —	Passo em falso Haikai da infidelidade Cena I Amor fugaz Requerimento	Maria dos Anjos
95 —	Caraços Estações Mágica Sobre planetas e nomes Nós e os rios	Maria Pinto de Almeida
96 —	Portal do destino Cantiga de amigo Lira I Lira II Fruto	Marília de Dirceu

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
97 —	Sem título A morte da tarde Os julgamentos Tripé Do mar bramido	Maróvsky
98 —	Você Enigma Fim das flores Laços fora Força rebelde	Meireles
99 —	Tempo Utopia Esquina da vida Mãos Brisa	Menina
100 —	Onde encontrarei? A imorredoura liberdade Ser mãe Criança O que é viver	Menininho
	Canto marinho Invocação Perfeição de amor A vida da vida: Diamantina	Milo
102 —	O ato Os inocentes Palácio no beco Alma repleta de cores Poema sobre o tema	Mircea
103 —	Lágrima Devaneios Más caras Luz TTua lembrança	Moon
104 —	Pequena poesia Verso livre Operários da vida Amor sob medida Vingança	Múcio

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
105 —	A busca Viver Incompleto Eu Meu dia	Mudinho
106 —	E então o que quereis, Maiakovsk? Tarde Família Poema de amor e morte Memória das cacimbas	Nascimento e Souza
107 —	Antes da batalha Babel Aprendizado Saldo Vá ao Shopping	Nashua
108 —	Simples poesia A mort edo mártir O urubu Cura pelo tempo Meadas	Nikito
109 —	A volta Apaixonado Dança Apelo Saudade	Nininha
110 —	Poesia para um trago só I II III IV V	O Bêbado
111 —	Alegro 1 Adágio Alegro 2 Andante Alegro 3	O Estrangeiro

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
112	— Falso ideal Abraço ciumento Loucura Suicídio Colagem	Omicron
113	— Nacarada da tarde O jantar dos velhos escritos Erros de Thanatos Drugstore bordel Noctívago	Orácio de Almeida
114	— Ignorância Carne Nobres corações Para você, que me deixou Sem título	Ordinário Peixoto
115	— Ressacas caetaneanas Poesia para introduzir no seio Trintanos Tentativa de suicídio em três atos Pelo mundo	O Rei
116	— Volta Redonda Última canção de amor Delirium mundi Eu não te amo Baixa Bahía	Peixe Botelho
117	— Poeminha erótico Outro naufrágio Um sinal em toda esquina Manhãs azuis Silêncio	Pena Solta
118	— Solidão A pedra, a flor e o espinho Sua presença ainda que ausente Lágrima S.O.S. prendam a solidão	Penélope Chamosa
119	— Liberdade Confissão Imperfeta Aqui embaixo Retorno	Peregrino

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
120	— Apocalipse Manhã de domingo Rotina Utopia A ordem mundial	Petterson McMillan
121	— Choro noturno Adeus à Deus Interrogação Lua triste Que me adianta	Pi
122	— Sem título Sem título Sem título Sem título Sem título	Preta
123	— Medo Orgulho “A vida é, assim, feita a golpes de pequenas solidões” Enlèvement Círculos	Qûust
124	— Isso acontece Fica comigo Dor de amor Descrivendo o indescritível Eletrocardiograma	Raquel Miranda
125	— Realeza Em preto e branco Índia-afro-lusitana Minha raça Abolição	Raiz Negra
126	— Sem título Sem título Sem título Sem título Sem título	Raul Biafra

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
127	— 16 de fevereiro 01 de abril 09 de abril 19 de maio 12 de junho	Renê Jade
128	— Descoberta Minas Tristeza Prelúdio à solidão Amigo	Rô
129	— Briga de casal Êta burguesial O baile Subterfúgio Liquidação	Rodrigo Ley
130	— Festa Sentença Braços fortes Destino Greve da palavra	Rodrigo
131	— Sem título Sem título Sem título Sem título Sem título	Rosa
132	— Foco Tempestuosa insônia Livre paradoxo Absoluta candura Alegre mistério	Rosa
133	— Instantes Seus olhos Momento quase poético Folha virada Emoção	Safira

Nº	TITULO	PSEUDÔNIMO
134	— Semelhança Esther Juarez Em cartaz Poesia sem nexo	Sandro Meitar
135	— Ser humano Médico Avante Namoro Gratidão	Santiago Vittane
136	— Legado Petição Pré Teia Atemporal	Sinho
137	— Sombras A cozinha da poesia Contemplação O Cristo Expectador do mundo	Soli
138	— Distância Algo mais Querer O livro Mãe	Solitário
139	— Um sonho Solidão O mundo O amor é assim Ser gente	Sonhador
140	— Pensamento vago IV — 1 — 2 — 3 — 4 — 5	
141	— Comer um anjo A palavra do anjo Anunciação A nudez do anjo Gênese	Sopro

Nº	TITULO	PSEUDÔNIMO
142 —	Prenúncio A arte A arte da poesia A arte da palavra Enfim, poesia	Sr. Mondrin
143 —	Haltstop O cigarro e a luz Um singular equívoco Sônia Alice não ouve os trovões	Sweeney
144 —	Sentimento Mulher Mudanças Povo gente Tudo	Swntimenta!
145 —	Sem título Noturno Uma coletânea Sem título Sem título	Sybil
146 —	Contradição Insensatez Rebeldia Glória pátria a merda Medo	Taquinho Lara
147 —	Ela e eu Um dia de vícios Apocalipse Orgasmo mental Sociedade medicina	Tchel
148 —	Sem título Sem título Silêncio de amantes Sem título Sem título	Teresa Arruda
149 —	J. S. Bach Sem título Sem título Para Déborah A.	The!

Nº	TITULO	PSEUDÔNIMO
150 —	Ponto vernal Pedra Cálido chamamento Rackel Glacial verde solar	Toto Baba
151 —	Sem título Sem título Sem título Sem título Sem título	Tupi
152 —	Contraponto Querer Busca Sem título Vermes venais	Uerba
153 —	Lugar Oitentanos Album de família Eis o revolucionário	Velásquez
154 —	Musical O destino Sàra Culpa Pós-modernos	Vesúvio
155 —	Viva a cor Utopia final Amanhã Encontro Choro	Villarino
156 —	E o tempo continua... vai e vem Sem título Sem título Sem título Esperando	Vô Antônio
157 —	Imagem Sem título Sem título Sem título Sem título	Xande

Nº	TÍTULO	PSEUDÔNIMO
158 —	Pensamentos O medo obscuro A idéia esquecida Nos adros da madrugada Versos da noite	Walter Clarke
159 —	Imagem Adulterio Diamante O fato da fera ferida Sedução	Vandernicius de Moraes
160 —	A procura Olhos gramados Tristes tópicos Mojahda Fins de semana	Zé Mané
161 —	Sinfonia A dança do poema Soneto do esparado amanhã Tragicomédia Parábola	

ENSAIOS

01 —	Jonas (ou No ventre do paradoxo)	Augusto Lung
02 —	A paixão da narrativa impossível (Iluminação: Sérgio Sant'Anna)	Cada Holofote
03 —	Da descrição	Naila
04 —	Murilo Mendes: do erótico ao místico	Noun Ghimel
05 —	Caetano Veloso, o argonauta da MPB	Rick Deckard
06 —	Poesia concreta — Labirinto?	Safo
07 —	Ouvir sons, olhar montanhas	Stella Joana

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS

- REVISTA DE FILOLOGIA ESPANHOLA** - Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de Filología - tomo LXXI - Fascículos 3º e 4º Madrid - ESPAÑA - 1991.
- PLURAL** - Revista Cultural de Excelsior - nº 240 - México DF - MÉXICO 1991.
- LA REVISTA DEL SUR** - Artes, Letras, Pensamiento - publicação uruguaia y latinoamericana - año VI - nº 24 - Malmö - SUECIA - 1991.
- LITTERARIA PRAGUENSIA 2** - Czechoslovak Academy of Science and Arts - Institute of Czech and World Literature - Prague - CHECOSLOVAQUIA - 1991.
- REVISTA DA BIBLIOTECA NACIONAL** - vol. 6 - nº 1 - Lisboa - PORTUGAL - 1991.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS** - nº 495 - Instituto de Cooperación Iberoamericana - Madrid - ESPAÑA - 1991.
- SUPLEMENTO LITERARIO MINAS GERAIS** - 03/08/91 - BH - BRASIL.
- SUPLEMENTO LITERARIO MINAS GERAIS** - 07/09/91 - BH - BRASIL.
- NIRVANA POPULI** - Revista Cultural-Ecológica - nº 29 - Segóvia - ESPAÑA - 1991.
- REVISTA DA BIBLIOTECA NACIONAL** - Vol. 6 - nº 2 - Lisboa - PORTUGAL - 1991.
- SVET LITERATURY** - Praha - CHECOSLOVAQUIA - 1991.
- TRIZAS DE PAPEL** - Consejo Nacional de la cultura - Cumaná - VENEZUELA - 1991.
- THE CENTENNIAL REVIEW** College of Arts and Letters - Michigan State University - nº 3 - Vol. XXX - East Lansing - Michigan - USA - 1991.
- CADERNO DE PESQUISA** - Faculdade Integradas de Santa Cruz do Sul - Santa Cruz do Sul - RS - BRASIL - 1991.
- MARQUISES** - Fabrício Marques - Ed. do Autor - Juiz de Fora - MG - BRASIL - 1992.

- BLOCOS - Jornal Cultural - ano II - nº 7. 8. 9. 10, 11 e 12 - Rio de Janeiro - BRASIL - 1993.
- PLURAL - Revista Cultural de Excelsior - nº 241 - México DF - MÉXICO - 1991.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - nº 496 - Instituto de Cooperación Iberoamericana - Madrid - ESPAÑA - 1991.
- FRANCISCANUM - Revista de las Ciencias del Espiritu - Facultades de Filosofía y Teología de la Universidad de San Buenaventura - nº 97 - Bogota - COLOMBIA - 1991.
- ARBOLEDA - nº 22 - Grupo Literário Arboleda - Palma de Mallorca - ESPAÑA - 1991.
- STROMATA - Universidad del Salvador Filosofía y Teología San Miguel - nº 3/4 - San Miguel - ARGENTINA - 1991.
- LUSO BRAZILIAN REVIEW - University of Wisconsin - nº 2 - vol. 28 - Madison - Wisconsin - USA - 1991.
- SUPLEMENTO LITERÁRIO MINAS GERAIS - 28/09/91 - BH - BRASIL.
- TROVAS DA LATINIDADE - Diniz Félix Santos (organizador) - Ed. Poietiké - Brasília - BRASIL.
- DIMENSÃO - Revista Internacional de Poesia - ano IX - nº 21 - Uberaba - BRASIL - 1991.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - nº 497 - Instituto de Cooperación Iberoamericana - Madrid - ESPAÑA - 1991.
- BREVE ANTOLOGIA - José Repiso Moyano - Torremolinos - ESPAÑA - 1992.
- PLURAL - Revista Cultural de Excelsior - nº 243 - México DF - MÉXICO - 1991.
- ARBOLEDA - nº 23 - Grupo Literário Arboleda - Palma de Mallorca - ESPAÑA - 1991.
- REVISTA DA BIBLIOTECA NACIONAL - nº 2 - vol. 5 - Lisboa - PORTUGAL - 1990.
- TERRA A DENTRO - Consejo Nacional para Cultura y las Artes y Instituto Nacional de Belas Artes - nº 59 - México DF - MÉXICO - 1992.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - nº 498 - Instituto de Cooperación Iberoamericana - Madrid - ESPAÑA - 1991.
- EL BRISTOL - Emeterio Cerro - Editorial Betania - Madrid - ESPAÑA - 1991.

- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - nº 499 - Instituto de Cooperación Iberoamericana - Madrid - ESPAÑA - 1992.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - nº 500 - Instituto de Cooperación Iberoamericano - Madrid - ESPAÑA - 1992.
- PLURAL - Revista Cultural de Excelsior nº 244 - México DF - MÉXICO - 1992.
- RETRATO DE UN ALBAÑIL ADOLESCENTE E TELONES ZURCIDOS PARA TITERES CON HIMEN - Arturo Carrera y Emeterio Cerro - Ediciones Ultimo Reino - Buenos Aires - ARGENTINA - 1988.
- PLURAL - Revista Cultural de Excelsior - nº 247 - México DF - MÉXICO - 1992.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - nº 501 - Instituto de Cooperación Iberoamericana - Madrid - ESPAÑA - 1992.
- A FIGUEIRA - Prosa e Verso - Florianópolis - BRASIL - 1993.
- QUEIROSIANA - Associação dos Amigos de Eça de Queiroz - Thormes - Portugal - 1992.
- TIERRA ADENTRO - nº 62 - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - San Ángel - MÉXICO - 1992.
- GARATUJA - Edição Especial - nº 21 - Suplemento Literário do Jornal Laconicos - Bento Gonçalves - BRASIL - 1992.
- THE CENTENNIAL REVIEW - College of Arts and Letters - East Lansing - USA - 1992.
- REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA - Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto de Filología - Tomo LXXI - Fascículos 1/2 - Madrid - ESPAÑA - 1991.
- REVISTA DE ESTUDOS UNIVERSITARIOS - Fundação Dom Aguirre - Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de Sorocaba - nº 1 - vol. 17 - Sorocaba - BRASIL.
- PLURAL - Revista de Excelsior - nº 249 - México DF - MÉXICO - 1992.
- TEMPO DE ESPERA - Cely Vilhena - BH - BRASIL - 1986.
- OS OLHOS DE AARÃO - História Poética de Belo Horizonte - Celi Vilhena - ed. O Lutador - BH - BRASIL - 1988.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - nº 504 - Instituto de Cooperación Iberoamericana - Madrid - ESPAÑA - 1992.
- THE YALE REVIEW - Yale University - vol. 81 - nº 2 - New Haven - USA 1993.

- TIERRA ADENTRO - nº 64 - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - San Ángel - MÉXICO - 1993.**
- LETRAS & LETRAS - Universidade Federal de Uberlândia - vol. 6 - nº 1/2 - Uberlândia - BRASIL - 1992.**
- ESTUDOS - Revista da Universidade Católica de Goiás - vol. 16 - nº 4 - Goiânia - BRASIL - 1989.**
- CONQUISTA DE MEUS AMORES - Romanceiro - Cely Vilhena - Ed. O Lutador - BH - BRASIL - 1987.**
- TIERRA ADENTRO - nº 65 - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - San Ángel - MÉXICO - 1993.**
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - nº 503 - Instituto de Cooperación Iberoamericana - Madrid - ESPAÑA - 1992.**
- LETRAS & LETRAS - Universidade Federal de Uberlândia - Vol. 7 - nº 1/2 - Uberlândia - BRASIL - 1993.**
- THE YALE REVIEW - Yale University - vol. 81 - nº 1 - New Haven - USA - 1993.**
- ESTUDOS - Revista da Universidade Católica de Goiás - vol. 16 - nº 3 - Goiânia - BRASIL - 1989.**
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS - Los Complementários 9/10 - Instituto de Cooperación Iberoamericana - Madrid - ESPAÑA - 1992.**
- ELOS PALAVRA - Antologia de Escritores Elistas - Coordenação de Cely Vilhena - BH - BRASIL - 1991**
- TIERRA ADENTRO - nº 66 - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - San Ángel - MÉXICO - 1993.**

CARTAS

Algumas críticas à Revista Literária do Corpo Discente da UFMG

“... A RL sobressai dentre as publicações universitárias e outras do ramo como das melhores. Publicando os premiados no Concurso de Contos e Poemas revela novos valores que certamente serão projetados no mundo das letras. Os contos e poemas selecionados são de alto nível na criatividade e vigor de ambos os gêneros literários...”

Jornalista Arthur Francisco Baptista
São Paulo - SP

“...Agradeço o envio da RL pois é bastante útil para divulgarmos a produção desenvolvida numa universidade de outro estado junto ao alunado do Rio de Janeiro... Desejando que tal publicação continue por muitas gerações...”

Isabel Cristina - Rio de Janeiro - RJ

“Mais uma vez recebo a bem feita RL e ao agradecer-lhe o presente literário, quero parabenizar a todos que colaboraram e editaram com esmero, os belos textos ali inseridos...”

Albair de Carvalho Faria - BH - MG - Vice-Presidente da Academia Feminina Mineira de Letras

“Gostei demais da revista de vocês, que recebi hoje. Li de uma só vez (Tá bom exagero: dei duas paradas, para dois cafés). Curti demais os contos premiados... e os da segunda seção...”

Paulo Roberto de Azevedo Sossen
Oswaldo Cruz - SP

“Agradeço, sensibilizada, o envio da Revista Literária, que agora completa seus 25 anos de excelente divulgação cultural, num esforço idealista de todos os que têm lutado para a concretização de cada número editado...”

Yeda Prates Bernis - BH - MG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



IMPrensa UNIVERSITARIA

Caixa Postal 1621 - 31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

1951



AMERICAN ASSOCIATION

1951 - 1952 - 1953 - 1954 - 1955 - 1956 - 1957 - 1958 - 1959 - 1960 - 1961 - 1962 - 1963 - 1964 - 1965 - 1966 - 1967 - 1968 - 1969 - 1970 - 1971 - 1972 - 1973 - 1974 - 1975 - 1976 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981 - 1982 - 1983 - 1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - 1989 - 1990 - 1991 - 1992 - 1993 - 1994 - 1995 - 1996 - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025