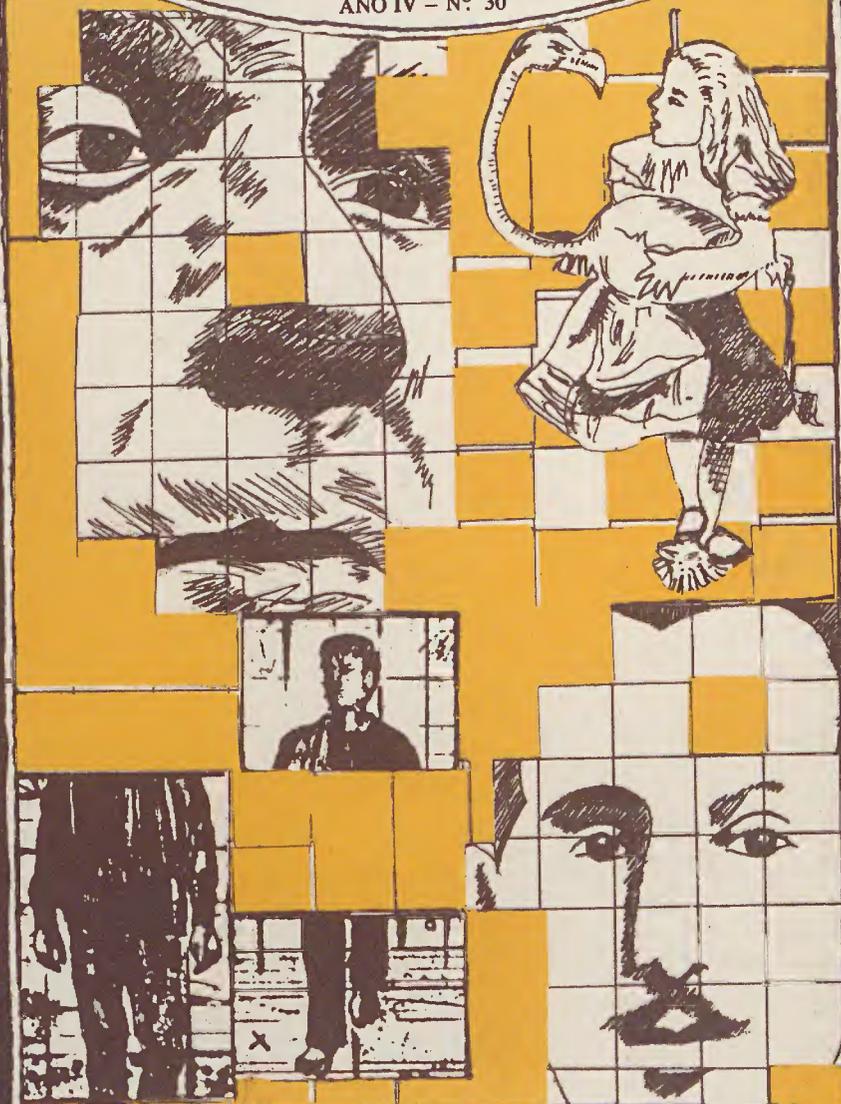


REVISTA DE LITERATURA

ESCRITA

ANO IV - Nº 30



O utraquismo carrolliano
e. e. cummings
Os poetas estão voltando
Os pesadelos de Borges
Aumentam as chances brasileiras em Cuba





CENTRO DE
DOCUMENTAÇÃO
E PESQUISA
DA UNESP

CEDEM

10 11 12 13 14 15

ÍNDICE

Prosa

Pg. 5

JOGO BRUTO

Wladyr Nader

Pg. 9

INÚTEIS COMO OS MORTOS

Cunha de Leiradella

Poesia

Pg. 15

POEMAS ESPARSOS

e.e. cummings

Pg. 21

POESIA FALADA

Teoria

Pg. 37

O UTRAQUISMO CARROLIANO

Jaime Rodrigues

Pg. 61

LA PESADILLA

Jorge Luis Borges

Serviço

Pg. 72

O PRÊMIO CASA DAS AMÉRICAS

Moacir Amâncio

Pg. 74

CEM POEMAS BRASILEIROS

Pg. 78

III CONCURSO ESCRITA DE LITERATURA

Pg. 87

O CURSO DE LETRAS NA ITÁLIA

Ombretta Borgia

Pg. 89

RIO - VISÃO DO AQUI E AGORA

Leila Míccolis

Pg. 92

INFORMAÇÃO



PAUTA

É com prazer que anunciamos, neste primeiro número de 1980, que segue de maneira geral a mesma linha que a revista vem mantendo desde 1975, quando foi lançada, a preparação de um Anuário de Literatura. Com base no noticiário registrado nos principais jornais do país, pretendemos realizar um trabalho que, acreditamos, possa a vir a ser de grande utilidade para escritores, críticos, professores, pesquisadores e para o público em geral. O Anuário, em forma de livro, deverá ser lançado no primeiro semestre de 1981, mas desde já estamos solicitando a colaboração de todos, de maneira que ele possa ser o mais completo possível: recortes, informações, convites, exemplares de livros, etc., tudo isso deve ser encaminhado à revista Escrita, rua General Jardim, 570, 01223 - São Paulo (SP). É claro que os jornais deverão fornecer a maior parte do material que comporá a publicação, mas as notícias, às vezes enviadas pelos próprios autores ou por suas editoras, servirão de suporte para o nosso trabalho.

Por outro lado, tendo em vista a pequena quantidade de concorrentes ao nosso concurso - o Concurso Escrita de Literatura, que existe há quatro anos - resolvemos mudar-lhe as bases, como vocês verão nos próximos números. Já o concurso permanente de contos, poemas e ensaios, continua à disposição dos leitores, como sempre esteve, bastando apenas que sejam seguidas algumas normas principalmente relativas a espaço.

Em outras páginas desta edição, vocês terão oportunidade de encontrar o resultado do concurso Cem Poemas Brasileiros, que reuniu 479 candidatos, dos quais separamos 50: eles farão parte da antologia a ser lançada em junho. De todos os nossos concursos foi o que teve maior receptividade: é uma prova de que há uma grande quantidade de poetas, que poderiam se tornar consumidores permanentes de poesia, o que não acontece devido às dificuldades do mercado.

Outra das nossas bem sucedidas promoções é o Concurso Escrita de Poesia Falada, que, iniciado em novembro de 1978, passou de mensal a quinzenal e tem reunido em média 45 candidatos por vez, alguns de excelentes qualidades.

Saudamos, por outro lado, o clima de relativa liberdade de publicação e de criação, que tem ocorrido nos últimos meses, consequência de uma luta insistente, embora desordenada, do povo brasileiro. Lamentamos, porém, que embaraços de toda sorte tenham impedido que publicações alternativas originais e importantes pudessem continuar. (WN)

EXPEDIENTE

Wladyr Nader (editor), Astolfo Araújo, Dennis Toledo, Hamilton Trevisan, J. B. Sayeg e Y. Fujiyama (equipe). Composição: Compel - Composição Eletrônica S/C Ltda., rua Bartira, 1.240 - Fone: 65-6361 CEP 05009 - São Paulo (SP). Impressão: Dag - D'Agostino Artes Gráficas Ltda., rua Maria Cecília, 287 Fone: 266-3219 - CEP 02754 - São Paulo (SP). Distribuição: Século XXI Distribuidora de Livros Ltda., rua Santo Amaro, 582 - Fone: 37-4854 - CEP 01315 - São Paulo (SP). Direitos reservados à Editora e Livraria Escrita Ltda., rua General Jardim, 570 - Fone: 255-5194 - CEP 01223 - São Paulo (SP). Registro no D.C.D.P. do D.P.F., sob o nº 464 - P. 209/73 - Abril/1980.



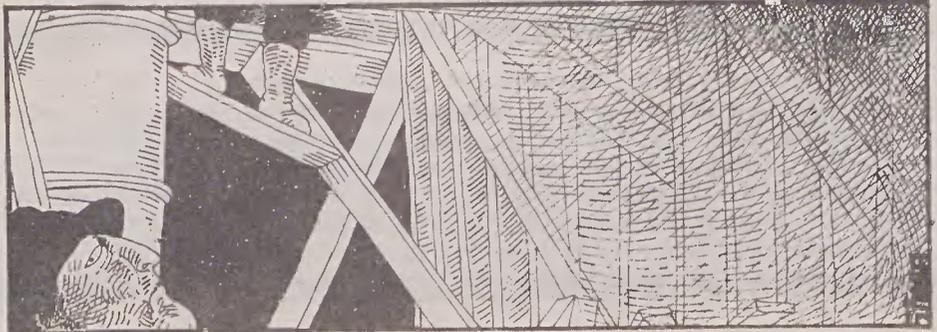
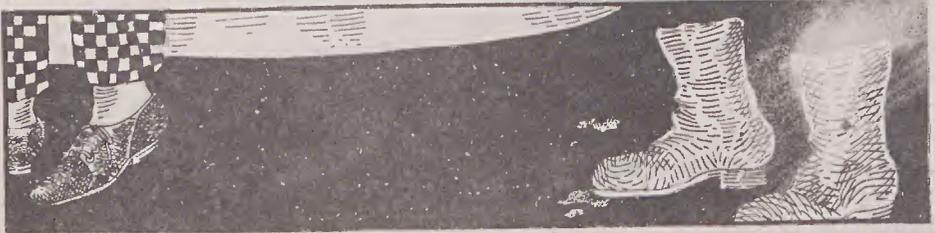
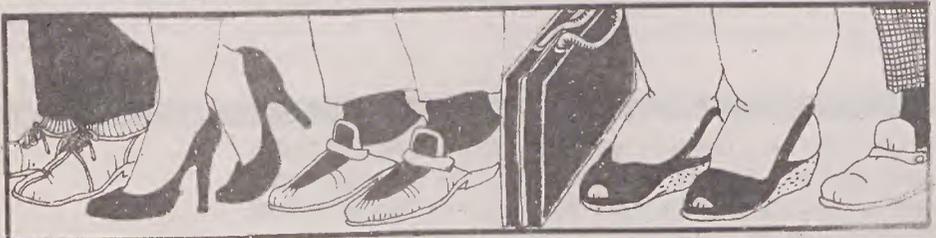
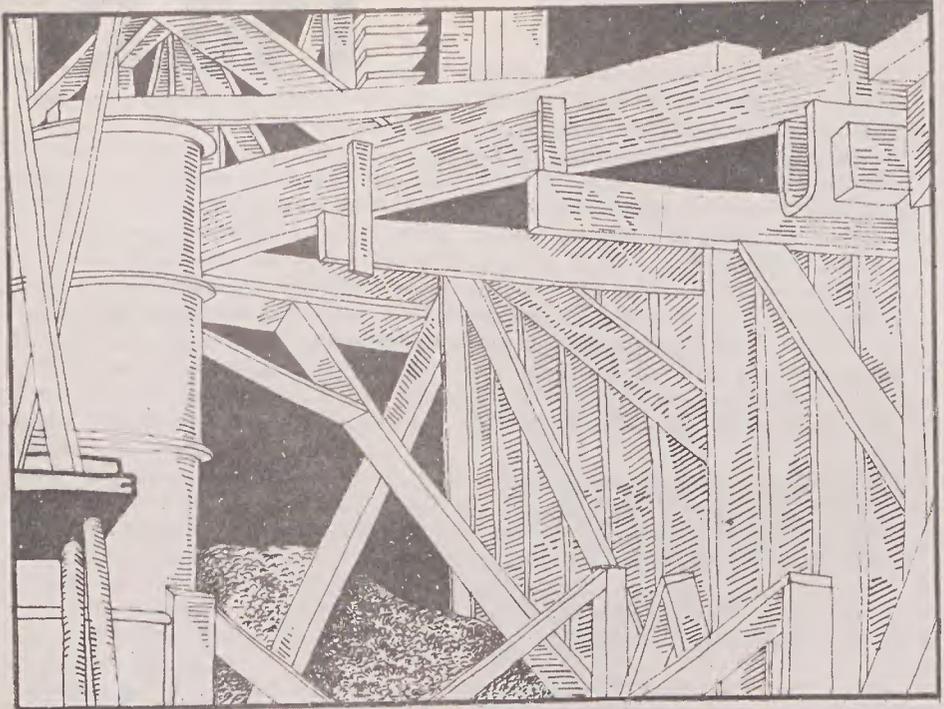
PROSA

“Jogo Bruto” é o título do segundo romance de Wladyr Nader, que a Editora e Livraria Escrita está lançando. O trecho selecionado pertence à primeira parte do livro, onde quatro estórias se desenrolam paralelamente. Quatro casais são os personagens de destaque do: um vagabundo letrado e sua mulher sensual; um prefeito sem escrúpulos e sua mulher formal; um aventureiro barato e sua mulher que dá aula; e um operário irrequieto e sua mulher boazinha. Somente usando a montagem, se pôde separar uma seqüência expressiva do livro, que segue a mesma linha de preocupações de suas obras anteriores, “Cafarnaum”, “Camisa-de-Força”, “Espinha Dorsal” e “Lições de Pânico”. Pg. 5.

JOGO BRUTO
fragmento
Wladyr Nader

“Nas páginas de sua revista, os novos (ou inéditos) sempre tiveram acolhida. Milhares de autores, neste país, ganharam prêmios literários. Como eu. Mas, também, como eu, continuam inéditos.” É o que diz Cunha de Leiradella, autor de uma coletânea premiada com o Fernando Chinaglia, em 1976. Em “Inúteis Como os Mortos” os leitores terão oportunidade de conhecer um escritor, que merece sair do anonimato. Pg. 9.

INÚTEIS
COMO OS MORTOS
Cunha de Leiradella



JOGO BRUTO

Wladyr Nader

O mestre-de-obras escolheu o operário mais vivo pra pagar uma conta no banco. O rapaz foi, a conta estava atrasada. Era caso de repartição, ele entendeu, e lá pegou uma fila de oitenta metros. Quando chegou sua vez o funcionário disse que tinha que ser a própria pessoa. O rapaz argumentou que a própria pessoa estava trabalhando. O funcionário pediu pra ela vir à hora do almoço, ela tem uma hora pra almoço, não tem? O rapaz disse que não era ela, era ele. O outro achou que o outro queria brincar e gritou seguinte! em voz alta demais para tímpanos delicados. O operário tinha uma cara razoável, de paz, calça desbotada e tinta branca na bota. O funcionário atendeu ao seguinte e chamou o outro seguinte, o operário de lado esperando que voltasse a lhe dar atenção. Já falei que tem que ser a própria pessoa, disse o burocrata, que mais quer você (primeiro falou senhor, agora você, lembrou o operário)? O rapazola de uniforme marrom da segurança já começou a olhar feio de longe. Resolveu caminhar em direção nos passos nervosos-tranqüilos de quem não quer nada, acariciando a arma de fogo pra qualquer eventualidade. Alguém avisou o chefe, que veio furo, o senhor está atrapalhando o bom andamento do serviço, e o operário não tinha dito um ai, pelo contrário, estava ali quieto, encostado no balcão, mas encostar em balcão é subversivo, para certas mentalidades. Encostado e ficado e daí? observou a mulher gorda cheia de espinhas, tipo bondosa-mãe-da-gente. O operário continuou em seu posto vendo chegar o bule com cafezinho. Aproximou-se e inocentemente pediu um pra ele. Aqui quem toma café é só funcionário, gritou de novo o homem furo e aí se formaram conversas paralelas — a pior coisa para uma pessoa é ser cochichada, embora sempre se ache o inverso. O chefe da seção deu dois passos rumo ao rapaz da segurança, cochicharam também, fizeram meia-volta e acabaram indo para trás do balcão, de onde começaram a repetir que o operário precisava ir saindo, que estava prejudicando o atendimento, por favor, pelo amor de Deus. Resoluto este, o furo não agüentou e desandou a chorar, dizendo ninguém me entende neste mundo. O funcionário aí chamou o rapaz a um canto e perguntou você sabe o que é uma procuração? O interlocutor não sabia e ele explicou, o operário fez aquele literário giro sobre os calcanhares e desapareceu satisfeito. Estavam dando os literários saís ao pisoteado chefe da seção.

Aquele operário voltou com a procuração. Tem que reconhecer a firma, diz o mesmo funcionário, hoje com os olhos de Capitu: alguma coisa não foi bem de noite. Que que é isso? Você vai ao tabelião, sei, e diz pro cara quero reconhecer a firma, aí ele reconhece. Está me achando bobo, né? Que é isso, amigo, eu só não posso perder tempo, veja esse mundo de gente. Eu tenho direitos. Você tem deveres. Puta situação kafkiana, o que não é normal, porra, é kafkiano (baixinho, pra ninguém ouvir). Por favor, faça isso pro seu amigo aqui. A gente não briga mais, prometo. Vou chegando assim e pedindo? Pergunte pro teu chefe onde ele tem firma, aí você vai. Eu vou ficar pra cá e pra lá o dia inteiro? Amigo, tenha dó de mim, faça um esforço, entenda, não estou em condições físicas, psicológicas, de repetir a todo instante. Daqui eu não saio. O funcionário faz um sinal de cabeça e lá vem naquele passo de quem não quer nada o guarda do outro dia. O guarda chega. O funcionário: Pelo amor de Deus, leve esse cara pro meio da rua. Entendido? Feroz olhar pro operário, que mexe em papéis rapidamente pra mostrar que está ocupado. O anável guarda impõe com sua presença que o operário vá pro meio, o olho, da rua. Comentário à margem, de uma senhora a um senhor: Essa gente é filha da puta mesmo.

O operário Zé Gomes entra na fila do pão. Minha vida é entrar bem, não há racionamento, faz anos que não há racionamento, a não ser de leite e boi. Zé Gomes tem trocados pro pão, já passou na farmácia e comprou brilhantina. Operário não compra brilhantina, não cabe no orçamento. Seu raciocínio: só rico compra brilhantina. Antigamente comprava Glostora, parou a propaganda, deixou de comprar. Negócio de vaidade comprar brilhantina, com o dinheiro nem dando pras despesas. Mas quem ia ter coragem de achar ruim? A mulher que às vezes sai tão bem vestida — presentes da patroa — que nem parece mulher sua? Ou a filhinha de um ano que já se adaptou ao arroz com mandioca, verdurinhas e ovo? A fila do pão não anda, vem logo uma fornada. O pessoal que mora na Augusta é que pensa que é só chegar e pedir. Em subúrbio não, em subúrbio pode não ter racionamento mas fila tem, destino de pobre é fila. Estava chovendo muito e o mestre deixou todo o mundo ir embora. Que adiantava ficar? Tomou o ônibus meia hora mais cedo, chegou em casa meia hora mais cedo, buscou a filha na vizinha para brincar com ela enquanto a mãe não chegava, devolveu a filha à vizinha porque a mãe demorava e foi pra fila comprar pão. Está chegando de volta com o pão e já há água no fogo, a comida sai rápido. Não acha justo pagar cem paus todo mês pra vizinha que é boa mas ruim da cachola. Sua filha rosadinha, pensando melhor, até que vale, depois ela volta tão fofa pra casa, já vem de banho tomado, sabonete, trabalho, atenção, talvez cem mangos valha. Só que cem mangos num bolso como o seu é um furo. Ói, macarrão, diz Maria Celeste. Que bom, é pra hoje? Cê quer? É bom. E enquanto o macarrão vai amolecendo na caldeira, está bem, ele tira um cochilo sentado na porta da rua.

A macarronada do operário Zé Gomes está com excesso de tomate.

Pensa que eu sou rico, é?

Escapou.

Quem paga é ela, diz e aponta pra filha.

Não leve a mal, Zé, não foi por gosto. Cê acha que eu ia fazer de propósito uma coisa dessas?

Antes eu tivesse casado com a Ernestina. Aquilo sim é que era mulher.

Nunca vi fazer tanta exigência, lembro da música.

Gozadora. (Sorri, fazendo as pazes. A menina está no berço e inventa caretas a todo instante).

Mas está bem salgadinha, como você gosta, não tá?

Tá sim.

Pra que brigar, então?

Tou de saco cheio.

Cê tá sempre de saco cheio.

Hoje mais.

Que é, pisaram no teu calo?

Pior, tive que ir pagar uma conta.

Nossa?

Do mestre-de-obras.

E daí?

Eles teimaram comigo, humilharam.

Não foi você que teimou, não? Te conheço, quando cê teima teima mesmo.

Os homens fizeram de mim gato e sapato. Disseram que eu não podia pagar a conta, tinha que ser a própria pessoa, veja só.

Que que tem?

Eu não sirvo?

Pombas, vai ver queriam falar com ele.

Chamaram o guardinha e também veio o chefe da seção, tudo pra falar comigo. Foi bom, você virou importante.

Que nada, o velho ficou puto da vida. Mas não saí do lugar, fiquei encostado no balcão. Quando eu quis um cafezinho acharam ruim, pode ser uma coisa dessas?

Não me conte mais nada, já sei, você brigou, machucou alguém?

Nada nada. Não me manifestei, o funcionário veio de boas maneiras, com jeito, que eu não sou criança. Disse que tinha que ter pelo menos um negócio, um papel, chamado procuração. Aí eu fui atrás da tal.

Zé Gomes olha pra mulher com uma última reserva de ternura. Ela está acariciando a barriga. Será verdade? pergunta ele. Pra você seria ruim, não seria? Como é que eu ia dar de comer a essa criança? Um dia você ganha mais e a gente pode ter outro filho, não é mesmo? Quem sabe. Você gosta de viola, Zé? Uai, por quê? Tem no rádio agora, modas e modas. Você tá sempre no trabalho esta hora, não tá? Tou. Os caras acharam ruim te chamar? O mestre falou pode ir e eu vim correndo. Mas agora eu tou melhor, só foi tonteira. Não chame eu mais à toa, tá? Eu tava ruim, Zé, juro. Não é pelo serviço, não, é que eu assusto, penso logo que é a menina. Bom pai você é. Eu pensei se o Zé soubesse que sou eu nem vem, por isso eu pedi pra mulher do carteiro te chamar. Agora cê tá melhor, não tá? Tou. Então eu vou tomar uma pinguinha.

REGISTRO

CONCURSO BIMESTRAL

DE CONTOS, POEMAS E ENSAIOS

Regulamento

1 – Registramos aqui todo o material remetido à nossa redação, através dos pseudônimos dos seus autores.

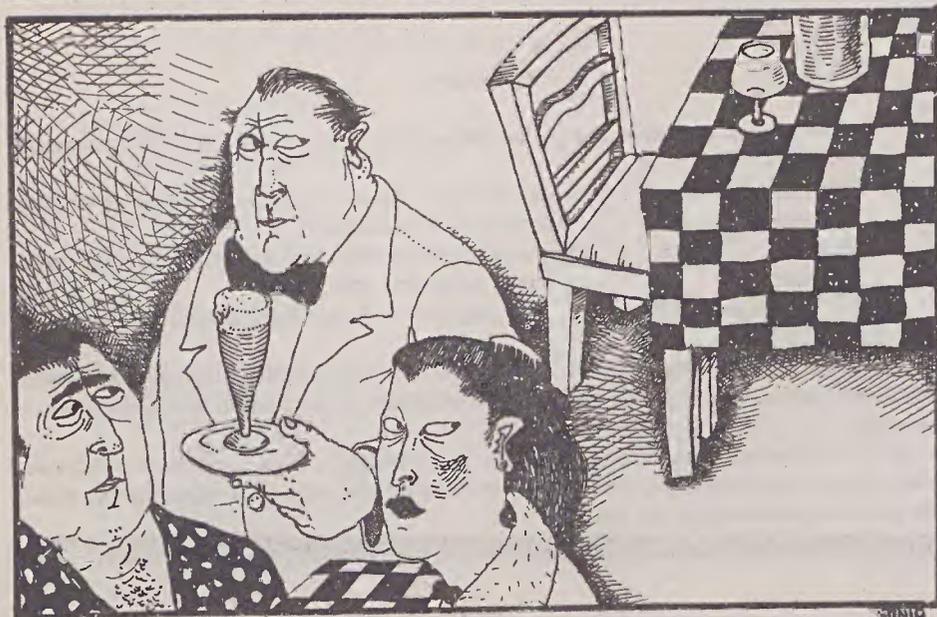
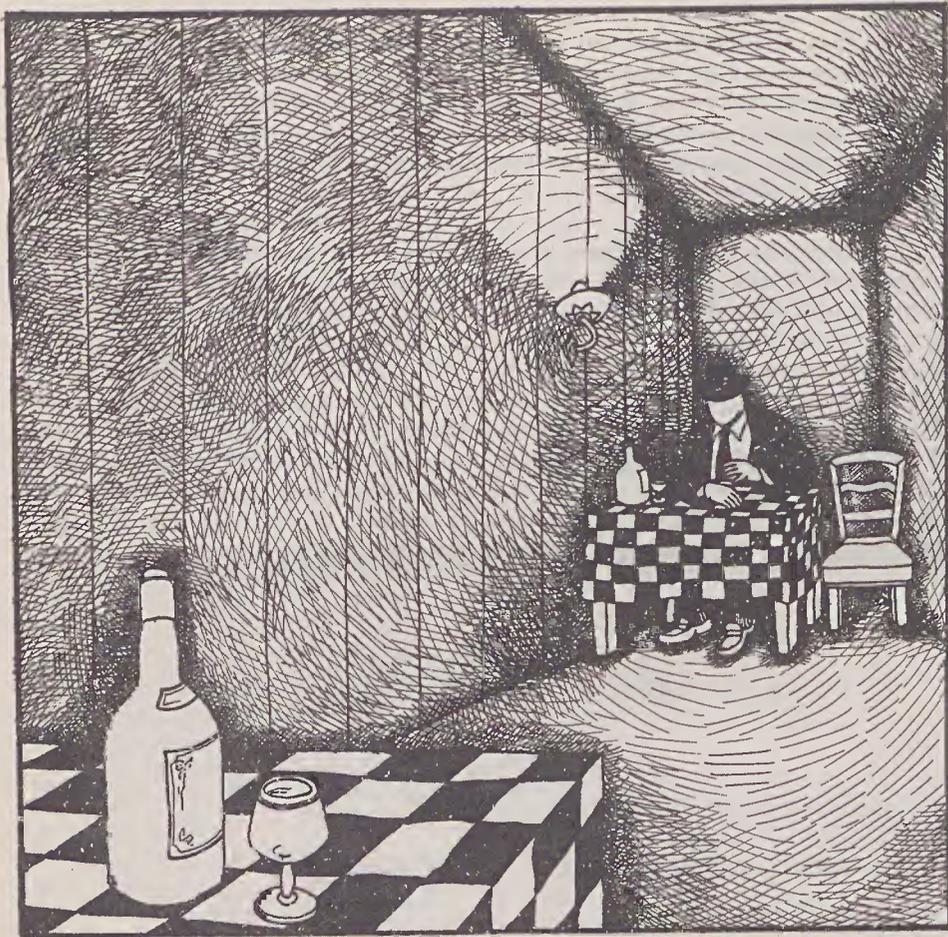
2 – Os contos, poemas e ensaios literários, devem vir acompanhados de pseudônimo, nome completo, endereço e dados pessoais do candidato.

3 – Enviem apenas um trabalho de cada vez, dentro dos seguintes limites máximos: conto, 200 linhas; poema, 100 linhas; ensaio literário, 300 linhas.

4 – Os trabalhos devem ser enviados numa única via datilografada em espaço duplo, numa só face do papel.

5 – Cada um dos autores selecionados, que tiver seu trabalho publicado na revista, receberá uma assinatura anual da Escrita e 10 exemplares do número em que ele foi reproduzido.

6 – Os trabalhos dos autores incluídos neste Registro já foram lidos e analisados. Aqueles cujos pseudônimos se encontram em negrito poderão ser eventualmente publicados em próximos números da Escrita.



INÚTEIS COMO OS MORTOS

Cunha de Leiradella

Ontem, voltei ao Derby. Às três horas da manhã, o Derby sempre está vazio e se, ontem, eu tivesse outro lugar para onde ir, não teria ido ao Derby. Não gosto do Derby. Nunca gostei do Derby. Mas vou lá todas as noites porque, às três horas da manhã, nunca tenho para onde ir.

As pessoas que conheço estão sempre viajando; ou, quando lhes telefono e as encontro em casa, já estão dormindo e eu não posso visitá-las. Por isso, todas as noites vou ao Derby. Um café de beira de praia, onde as pessoas não me conhecem, nem estão dormindo, nem viajando. Estão lá.

No Derby, às três horas da manhã, além dos garçons sonolentos encostados às paredes, só as horas do relógio velho e a música ambiente se escutam, e meia dúzia de pessoas ocupa algumas mesas. De vez em quando, alguma delas pede um uísque ou um café ou, então, no meio do silêncio da música, se escuta um riso agudo de mulher. Mas ninguém, nunca, diz nada. Ninguém, nunca, fala nada. Pelo menos, eu nunca escutei ninguém falar dentro do Derby. E, depois do riso da mulher, logo o silêncio da música volta a encher a sala. Só os garçons continuam olhando o relógio pendurado na parede, esperando que o tempo passe logo e a hora de fechar chegue depressa.

Há anos e anos que vou ao Derby todas as noites. Mas não conheço ninguém lá. Aliás, também ninguém me conhece. Nem os garçons. Tem um ou dois que me cumprimentam vagamente quando entro; mas apesar daquele aceno de cabeça, sinto que, se alguma vez tentasse falar com qualquer deles, eles me perguntariam se não tenho casa ou mulher, ou outro qualquer lugar para onde ir àquela hora. Mas eu não tenho porque, às três horas da manhã, as pessoas que conheço estão sempre viajando.

Se alguma vez tivesse falado com algum daqueles garçons, talvez eles não me perguntassem nada. Talvez eles me compreendessem. Mas eu nunca falei com nenhum deles e sei que eles ficam a noite toda no Derby por minha causa. Se eu tivesse outro lugar para onde ir àquela hora, talvez eles pudessem ir para casa mais cedo. Por isso, às vezes, me sinto culpado de estar ali. De não ter outro lugar para onde ir. Mas, apesar disso, vou lá todas as noites, embora, até hoje nunca tenha sabido, sequer, o nome de nenhum deles.

Dos outros, que vão ao Derby como eu vou, nada sei. Alguns são velhos, um ou dois são da minha idade e dois ou três têm idade e sexo indefinidos. É o que sei deles. Porque, sempre, quando chego, seja a hora que for, todos eles já estão sentados. Nunca nenhum, desde que vou ao Derby, entrou lá depois de mim. Às vezes, penso até que, quando o Derby fecha as portas pela manhã, eles são arrumados nas prateleiras, como garrafas; passam o dia dormindo e, à noite, são sentados em volta das mesas, só esperando que eu chegue. Calados. Imóveis. Pensativos. Inúteis como os mortos. Tão inúteis como eu, que nunca falei com eles, nem deixei que nenhum deles falasse comigo.

Mas, apesar do meu silêncio e do meu afastamento, todos me olham. Calados. Imóveis. Pensativos. Mas sempre me olhando. Nunca param de me olhar, aqueles desconhecidos do Derby. E isso me faz sentir preso. Cercado. Sufocado entre quatro paredes e vigiado por imensos olhos vermelhos.

Preferia que eles não me olhassem, não me vigiassem. Mas eles não param nunca de me olhar, e isso me obriga, todas as noites, a querer sair do Derby, mesmo sem ter vontade ou lugar para onde ir. Tudo, porque eles não tiram os olhos de mim.



Claro que sei que, mais dia menos dia, quando não puder ou não quiser mais suportar o olhar deles, mesmo no meio da noite, vou andar pela rua. Sei, também, que lá ficarei completamente só. Mas, por outro lado, também ninguém me olhará e eu poderei fazer o que bem entender; sem ter todos aqueles olhos vermelhos me vigiando.

Evidentemente que, dentro do Derby, também posso fazer o que quiser. Muitas vezes me coço, assobio, acompanhando a música ou, então, meto as mãos nos bolsos e fico imóvel, fazendo nada. Mas é diferente. Na rua, tenho certeza, ninguém iria olhar o que eu estava fazendo. Aqui, não. Aqui nunca param de me olhar. Desde que vou ao Derby que, todos eles, me olham todas as noites.

Às vezes, chego até a pensar que a minha cara só é diferente das caras deles, porque eu não posso olhar para a minha cara e eles não podem olhar para as caras deles. Se não fosse isso, tenho certeza, até as nossas caras seriam iguais; há tantos e tantos anos vamos ao Derby todas as noites, fazer sempre a mesma coisa.

Eles nunca falaram comigo, nem eu com eles. Mas, pela forma como me olham, sei que, há muito, esperam de mim alguma coisa. No meio da sala tem sempre uma mesa vazia. Desde que vou ao Derby, que aquela mesa fica vazia todas as noites. Parecendo até reservada para alguém que, algum dia, há de chegar. Nunca perguntei para quem. Mas quando, às vezes, olho as caras deles, não tem um olhar sequer que não me diga para subir naquela mesa e fazer alguma coisa. Parece até que aquela mesa, desde que o Derby abriu, está ali reservada para mim. Só que ninguém sabe disso. Nem eu, nem eles. E, noite após noite, ela continua vazia. Esperando.

Da forma como eles me olham, parece que eles não sabem que eu sou igual a eles. Parece que eu sou, exatamente, aquele que devia ocupar aquela mesa. Ou, então, subir nela e fazer alguma coisa. Um discurso, uma careta ou um milagre. Qualquer coisa. Não importa o quê, mas algo diferente do eterno silêncio da música e das milhares de noites imóveis, passadas ali dentro.

Mas, apesar da espera deles, nunca sentei nem subi naquela mesa. Eu sei quem eu sou. Eles é que pensam que sou diferente ou sou outro. Por isso, a mesa continua vazia há anos e anos. Esperando. Mas ontem, apesar de não me ter mexido na cadeira, apesar de continuar olhando as paredes brancas, apesar de ter entrado no Derby na hora do costume, apesar de ter feito o que, há anos, sempre faço, de repente, senti que todos pararam de me olhar. Não olhei para eles, mas senti que seus olhos já não me vigiavam como antes. Naquele momento, algo estava começando a acontecer dentro do Derby. Até os garçons tinham se desencostado das paredes e as mulheres não riram mais.

Repentinamente, o rádio parou de tocar e, pelo silêncio da música, alguém disse, finalmente, alguma coisa. Todos pensaram que fui eu. Mas não fui. Tenho certeza absoluta. Entretanto, as palavras ecoaram por toda a sala:

“Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu; Há tempo de nascer, e tempo de morrer, tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou; Tempo de matar, e tempo de curar, tempo de derribar, e tempo de edificar; Tempo de chorar, e tempo de rir, tempo de prantear, e tempo de saltar; Tempo de espalhar pedras, e tempo de ajuntar pedras, tempo de abraçar, e tempo de afastar-se de abraçar; Tempo de buscar, e tempo de perder, tempo de guardar, e tempo de deitar fora; Tempo de rasgar, e tempo de coser, tempo de estar calado, e tempo de falar; Tempo de amar, e tempo de aborrecer, tempo de guerra, e tempo de paz; Que vantagem tem o trabalhador naquilo em que trabalha?”¹

Quando o silêncio da música voltou, eles me olharam de novo e um até sorriu para mim. Grato por eu ter feito, finalmente, alguma coisa. Pelo menos, aquele discurso. Quase estive para dizer-lhes que não tinha sido eu. Mas da forma que eles me olhavam, tive certeza que nenhum deles me ia acreditar. Alguma coisa, finalmente, acontecera no Derby. E, para eles, eu era o única capaz de fazê-lo. Por isso, resolvi ficar calado. Imóvel, como eles. Esperando, agora que o silêncio da música tinha voltado, que os olhos vermelhos deles voltassem a vigiar-me. Mas eles já não me vigiavam. Olhavam somente. Como quem olha alguém que fez alguma coisa de bom.

Podia, realmente, ter-lhes dito a verdade. Talvez tivesse, até, sido melhor para todos. Mas, como nunca tinha falado com nenhum deles, nem sequer os conhecia, achei que era melhor levantar-me e sair. O que eles tinham esperado durante anos, finalmente, acontecera. E isso para eles é que era importante. Dizer-lhes que não tinha sido eu, de nada adiantaria. Para eles, finalmente, alguém, e esse alguém só podia ser eu, uma vez que o Derby se dividia em dois grupos distintos, o deles e eu, tivera a coragem de fazer alguma coisa. Não se fizera um milagre mas, pelo menos, aquela monotonia eterna e sufocante tinha sido quebrada. Agora os garçons já podiam sentar alguém naquela mesa vazia. Ela não era mais necessária para ninguém.

Como não valia a pena dizer-lhes nada, o melhor, mesmo, era sair dali. Lá fora, pelo menos, ninguém poderia ver a minha cara. Claro que, quando saísse, iria ficar completamente só no meio da rua. Mas, mesmo assim, era melhor do que continuar a mentir-lhes com o meu silêncio.

Entretanto, depois do que eles julgaram que eu tinha feito, se eu saísse, eu sabia, todos eles iriam pensar que alguma mulher iria comigo. Elas estavam ali e o meu trabalho, para eles, era merecedor de pagamento.

Mas, agora, o que eles pudessem pensar de mim já não me interessava. Queria era ficar só. Não importava onde, nem como. O importante era sair dali. Eles que pensassem o que quisessem. Que eu tinha feito o discurso, que tinha feito até milagres, que ia levar três ou quatro mulheres comigo; não me importava mais nada. O que eu queria era sair dali.

Vagarosamente, olhei-os a todos. Um por um, Era a primeira e seria a última vez que os olhava e eles, afinal, depois de tantos anos de espera, bem mereciam aquele olhar. Depois de olhar o último bem nos olhos vermelhos, olhei o copo de conhaque em cima da mesa, bem ali na minha frente.

Num momento assim, com o copo de conhaque agarrado nas mãos, se nenhum deles ainda me estivesse olhando, talvez fosse capaz de me suicidar. Anos e anos, esperara, eu também, alguma coisa acontecer. Ela acontecera, finalmente. Mas quantos anos mais teria de esperar para que acontecesse outra novamente? E, mesmo que acontecesse, valeria a pena esperar?

Numa hora assim, se ninguém me olhasse, seria fácil. Talvez até a mim mesmo, a minha morte passasse despercebida. Mas eles continuavam me olhando, agradecidos. Só faltava levantarem-se e virem ajoelhar-se a meus pés. E tudo por uma coisa que eu não tinha feito.

Por que é que eles, agora, não deixavam de olhar para mim? Se eles não me olhassem, bastaria só fechar os olhos, tapar os ouvidos e esperar. Esperar, principalmente. Depois, outros viriam e sentariam naquela mesa e alguém, então, diria que eu tinha morrido ali, sem ninguém ter percebido. Mas eles continuavam me olhando. E, com eles olhando, eu não podia. Tinha-os enganado e não podia enganá-los ainda mais com a minha morte. Afinal, eles não tinham culpa em acreditar em alguma coisa, já que não podiam fazer mais nada.

Chamei o garçon mais próximo e pedi uma mulher como quem pede mais um conhaque num fim de noite. Indiferente ao gosto e à marca. Aquela lá. Estava exausto, doente, cansado de olhar tudo aquilo, aquelas caras imóveis, aqueles olhares de gratidão.



as paredes e as mesas. Até aquele relógio velho dependurado na parede, batendo sempre as mesmas horas há anos e anos, só de vê-lo, me angustiava.

Finalmente, saí com a mulher. Na rua, ela tentou pegar a minha mão. Não deixei. Preferi que meus dedos raspassem nas paredes das casas, até doerem. Pelo menos, aquelas pedras não esperavam nada de mim. Sem falar, ela acendeu um cigarro. Devagar, fomos andando pela calçada. Sempre calados. Quando entramos no hotel, os meus dedos doíam, de tanto rasparem nas paredes das casas e nos muros.

No quarto, ela acendeu uma pequena lâmpada vermelha e começou, imediatamente, tirando a roupa. Sorrindo. Sempre sorrindo. Também ela e aquele sorriso, me agradecendo por uma coisa que não tinha feito. Abri a janela e olhei a rua. Ela deitou-se. Esperando. Como aquela mesa vazia, lá no Derby.

— Vem, filho.

Acendi o cachimbo.

— Vem.

Olhei-a. Ela estava olhando para mim. Calada. Imóvel. Sorridente. Ainda me agradecendo uma coisa que eu não tinha feito. Olhei o quarto. Era igual ao Derby. Branco. Frio. Velho, de muitos anos. Só não tinha garrafas nas prateleiras, nem garçons sonolentos encostados às paredes. De resto, tudo era igual. Até a minha vontade súbita de sair dali e entrar na rua de novo; onde ninguém pudesse ver a minha cara e sorrir para mim e nem eu pudesse ver a cara de ninguém.

— Não vens?

Fechei a janela.

Na cama, o corpo dela era como aquela mesa vazia do Derby. Só esperando que eu subisse para cima dele e fizesse alguma coisa.

— Vamos — disse-lhe, apagando o cachimbo.

— Mas. . .

— Vamos.

Enquanto se vestia, ela perguntou:

— Você é de onde, filho?

— Daqui.

— Daqui, de onde?

— Daí.

— E você faz o quê, hem?

Encolhi os ombros e não respondi.

Ela sorriu de novo.

— Eu também não faço nada, sabe?

Guardou o dinheiro na bolsa e saímos. Era quase dia. Dali a duas horas o Derby fecharia as portas. Na rua, ela continuou falando.

Na primeira esquina, parei.

— Que é filho? Quer ir agora?

Olhei-a.

— Como é teu nome?

— Zuleika. Por quê?

— Nada. Minha mulher chama-se Berta.

Ela riu e, pouco depois, entramos de novo no Derby. Realmente, tudo tinha seu tempo determinado e havia tempo para tudo.

(1) — *Eclesiastes, cap. 3, vers. 1.9.*



POESIA

De um volume de poemas, escritos a partir de 1958 por e. e. cummings, o grande poeta morto em setembro de 1962, Júlio Mendonça selecionou e traduziu alguns dos melhores. Muito foi dito a respeito das inovações tipográficas e da pontuação de cummings, que foram entendidas à sua época como meros efeitos. Hoje está claro que são apenas um aspecto — o mais importante — de sua procura pela mais pura e completa expressão do pensamento e do sentimento. Pg. 14.

POEMAS ESPARSOS
e.e. cummings

O jovem poeta e tradutor Júlio Mendonça “psicografa” Augusto dos Anjos, “por influência confessa de Edgar Allan (Kardex) Poe”. Mendonça é um dos criadores da revista literária *Surpresa*, lançada em São Paulo. Pg. 19

PSICOGRAFIA DE
AUGUSTO DOS ANJOS
Júlio Mendonça

Os 11 novos poetas, que a grande maioria dos leitores só agora terá a oportunidade de conhecer, venceram os diversos concursos de poesia falada, promovidos por esta revista de 30 de março de 1979 a 23 de fevereiro deste ano. O V Concurso Escrita de Poesia Falada não teve vencedor e Lúcia Villares e Sérgio Amaral Silva ganharam duas vezes. Pg. 21

POESIA FALADA
Onze autores

POEMAS ESPARSOS

e.e. cummings

insu lar ad

o

varand

o

ecobrindo

U

mav

ezs

obr

emi

m (h)oj ornal

que é este

man

jar

mademoiselle

o d

a sua

luminosa

me

sno

uma tímida (um

se um

mur

múrio um lugar

um esconde

rijo) spede

meta

f

ora

?la lune

que é
uma
viagem

?

upa
upaupa: ir
indo

foraforafora

volt; an domar
av
ilhoso sol

lua estrelas o todo, & um

(mais
grande que
mai

or pôde até
começar a ser)sonho
de; uma coisa: de
uma criatura que é

Ó

ceano
(todolugar
nada

mas luz e escuro; mas
nunca sempre
& quando) até
que um exato

aqui de atônito muito

agora, com que
milhares de (centenas
de) milhões de

ChorosQueSãoAsas

agora é um partir

*cujo capitão sou, vou
vela(-)me fora de dormir*

governo do que sonhou

*todo mundo feliz?
NÓS-NÓS-NÓS
& ao inferno com o infeliz
que ficar a sós*

*(se você não pode tenso
vírgula propenso;
ou 1 lei para os leões &
bois é sábia)*

*d
(Na)a(D)
d*

á(a) pode

*e
xCed
e*

r o m

*i
SteR
i*

o do s

*o
sSeg
o*

inquiridor da verdade

*siga não a vereda
todas as veredas chegam onde*

a verdade aqui se esconde

mas

*aquiele eu
já se fix*

ando no(w) frio som

*bri(lh)o (murmúrio)"foi
meu amigo"reme
morando"&*

amizade

*é um
milagre"
seu nem
sempre imaginavelmente*

maisquemuitogeneroso

*espírito. Sentimento
único
(jesus) pendeomundo todo(bomdeus)*

por onde

*(cr
isto)*

tal absoluto ausente

porque isto é

*Épo ca
devo E*

mexe com a gente

*(& não
a outra estrada*

curva) porque isto.

*é A
bril*

Vivem a vereda própria as

*peessoas (no
lugar*

de todomundo mais) mas

*o que é quão
maravilhoso meu*

Amor

*é isto que você &
eu somos mais que você*

& eu (for

*ca
us*

aque Isto é nós)

*você e eu podemos não
apressar isto com
m i l p o e m a s
meu amor
mas ninguém poderá parar isto*

Com Todos Os Policiais No Mundo

*feras ex(e tantas no nosso primevo) selvagens falaram humanas palavras
– nosso segundo veio fazer pedras cantarem como aves –
mas oh o quasarmudo silêncio com que a nossa terceira vez*

"nada" o homem injusto se queixa
"é justo" ("ou in-" o justo rejeita

annie morreu outro dia

*nunca foi ali como uma rotina –
aque, entre as suas bonecas, matou
antes ("não conte pra sua mãe") a teve;
fazendo annie levemente louca
mas muito bonita no leito
– santos e sátiros, sigam vossa sina*

jovens e virgens: deixem-nos n'ave-maria

cristo mas eles são poucos

*todos (além conta
ou desconta) bom troco
coisas encantam*

bomdeus como ele canta

*o robin (mudo que
estará conta
uma lua ou duas, oco)*

NOTA

Quando eu levei algumas (dessas) tentativas de tradução do cummings pro Lívio Tragtemberg, ele me fez uma observação que eu acho importante transcrever aproximadamente:

"Veja você: o cummings é um dos autores mais acusados de formalismo e, no entanto, traduzindo seus poemas a gente vê que, como os recursos formais que ele usa (e suas gamas de conotações) não podem ser completamente reproduzidos ou compensados no português, temos que, muitas vezes, nos conformar com um mínimo desses recursos (e conotações), atendo-nos ainda ao que há de linear, discursivo, 'conteudístico', para não perdermos a viagem."

"Conteúdo" pra quem não está com tudo. Por isso é que as traduções que se fazem por aí, cheias de "conteúdo", são as que menos se aproximam da riqueza do original. O formalismo é antes essa preocupação com o "conteúdo", do que com a forma que é fundamental, como se vê nestes poemas. cummings é antes sutil, do que útil. Agora, eu que traduzo, e o Lívio é que faz uma observação importante como esta! Pois é. Parodiando o Caetano Veloso, a arte não é pessoal mas a gente se vê pessoalmente.

Júlio Mendonça

PSICOGRAFIA DE AUGUSTO DOS ANJOS

*(por influência confessa de Edgar Allan (Kardex) Poe,
escrita do fim para o começo)*

através do médium
Júlio Mendonça

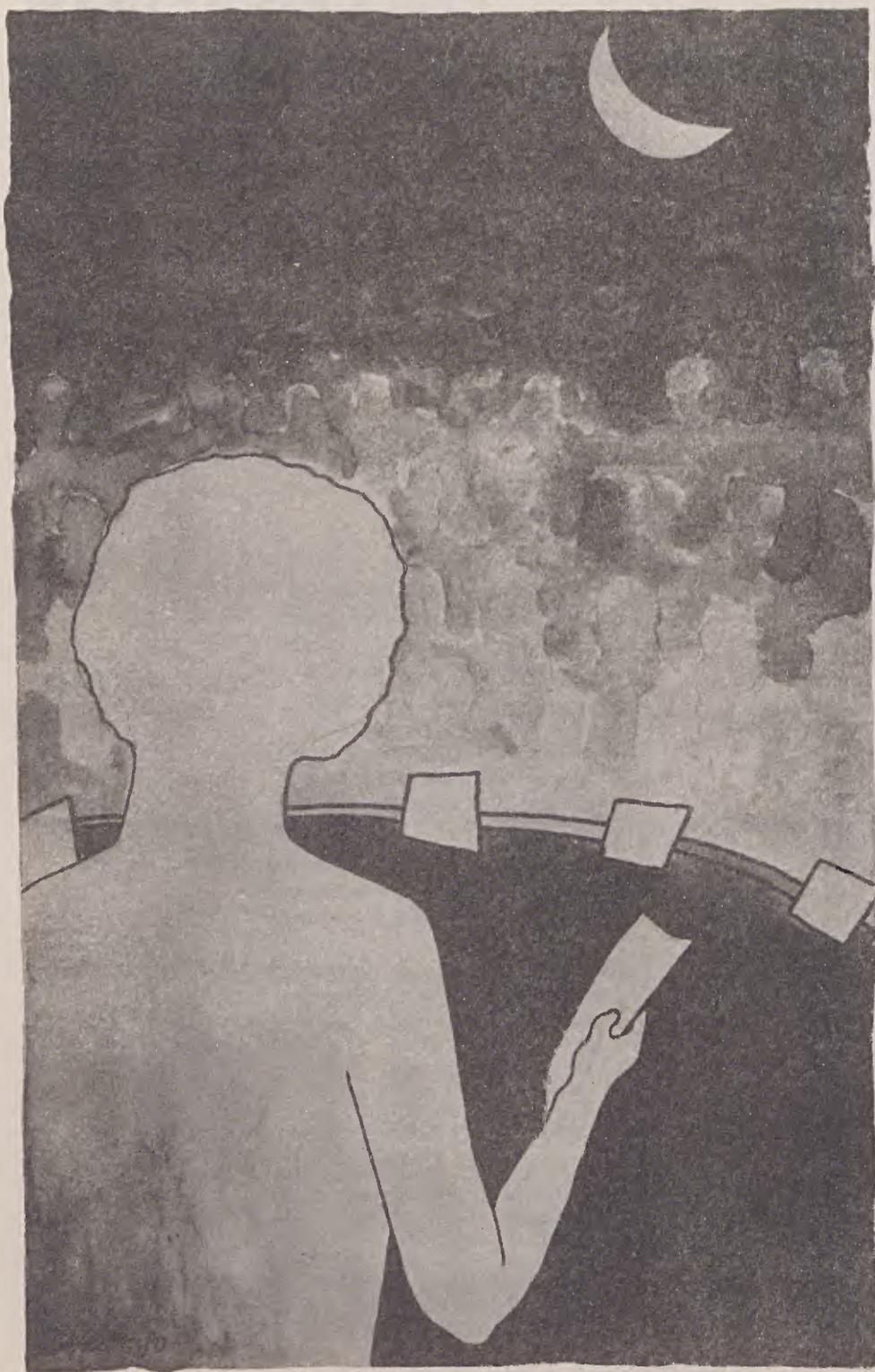
RECEITA

*Ah! Para ti é que a carne podre fica,
Mas estatisticamente minhas palavras,
Estocadas no inventário da matéria rica,
São um fenómeno que desafia as larvas.*

*Que poder embryológico-fetal
Construiu, com a synergia de um gigante,
Em tua morphosintaxe de infante
A minha morphosintae ancestral?!*

*Mas, se nem a ortographia em jactância,
Porção de minha plásmica substância,
Sufficientissima, por fim, te convencer*

*Tua incógnita alma, avoenga e elementar,
Pantheísticamente terá de aguentar
A noumenalidade do NÃO SER.*



POESIA FALADA

Os 11 poetas que publicamos a seguir são uma prova de que a poesia continua viva pelos quatro cantos do país. Há muita gente que diz que, depois do conto, é essa a nova febre. A verdade é que em São Paulo os recitais de poesia se tornaram comuns, seja em locais fechados, seja ao ar livre.

Nosso I Concurso Escrita de Poesia Falada foi feito na antiga sede da revista, na rua Homem de Melo, 446, Perdizes, a 17 de novembro de 1978. Os quatro primeiros vencedores tiveram seus poemas reproduzidos na Escrita 29 e, a partir do V Concurso, todos os demais até o XVIII, realizado em 23 de fevereiro deste ano, estão aqui. Os primeiros 14 concursos foram promovidos na antiga sede da revista e do XV para cá estão sendo realizados no auditório da Biblioteca Infantil Monteiro Lobato, rua General Jardim, 485, a poucos metros do novo endereço da revista (e livraria) Escrita, General Jardim, 570.

Os concursos foram vencidos, segundo a ordem cronológica, por: Glauco Mattoso (VI), Ricardo Karman (VII), Jadson Aguiar Caldeira (VIII), Luís Marcelo Cirino (IX), Rafael L. A. Borges (X), Evanildo Nicoli (XI), Sérgio Amaral Silva (XII), Alex Hamburger (XIII), Paulo Pontes (XIV), Lúcia Villares (XV), Lúcia Villares (XVI), Sérgio Amaral Silva (XVII) e Paulo de Oliveira (XVIII).

A comissão julgadora tem sido formada por Y. Fujyama, Dennis Toledo, Hamilton Trevisan, Astolfo Araújo, Wladyr Nader, Marcos Rey, J. B. Sayeg, Humberto Mariotti, Márcia Denser, Roniwálter Jatobá, Antônio Possidônio Sampaio e Salvador dos Passos, escritores, críticos e professores ligados à revista.

A partir deste mês de abril, os vencedores do Concurso Escrita de Poesia Falada, participarão automaticamente da coletânea *Poesia Falada*, que a Editora e Livraria Escrita Ltda. deverá lançar em abril de 1981 (leia o regulamento do concurso, extensivo a pessoas que não residem em São Paulo, em outra página desta edição).

Observações: São três os poemas de Lúcia Villares, porque no XV Concurso cada candidato pôde apresentar dois trabalhos. O poema de Sérgio Amaral Silva, vencedor do XVII Concurso, é apresentado aqui em suas duas versões: em caiapó e em português.



MANIFESTO COPROFÁGICO

Glauco Mattoso

*a merda na latrina
daquele bar da esquina
tem cheiro de batina
de botina
de rotina
de oficina gasolina sabatina
e serpentina*

*bosta com vitamina
cocô com cocaína
merda de mordomia de propina
de hemorróida e purpurina*

*merda de gente fina
da rua francisca miquelina
da vila leopoldina
de teresina de santa catarina
e da argentina*

*merda comunitária cosmopolita e clandestina
merda métrica palindrômica alexandrina*

*ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde germina
minha independência minha indisciplina*

*és avessa foste cagada da vagina
da américa latina*

Ricardo Karman

I

*Eis que estou farto do ciclo biológico
de comer e defecar!
Que a digestão começa pela minha-boca
e segue por todo o meu corpo
E eu, que raciocino,
me sinto um perfeito intestino!*

II

*E o que somos nós,
além de simples intestino?!
Com braços, pernas e tino,
e cheios de nós!?*

III

*Uns delgados, outros grossos,
uma simples pilha de ossos
O que comemos, o que digerimos para pensar,
numa fossa fedorenta há de parar.*

IV

*Estou cheio de comer e defecar!
Tudo que como, defeco,
se não como, eu seco,
se não defeco, é contingência de cagar.*

V

*A fruta, com o mais delicioso paladar,
com a cor mais linda de se olhar,
como vai se transformar,
com que cheiro que e que marrom que vai ficar!*

VI

*Estou farto do ciclo biológico de comer e defecar!
Pela boca eu como
pelo resto, descomo
É o meu destino,
sou um intestino!*

Jadson Aguiar Caldeira

*Da congestão ao calafrio
Me falta um eco
E da esperança inerte me atiro
No tanque escuro
Sou seguimento
E correm tristes meus passos duros
Me pisam fortes teus rastros grandes
Meu ser é flácido.
Trituro o morto, devoro o cálido
E engulo o podre do caminho
Um grito mata o nó do espaço,
No só do vácuo
Meu mundo é santo*

*Meu olho é corte, meu lado é sombra.
Meu peito é alto.*

*Do canto ao sol o passo é ralo
E me arrebento.
A sorte é larga de esperanças
E, podre, a vida se fecha ao tempo.
Meu eu é sala
E me trituro.
Do calafrio ao tanque escuro
Meu grito é lágrima,
Das tuas portas ao meu solução
Teu riso é tudo.*

*Meu sangue corta teu livre peito. .
Meu peito é alto.*

Luis Marcelo Cirino

*Cabana na Nicarágua
Cubana nina menina
Banana nanica, água
Pôr cor na sua vida!*

*Chinelo chileno no Chile
No Chile, nele tem fita
Tem fita naquele chinelo
Vi nua sua pornaca!*

*Galeno, li lá no Nilo
No galho, dei-lhe legado
E a pelúcia continua sendo o nosso melhor artigo de exportação!*

LÁ VAI AO LONGE ENVOLTO EM FITAS FIGAS FACAS E FARRAPOS

Rafael L. A. Borges

*Lá vai ao longe envolto em fitas figas facas e farrapos
um louco.
Vai manco
um tanto sem sorte na vida só cortes.*

*Leva os trastes vividos
uma gralha um sapo
um cão e uma cama.*

Evanildo Nicoli

*Não falo de amor. Desnecessário.
 Somos duas pessoas distintas.
 A cama que nos une tem a mesma dimensão
 do espaço que nos separa
 embora às vezes não sinta distância entre nós.
 Somos iguais.
 A mesma pessoa em duas.
 Não falo de amor. Não te amo
 Consumo teu corpo como consumes o meu
 e o tempo consome os nossos.
 Somos consumidos. Da alma até os ossos.
 E comprimidos, apertados aprendemos
 A não amar ninguém.
 Não há mais ninguém entre nós.
 Cada homem contigo deitado é um pedaço de mim.
 Parte de um homem inteiro
 como um boi retalhado
 em diversos açougues da cidade.
 Não falo de amor. Inútil
 como inútil é tentar o suicídio.
 Há muito tempo esse punhal perdeu o corte
 e hoje enfeita a parede da sala de visitas.
 Não és mais minha rainha. Nunca foste.
 Não sou mais teu menino. Nunca quis ser.
 Somos tão estranhos um ao outro
 que em pleno gozo desesperado no meio da noite
 sinto nascer de mim como um anjo
 apenas uma criança despedaçada.*

Sérgio Amaral Silva

*Era uma fria.
Era uma fria terça-feira à noite
quando ele vestiu o seu blusão de nylon preto
e saiu disposto a tudo.
Ferindo a São Joao com seu tênis furado
ganhou a Ipiranga e ali em frente ao Redondo
fez a curva oposta rumo à Rua Augusta.*

*E só nesse caminho já
barbarizara horrores velhos e meninas
apenas com seus passos de morcego indócil
e os dois olhos – lanternas – de quem vai ao mal.*

*Ao peito marginal da Bela Vista, um pulo.
Ele apertava a marcha na subida
daquela rua em maio e seus 13 cafés.
E sempre a mesma cara de maior suspeito,
o arrepio louco nos faróis vermelhos
e em outros pontos negros como seus cabelos,
seu destion e o couro às costas da polícia.*

*Na volta o mesmo esquema e a sede insaciada
querendo um calorzinho só pra amaciar.
Mas quando parecia não pintar mais nada
na descida do Hilton e na Major Sertório
veio aquela loirinha com jeito da PUC
e perguntou de um ônibus lá pras Perdizes.
Foi quando ele sorriu, grudando-lhe na veia.
Bebendo o sangue quente até não poder mais.*

*Depois, de manhãzinha, quando os do pesado
tomavam seu café com bagaceira e sono,
os dois juntos e bêbados de chuva e pânico
num bar da Pedro Américo e aquela língua ardente
não lhe deixava os lábios doces de vampiro
nem quando já em casa ele ajeitava o nó
da gravatinha vinho para ir trampar a vida.*

Alex Hamburger

*Tomemos uma colher de sopa
deste fino opium do povo
para podermos dançar na ferrugem
dos campos magnéticos do ABC*

*A orquestra de tornos, contornos e fresas
não é mais o fantasma das falsas operetas*

*E pelos galpões escuros das fábricas
Entre as sombras metálicas das ferramentarias
corre agora um sangue de aço inox
Oxigênio rarefeito nos ares*

*Como a extensa Sinfonia das Chaminés
grito atonal dos tempos modernos*

Tempos de meta-linguagem: – À merda!

*Meta-lúrgico, litúrgico
prelúdio dos lulas-fênix
asas plásticas das cinzas do novo mundo*

Paulo Pontes

*Se eu canto quando tu choras
não é porque estou contente
é porque há sempre
alguém que mente
quando outro me consola*

*não gosto de desejo
promessa
ou profecia
quem me nega um beijo
me nega um tapa
cada etapa de teu ódio
mais seria
um outro ócio
que uma outra escarrada*

*fazendo rasto na areia do chão
obedece ferraduras, obedece relho
cada rasto reflete
teu rosto no espelho
e mostra um sorriso
que mostra tua servidão*

*O relho que me malha
é o mesmo que te acaricia
o que nos diferencia
é somente o peso da cangalha*

ADÉLIA

para Adélia Prado

Lúcia Villares

*Saboreio tua tinta,
reconheço teus inchaços.
Aprendo tua missa,
minha crisma, meus pedaços.
Es a cancela
do intenso canavial.*

*Meus biscoitos
são ensaios do teu trigo,
Lustro teus nomes.
Assim componho
um roçado, um alpendre,
um metro, a rima.
Dura a cisma:
todo teu recato transpirando
sobre a mesa.*

CASUARINA

Lúcia Villares

*Não te deixa morrer
luz do olho
cheiro da terra.
Passa vento, passa boiada,
chove a chuva, vem madrugada.
Não te deixa dobrar
casuarina
tua folha semeia
cobre toda campina.
Não te deixa apagar
fogo-fátuo, lamparina.
Toda fala é silêncio,
ou é seca ou rapina.
Ou poeira.
Ou só cactus.
Vi o tempo passar,
já não sou mais menina.*

Lúcia Villares

*Eu vou para o bosque,
me esconder, ai, ai.
Vou para longe,
me perder, nunca mais.*

*Quando fui leoa era
mais feliz,
mais amiga do tigre.
Quando fui minhoca,
era muito mais íntegra,
mais fundo
mergulhadora da terra.*

*Vou para a rua
me estender, rapaz.
Vou para o leste,
trabalhar no cais.
Quando for de
todos
serei mais.*



(poema em caiapó, idioma da
tribo brasileira de mesmo nome)

Sérgio Amaral Silva

Sérgio Amaral Silva

Amré bé amré bé
mut ue amré kanie
mut katoro
mut-krü
aringrõ
mut-tum
akamot-koipokoi
amré bé amré bé
oamã.

Aibiri me kaben
me prire
me nire
me mu
aibiri mebomokrê kaben
mebomokrê moia
kapót apatoit kumrént
gwai on
mrü kubin
tep kubin
gwai on on
i-kamu
i-kwanikwoi.

Tempo antigo, antigo
– Sol, ilumina-te!
alvorada
sol frio
sol forte
crepúsculo
coração da noite.
Nos tempos antigos, antigos,
saudade.

Agora falo à gente
crianças
mulheres
homens
agora falo à gente
do fundo das águas:
coisas de índio.
O cerrado é grande realmente
vamos indo
caçar
pescar
vamos indo vamos indo
meu irmão
minha irmã.

Paulo de Oliveira

– Por que cê cortou o cabelo?

– Bete, chegamos na década
em que os cabelos não são mais rebeldes
Compridos
trançados
guardam apenas a beleza da África.
As roupas da terrível infância tingem de arco-íris o mundo.
(sua voz encantou
o oxigênio do ar)

– Sinto rebeldia nos dedos – nos verbos do corpo

E para esse tempo novo
temos dedos que freqüentaram cursos de guerrilha em Havana,
dançam loucamente ingerindo alucinógenos da China
e se contraem na viva intenção de agredir os mais opressores:
Pumba! em atitude de boxeador.

Meus dedos sentiram paixão,
adentraram o corpo de Bete por baixo dos panos,
descobriram a carne vermelha de Bete
por baixo do negrume da carne:

(subversão das leis
do império!)

e foram procurados pela polícia política do país:

(dez internacionalistas
perigosos!)

Fuga: Praça da República, Avenida Ipiranga.

A salvo dos meganhas em um esconderijo no Bloco F, 16º andar do edifício Copan,
toquei calmamente seu rosto ossudo e moreno com as mãos

– dedos beiçudos –

e falei assustado:

– Você está morna, Bete! ou mais, da quentura
de um chuveiro elétrico aceso.

Ela mentiu:

*– Estou gripadinha,
febrezinha me agride o enfraquecido corpinho.*

Inventei de constarta com meud

*Inventei de constatar com meus dedos termométricos no resto do corpo:
nas axilas,
nos pequeninos seios juvenis,
entre as bonitas coxas de pouquíssima carne,
na peluda vagina,
(39 graus centigrados
de amor!)*

*– É a luta da classes me queimando por dentro,
ela segredou.*

*Senti tanta emoção ao ouvir aquilo,
ao ver minhas falanges lubrificadas
que saí gritando pelas ruas do centro da cidade:*

*– Bete é uma bolchevique,
Bete é uma bolchevique,
Ela morre de amores por seus camaradas.*

TEORIA

Jaime Rodrigues ganhou com este texto o II Concurso Escrita de Literatura – Ensaio. No concurso anterior obtivera a 2ª menção honrosa na categoria de romance com o livro “Mingau-das-Almas”. Com 37 anos, Rodrigues, que já foi crítico de cinema e hoje só esporadicamente escreve sobre o assunto, tem trabalhado em editoras de São Paulo e Rio, onde está hoje. Pg. 37

O UTRAQUISMO
CARROLLIANO
Jaime Rodrigues

A presença nesta seção da revista do grande autor argentino não causa estranheza: o Borges ensaísta é talvez tão interessante quanto o Borges dos contos. O assunto – o pesadelo – é que pode parecer estranho numa publicação como esta. O texto, porém, tirará qualquer dúvida: seja como peça literária, seja como estudo de psicologia, traz a marca de Jorge Luis Borges. Ele fez parte de um ciclo de palestras realizado pelo escritor argentino no Teatro Coliseo, de Buenos Aires, em meados de 1977. Pg. 61.

LA PESADILLA
Jorge Luis Borges



O UTRAQUISMO CARROLLIANO

Jaime Rodrigues

Na obra de Lewis Carroll¹ o fulcro básico gira em torno de ver e sentir. O repúdio de Alice² ao livro sem ilustrações e diálogos representa, de certa forma, a mesma necessidade que a mentalidade alquímica sentia para exprimir-se, pois sua essência se completava com a imaginária simbólica. À figura – mesmo quando dissimulada pelo diálogo – é confiada a possibilidade virtual de exprimir o que a palavra não seria capaz de levar a cabo, senão imperfeitamente. A aventura de Alice tem início em virtude de ela nada ter que fazer, isto é, em decorrência de sua disponibilidade para olhar em torno de si. Por outro lado, essas ilustrações são símbolos oníricos do processo de individuação de Alice, tanto quanto o sono e o sonho (e suas imagens) o são de personagens como Molly Bloom, Stephen Dedalus, Ebenezer Scrooge, Humphrey Chimpden Earwicker, conforme já destacado por diversos analistas. O lapis philosophorum da obra de Carroll é a imagem, a picture; o diálogo completa ou elucida a imagem visando a compreensão do choque dialético entre o consciente e o inconsciente carrollianos, jamais desligados da psique da infância, da Kindlichkeit.

Evidencia-se, ainda, a dificuldade de um processo analítico de Lewis Carroll, senão, grosso modo, aspectos parciais articulados a partir de elementos aleatórios: obra literária, carreira profissional, infância, cartas, modo de viver, relacionamento social, embora, ao mesmo tempo, em suas adaptações menores, simplificações e aliterações, sobretudo com referência às duas Alice, sua produção literária tenha se transformado num kitsch, um fenômeno típico de mass-cult e mid-cult, não só através das versões impressas e cinematográficas de Walt Disney (1901-1966), mas na de seus epígonos, em sua integralidade é um conjunto instigante e estimulante para a cultura highbrow. Toda e qualquer análise em profundidade desse catártico e tumultuado universo criatorial – mesmo em se adotando a formulação freudiana de que o sonho é a falsa realização de um desejo reprimido – demonstra que a obra de Carroll, enquanto recreação, é, também, recriação, ingresso numa realidade utópica em que o amor intellectualis por Alice Pleasance Liddell (1852-1932), transfigurado, logra sua realização numa série de relações simbólicas, posto que o símbolo não só provoca a aquisição de conhecimento como também o organiza, uma vez que o fato fundamental do pensamento é a simbolização. Sendo veículo essencial da inteligência, o signo (manifestação primeira da inteligência), no caso de Carroll, é um embate entre a consciência e o absurdo, não o absurdo crítico de Jean-Paul Sartre, nem sequer auto-reflexão, mas autopunição exercida através de um conjunto de alusões e preferências, embora a lubricidade ascética de sua ação, definindo, inclusive, um determinado estrato de mundo.

A eventual evolução psíquica imprópria (ou antinatural) de Carroll somente poderia ser verificada a partir da análise direta dos sintomas nevroticos³. É possível, entretanto, deduzir-se que Lewis Carroll, eventualmente, não se enquadra no preceito de que ars totum requirit hominem. O transfert e o auto-erotismo de Carroll propiciam uma série de excitantes e curiosas deduções, quase sempre voltadas para a espetaculosidade, não raro óbvia do ponto de vista psicanalítico⁴. Em sua vida exterior, Carroll seguia a regra cristã do imitatio Christi, constituindo-se numa formulação idealizada de suas próprias convicções, seguindo um formalismo mecanicista como homem exterior, enquanto sua riqueza interior, sua inteligência, espraiava-se por uma área ilimitada devido a um inconsciente em contínuo processo dialético⁵. Atomizado entre essa idealização, que atingia ao

limite de um culto que, embora superficial, servia de mediação entre a imagem exterior divinizada e a imagem interna dilacerada, ou seja, entre a opção externa e a potencialidade interna. Evidente que essa pretensão à imitação, mesmo na esfera individual, pode ser encarada como uma derrisão da união dos contrários e do mistério da totalidade – a coincidentia oppositorum de Nicolaus Cusanus (1401-1464), segundo a qual essa seria a menos imperfeita definição de Deus. A dupla natureza de Deus, tentativamente esboçada, do ponto de vista imitativo, por Lewis Carroll, não foi pressentida como previsão de sua totalidade, pois o autor de Alice não insistiu em obter esse, digamos, sentimento de graça, que poderia vir a constituir um válido esforço ético e moral: Deus enquanto Charles Lutwidge Dodgson e Satã enquanto Lewis Carroll⁶.

Um filósofo da história e da cultura, como Giambattista Vico (1668-1744), diz que apenas Deus possui um conhecimento do mundo, pois Ele o criou, enquanto que nós, que não o criamos, apenas o observamos, isto é, o compreendemos na medida mesma em que o inventamos. Apesar de esse axioma constituir um lugar-comum teológico, nesse sentido a metáfora carrolliana (a descrição daquilo pelo outro feito) possui propósitos e motivos, vale dizer: compreensibilidade própria. Pela natureza da linguagem, mesmo as metáforas mortas, verifica-se que, basicamente, Carroll procura deliberadamente impossibilidades imaginadas, posto que emocionalmente envolvido por elas, e as expõe através de autoritárias metáforas, daí porque suas personagens têm razão, porém não corpo, donde sua antropologia arquetipal em que a realidade é apenas modelo acabado e não ponto de partida para uma (re)visão do real.

Entretanto, do ponto de vista metodológico, a observação do fenômeno religioso deve partir de uma condição prévia: colocar entre parênteses a transcendência divina, a fim de se o situar como fenômeno humano, demasiadamente humano, e não como uma fantasia que, dogmática, é também hiperbólica.

Esse Deo concedente⁷, ambicionado por Carroll, não foi alcançado por Dodgson, embora a split personality tenha parcialmente logrado, numa perspectiva puramente ficcional, resultados superlativos, tanto no aspecto criativo quanto formal. Estranhamente, porém, Carroll via o mundo sob uma angulação objetal, sem tocar, sequer de leve, no fundamento essencial de seu posicionamento. É no hic et nunc que a existência é por ele vista como virtualidade, através de uma ótica caótica, sobretudo quando verificamos que, em psicologia, a palavra imagem significa reprodução mental de uma experiência passada, sensorial ou perceptual, não necessariamente visual. Assim, a transformação da realidade, isto é, da existência, é virtualmente uma questão de radicalidade reflexiva⁸, um mundo particular de valores que, sobre ser indiferente aos demais, é uma forma de renovação, de desdobramento, de, pela diversidade, alcançar a unidade⁹.

Por outro lado, é possível localizar na obra de Carroll que este auto é como que um Uranos automutilado em sua sensualidade, transportando para a fotografia e a fantasia infantil a tentativa de recuperar ao mar a virilidade perdida ou inativa. É como que um permanente conflito entre um ego tirânico e um ego potencial, de um lado o empobrecimento afetivo (Charles Lutwidge Dodgson) em contraposição ao enriquecimento experimentado por Lewis Carroll. Uma das bases desse fato é a aliteração que adotou como pseudônimo¹⁰, não apenas um splitting ao nível da identidade, mas, também, do clássico conflito endopsíquico, em relação às suas inclinações homossexuais, onde certos sintomas de patoaidoia são evidentes, entre os quais a gagueira.

Ressalte-se, ainda, que existe um tema deambulatório na obra de Carroll, um permanente mover-se e descobrir-se, que entretanto permanece preso a um vago ponto original, a uma necessidade de retorno. Não se trata exatamente de uma dromomania, mas de uma curiosidade que se expande e, ao mesmo tempo, se reprime, como que temerosa de uma revelação superior. O trecho a seguir é exemplificativo: "But the gentleman dressed in white paper leaned forwards and whispered in her ear, 'Never mind what they all say, my dear, but take a return-ticket every time the train stops'" (p. 171).

A resposta de Alice é sintomática de sua opção pelo descompromisso e, concomitantemente, exprime o receio de se relacionar a algo desconhecido: "Indeed I sha'n't!" Alice said rather impatiently. "I don't belong to this railway journey at all - I was in a wood just now - and I wish I could get back there!" (p. 171), repudiando, assim, a potencial e virtual jornada rumo a um desconhecido que, ao fim e ao cabo, poderia lhe provocar reflexão e tomada de posição diante dos novos elementos aleatórios postos diante dela pela nova realidade que se lhe depararia.

A habitual técnica de reduzir, numa viagem, determinado microcosmo social, o próprio tema da viagem em si, tão habitual nas literaturas, constituindo-se quase que um dos elementos compondores daquilo que se poderia vir a considerar, segundo a tese goetheana, de *Weltliteratur*, em Carroll é uma forma, antes, de alienação que de descoberta.

Daí porque o mosquito - que sugeria, aos sussurros, como que impertinente alter ego, fazer piadas a respeito das situações por ela enfrentadas - replica: "You might make a joke on that", said the little voice close to her ear: something about 'you would if you could', you know" (p. 171).

Note-se que a primeira aventura de e para Alice surgiu, basicamente, a partir do célebre passeio de 4 de julho de 1862, rio Isis acima, até Godstow, embora tenham sido aproveitados alguns elementos já presentes em produções da infância e da adolescência, onde água e espumas concretizam a Protogonos Korè, esse mitologema em que o ambiente líquido exerce preponderante papel. Em Alice's Adventures in Wonderland (1865) são as lágrimas, que alguns autores consideram ser a simbolização do líquido amniótico, que permitem o seu ingresso na Wonderland, onde, por via de consequência, ela renasce para um novo mundo ou uma nova dimensão supra-real¹, em que o problema da identidade surge não no plano do puro e simples Dasein, mas no do questionamento do mundo face à unidade individual, em que o inter-relacionamento atomiza-se num conjunto de pontos referenciais, fundindo elementos e pessoas num amálgama de dúvidas que remete à questão da originalidade: "I'm sure I'm not Ada", she said, "for her hair goes in such long ringlets, and mine doesn't go in ringlets at all; and I'm sure I ca'n't be Mabel, for I know all sorts of things, and she, oh, she knows such a very little! Besides, she's she, and I'm and - oh dear, how puzzling it all is!" (p. 29).

Já no poema introdutório ao mesmo livro, diz Carroll: "Ah, cruel Three! In such an hour, / Beneath such dreamy weather, / To beg a tale of breath too weak / To stir the tiniest feather! / Yet what can one poor voice avail / Against three tongues together?" (p. 13), expondo, de forma extremamente clara, a resolução do conflito proposto pelo dualismo, síntese harmônica da ação da unidade sobre os dois, segundo a simbologia tradicional dos números, em que as três irmãs Liddell são identificadas como Prima (Lorina Charlotte), Secunda (Alice), Tertia (Edith Mary), filhas de Henry George Liddell (1811-1898)¹², instaurando, assim, uma tríade, imagem arquetipal onde são simbolizadas as quatro funções do consciente, segundo Carl Gustav Jung (1875-1961).

Essa tríade, todavia, não visa a integração da personalidade, mas ao equilíbrio entre julgamentos de valor, portanto afetivos, ao mesmo tempo empíricos e racionais, numa operação cujo ritual se aproxima ao da magia, em que a lógica racional não se aparta do sentimento, mas, mediante um processo de transmutação cultural, o metamorfoseia numa elocubração fantástica, inserida num princípio estóico, em que ao anseio corresponde a sua ataraxia, uma imperturbabilidade que leva mais ao método introspectivo cartesiano que à harmonia com a natureza, na medida, ainda, em que o homem é mais um animal symbolicum que um animal rationale. A relação de dependência entre o pensamento relacional e o pensamento simbólico, aqui, se acentua, uma vez que o universo carrolliano é impelido por fundamental imperativo moral, em que a fantasia possui uma rigorosa lógica, onde o elemento místico surge, amparando-a de toda e qualquer aproximação ou ajustamento com o environment imediato, circunjacente¹³. De certa forma, Carroll aproxima-se, em termos práticos, da concepção de Moses Mendelssohn (1729-1786), conforme explica Pierre Grappin: "la démarche essentielle de l'artiste est d'introduire l'unité des éléments

disparates livrés par observation du monde; l'artiste refait le monde à sa manière; il construit chaque partie de son oeuvre avec le souci d'y mettre la même unité harmonieuse que le Créateur a mise dans l'ensemble de l'Univers"¹⁴.

Carroll, sobretudo nas duas Alice, propõe um interessante problema, qual seja o da permanente erosão do conteúdo explícito (uma obra dirigida, desde a sua gênese, aos leitores infantis)¹⁵ pelo conteúdo latente (o extravasamento de sua, aos olhos vitorianos, insólita preferência por meninas, delas se afastando quando se aproximavam dos quinze anos, simultaneamente ao fato de detestar meninos) sem que, entretanto, ocorra a tentativa de comunicar, mesmo veladamente, um sentimento de dissociação, seja através de alusões esporádicas, seja através do desenvolvimento progressivo da situação. Pelo contrário, Carroll é ele mesmo o centro dessa experiência vivificadora, no sentido de pretender viver num mundo ideal, o infantil, numa epistemológica relação entre atualidade e possibilidade¹⁶, na qual sobrevive, subjacente, o desejo parcial, metonímico, de possuir algo, visando a compor um novo ser reestruturado¹⁷ e que, para tal, carece de situar-se num outro universo, eroticamente desarticulado mas coerente com sua nova estrutura¹⁸, aqui encarada como mera funcionalidade, visando ao estabelecimento de paralelos entre conjuntos diversos.

Essa capacidade de utilização da linguagem através de um pensamento inatamente voltado para a reconstrução transfigurada do universo, em que a metáfora e a metonímia - dois polos básicos da linguagem humana - constituem como que o inconsciente estruturado em torno de uma linguagem própria, aquela os deslocamentos em torno de uma sociedade restritiva e, esta, a condensação desse mesmo raciocínio. A total falta de correspondência entre a fórmula vivencial de Dodgson (o adolescente que, na proximidade da juventude, procura na vida interior a solução de seus conflitos)¹⁹ e a de Carroll, na maturidade, surge originalmente nesse ponto, em que o controle social agiu com extremo grau coercitivo, uma constrição neurótica que acelerou a volumosa carga de ansiedade das personagens carrollianas, que, antes, preferem afirmar-se no meio que as rodeia que entrar em conflito consigo mesmas. O problema de controle intrapsíquico - que levou Dodgson a extremos de coartação - acelerou-lhe o ressentimento de sua destrutividade. A pulsão afetiva, as manifestações de sexualidade são elididas em favor da não-diferenciação entre identidade pessoal e identidade sócio-familiar. A integridade das forças psíquicas do jovem Dodgson foi sacrificada a um código moral, e respectivas limitações, imposto pelo não-exercício da integração do seu papel e responsabilidade sociais. O grau responsivo de Dodgson aos estímulos ambientais é intenso, embora, evidentemente, aqui o empirismo do observador - e a conseqüente influência sobre a coisa observada - sejam dados que não devem ser desprezados. Até mesmo os objetos carregados de conteúdo simbólico, oriundos de seu mundo interno, eram compatíveis com sua linguagem verbal. Em outras palavras, a identificação de tais objetos com a linguagem tornou extremamente difícil a criação de um vínculo intermediário entre o universo de Carroll e o observador e/ou analista de sua obra e de sua personalidade²⁰. Segundo Piaget, o desenvolvimento do realismo moral, a passagem da responsabilidade objetiva à responsabilidade subjetiva estão intimamente ligadas à qualidade das interações criança-adulto, a pressão adulta retardando o desenvolvimento e, a cooperação, o acelerando. Por outro lado, a experiência infantil, quaisquer que sejam as regras gerais que a governam, é vivida num meio cultural específico²¹.

É possível creditar-se a Carroll uma personalidade armada de amplos mecanismos de defesa, os quais, por suas características imanentes, obstaculizam o relacionamento com o objeto real - mas, sim, com um outro objeto, também "real", isto é, o objeto real modificado pelas suas projeções. Tais objetos, modificados, além de serem óbvios mecanismos de defesa diante das pressões do ambiente, na obra literária de Carroll constituem um marcante exemplo de suas fantasias, que, ao incidirem sobre objetos e pessoas, além de demonstrarem seu ego fundamental, assumem o próprio papel intermediário no



confronto com o mundo. Assim, em lugar de um terapeuta a exercer esse papel, a obra de Carroll é esse intermediário. Por outro lado, a distorção perceptiva de Carroll vê na realidade de sua obra não apenas objetos diferentes – em decorrência do processo da neurose transferencial – mas também um objeto-estímulo que o leva a (re)criar universos a partir dos anteriores e, ao mesmo tempo, a utilizar esses mesmos objetos como fatores de sua não-dispersão.

Talvez sua obra possa ser encarada, em rígidos termos técnicos, como uma ludoterapia cujo fim em si seria oposto ao do trabalho terapêutico: a extroversão de reações diversificadas, não-utilizáveis (teoricamente falando) clinicamente mas propícias a uma dramatização da realidade. Aparentemente, o elo de ligação entre o objeto intermediário, a obra, e a realidade, não poderia ser anulado, isto é, desprovê-lo de sua carga simbólica e se a encarar como simples literatura. Tal fato, porém, levaria à mera incidentalidade textual: uma gama de interpretações psicológicas ou à arqueologia dos seus simbolismos, o que conduziria a um amontoado de inferências modificáveis segundo cada ótica peculiar. Daí porque interpretações como: "one can recognize menopausal features in the behaviour of the Queen of Hearts (. . .). Again, one can see the symptoms of narcolepsy in the Dormouse, and the typical signs of endogenous depression displayed by the Mock Turtle (. . .). Then there is the Mad Hatter – mad because of poisoning from the mercurous nitrate used in the making of felt hats"²².

Essas interpretações partem de uma premissa básica: dar um sentido à realidade, ou seja, conceder-lhe um caráter de inteligibilidade que se deteriora a partir de seu próprio aprofundamento: a cada tentativa de relacionamento sobrevém a incógnita, donde a necessidade de nova investigação, ad infinitum, quando o objeto maior deveria ser aquilo que Jacques Lacan denomina de *maïeutica do vício*, essencialmente uma praxis, uma *action-research*. Para Martin Heidegger (1889-1976), essa procura da significação é uma vertente da tentativa do *Zein-zum-Tod* no sentido de negar a angústia de seu destino.

Já semiologicamente, a obra de Carroll é um sistema referencial entre a palavra e a coisa, esta diferenciando-se daquela porque meio de influência sobre a percepção, formando assim uma heterogeneidade e correspondência entre o pensamento implícito e o pensamento explícito.

A estrutura formal de seu texto, a composição e significado produzem uma *biased vision* de seu próprio universo criatorial, uma espécie de concatenação de ficções, ou seja, não fornece nenhuma informação acerca de nada; é tão convencional quanto a estrutura do raciocínio matemático – que é racional porque assim os matemáticos o querem – e não uma descrição ou abordagem à estrutura geral da realidade. Um corte epistemológico, no caso de Carroll, seria iminentemente historicista, ao nível do discurso mesmo, embora o evidente empirismo que coexiste em qualquer definição de discurso, no sentido de que esse corte constitui uma transição entre a referência literária transfigurada e a *spontaneous writing contemporânea*, fundada sobretudo numa lógica de ambigüidade. O modelo de realidade de Carroll (e, lembremo-nos, um modelo é uma estilização ou simplificação dessa mesma realidade) é ontologicamente o problema da noção ou sensação de culpa e pecado, bem como a ansia ou temor pela punição. O espírito crítico diante da realidade, ela mesma uma criação divina, exercido por Carroll, seria uma crítica indireta ao seu Deus.

Não seria excessivo admitir que Carroll, na *Wonderland*, tenha sido a isso obrigado em decorrência das violentas restrições impostas pela sociedade, em que a linguagem é o primeiro elemento de violência a se impor. Criando autolimitações, Carroll nada mais fez que dissimular em Alice²³ intensos problemas de identidade consigo mesmo e com seu material temático psicológico. Também a própria linguagem é coercitiva. Jacques Derrida²⁴ afirma que nomear, dar nomes que serão proibidos de pronunciar, é a violência originária da linguagem, cuja simples operacionalidade cria ou modifica universos e relações, forjando um conjunto heteróclito. Crátilo que, segundo Aristóteles (384-322 a.C.), foi o primeiro mestre de Platão (428-348 a.C.), destacou as contradições da expe-

riência, o desgaste incessante de todo o mundo sensível, desgaste tão rápido que, acreditando que o que pretendesse dizer teria tempo de tornar-se falso durante os instantes necessários para exprimir a idéia que tinha formado, preferia, afirma-se, exprimir-se por gestos. Daí o chamado problema de Crátilo, em que, para Hermógenes, expondo a tese, convencionalista, os nomes resultam simplesmente de um acordo e de uma convenção entre os homens, enquanto que, para Crátilo, adepto da tese naturalista, cada objeto recebe uma denominação justa, segundo uma determinada conveniência natural. Para a tese convencionalista, justeza não significa adequabilidade, porquanto pode resultar de uma correspondência artificial. Em *Through the Looking-Glass* (1872) há o mais elucidativo rompimento do uso convencional da palavra: "When I use a word", Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean – neither more or less"²⁵ (p. 214).

Sabendo-se que convenção é consenso social, portanto a reiteração dessa mesma convencionalidade, Humpty Dumpty, ao definir-se como o senhor da palavra, reinstaura a negação da forma elementar da convenção lingüística: a palavra só possuiria utilidade na medida em que unisse dois indivíduos. Para esse ovo radicalmente lógico e individualista, a correspondência é sempre artificial e inter-individual, podendo ser unilateral e arbitrariamente modificada, sem a aprovação ou consenso da outra parte envolvida. Trata-se, apenas, de uma questão de dominação: the question is which is to be master (p. 214), em que o tácito reconhecimento, por parte do receptor, imposto pelo que detém as rédeas do poder, é a condição única para que o processo comunicacional se instaure. Seria insustentável a arbitrariedade da convenção, isto é, nomear qualquer coisa segundo seu próprio desejo, não fosse a lucidez autocrática de Humpty Dumpty, em que a dialética do sujeito e do objeto é rompida em favor da imediatividade prática das relações entre senhor e servo, entre o nome e o eufemismo. Negando-se ao eufemismo, Humpty Dumpty é ele mesmo, porque o nome pertence naturalmente à coisa na medida em que o ato de nomear é um ato de dominação, reduzindo a atividade lingüística à função que os une, ou seja, o ato de nomeação. Humpty Dumpty não assume, porém, o papel de onomatourgos, mas hipostasia tal função, usando o nome seguindo a única via que reconhece: o nome justo, certo, é inincontrável, posto que único, na realidade inexistindo quem o possa determinar, restando apenas a possibilidade de o onomatourgos ser mais um nomoteta.

A relevância dos dados empíricos existentes no discurso egocêntrico de Humpty Dumpty pode ser avaliada a partir do conjunto de oxymora que o ovo expõe a Alice, em que o consenso é esquecido, embora acredite-se que, na prática, isso seja insustentável. Entretanto, partindo-se do princípio de que, na relação lingüística, o objeto a nomear e o sujeito que o nomeia, se reduzem à função que os une, o ato de nomeação, a supremacia do sujeito sobre o objeto se afirma, na medida em que este é instrumento de uma relação dialética e em que o nome é um ato produtivo. O essor da obra de Carroll é a sua aura profundamente fantástica, em que a consciência, amortecida, embora não suprimindo a sua continuidade, se submete a uma suscetibilidade nervosa com evidentes tendências para a formação de um outro Eu, que a realidade subconsciente gera como verdadeira segunda existência, isto é, sedimentando uma dupla personalidade, fruto possivelmente de um traumatismo afetivo cuja etiologia seu diário (sobretudo) completo poderia, eventualmente, revelar com maior precisão.

Um dos aspectos que podemos perceber em sua obra é o da criação de uma significância filosófica a partir de um dado aparentemente pueril, onde a lógica, o caráter de suas pressuposições e as direções de suas possíveis aplicações, são problemas que provocam o despertar de uma perversidade satânica e de uma visão de mundo que, sobre ser perversa, é uma crítica do julgamento, antes de ser um julgamento crítico da sociedade. O enunciado dos problemas de julgamento estético e as soluções que permite a filosofia transcendental: dedução do julgamento de gosto, resolução da antinomia, referência final ao supra-sensível, neste aspecto, serão valiosas. Duas espécies de julgamento esté-

tico podem ser distinguidas: a que discerne o belo e a que discerne o sublime, sabendo-se que a percepção sensível, memória, experiência, imaginação e razão estão correlacionadas num vínculo comum²⁶, embora constitua mera antonomásia conceitual a tentativa de englobar num sistema rígido aquelas espécies, o que viria a gerar uma ready-made definition útil apenas para efeitos taxinômicos. Partido do princípio de que, "sand doute un axiome est-il, si on considère ses propriétés intrinsèques, une proposition invérifiable"²⁷, poderíamos localizar em Carroll um empírico, no sentido kantiano da palavra, em que a sensação é o elemento empírico do conhecimento, o qual visa a alcançar a pulchritudo adhaerens, a priori²⁸ estruturada para um idealismo transcendental em que os objetos da experiência não são as coisas elas mesmas, mas o elemento empírico do conhecimento, a sensação, que provoca uma satisfação, um prazer que é tanto mais vasto e intenso quanto as suas possibilidades de diversificação e transmutação através de uma experiência metodicamente organizada, solitariamente vivida²⁹.

A se considerar a crise como o momento crítico da consciência e, por extensão imanente, que filosofia é crise, portanto contestação de todo o ser, um radicalíssimo pôr-em-questão, nesse contexto Carroll é, sobretudo, uma pesquisa de si mesmo, na qual o desejo surge em primeiro plano, como um cogito essencial, mas que, utilizando o conceito de homeorhesis (conforme o embriologista inglês Conrad Hal Waddington), equilíbrio cinético segundo o qual se opera um regresso automático à trajetória necessária no caso de desvio imposto pelo exterior³⁰, o seu próprio formalismo social o levou a autocorrigir-se, identicamente às regras disciplinares que erigira em torno de si mesmo como Charles Lutwidge Dodgson³¹.

Talvez fosse crível adotar-se, em relação ao "caso" Carroll, um modelo estocástico; entretanto, conforme salienta Jean Piaget, o acaso nunca é puro, estando sempre ligado a um antecedente, neste caso o seu instinto de individuação, pois na medida em que se desreprimia como Carroll era mais Dodgson. Esse sacrifício mutilante – donde a banalidade nauseante e exasperante de sua existência, numa pornografia que não se resolve, não se expõe, temente a um castigo que jamais se enuncia – não lhe propicia crescimento interno. A homeostasia se efetua, mas a individuação se estrangula, sendo impossível discernir até que ponto sua atividade literária é a geradora de um globalizante Erziehungsroman de si mesmo. As relações multívocas propiciadas pela obra de Carroll acentuam a disparidade da sua libido (uma energia psíquica voltada para a reconstrução de um universo ou paraíso perdido), em que a literatura exerce uma função homeostática fundamental³². Tanto a descida (p. 19) para a Wonderland quanto a passagem para o outro lado do espelho (p. 141) são movidas pela disponibilidade e pela curiosidade, sendo que neste último caso é valioso destacar que uma abertura estreita inicia toda a ação (pp. 19 e 147).

Alice pretende ser como um telescópio. As sucessivas ampliações e reduções de tamanho de Alice constituem um sistema de conhecimento instaurado a partir do deslocamento do ponto de vista do observador, bem como da inversão da relação indivíduo-objeto, em que a visão de mundo é modificável em sua operacionalidade simplesmente pela ação do volume ocupado no espaço. Seria como se a alma – e o corpo – diminuídos por força da pressão do desenvolvimento material (a Idade Industrial, vivida por Lewis Carroll) tentassem recompor a primazia humana sobre o mundo objetal. (Seria possível, até, conforme ocorre no final do capítulo V de Alice's Adventures in Wonderland, p. 59, estabelecer que a "direita" oprime, diminui, e a "esquerda" liberta, aumenta.) Partindo-se do princípio de que o uso de alucinógenos oriundos ou não de fungos, cogumelos, etc., é, segundo os padrões estratificados da burguesia, uma atitude assistemática, anormal, contestatória, de "esquerda", pode-se admitir que, ao crescer, portanto readquirir o controle do universo que a circundava, além de aumentar através da ingestão de um pedaço à esquerda do cogumelo, pois o lado direito diminui, Alice opta, por inferência, a julgar segundo os elementos deixados por Carroll, pelo rompimento do sistema estabelecido através de uma praxis de esquerda.

Essas transformações provocam outras, no interrelacionamento ou no entendimento homem-animal, como se pode observar no diálogo entre Alice e o pombo: "I have tasted eggs, certainly", said Alice, who was a very truthful child; "but little girls eat eggs quite as much as serpents do, you know. / 'I don't believe it", said the Pigeon; "but if they do, then they're a kind of serpent: that's all I can say." (...) / You're looking for eggs, I know that well enough; and what does it matter to me whether you're a little girl or a serpent?" (p. 61).

Outro exemplar dessa fóbica angústia pela transformação da natureza surge no capítulo VIII do mesmo livro (p. 85), em que as rosas são pintadas de branco; a justificativa de eventual erro (troca de sementes) se desfaz diante do sistema manobrado pela estrutura que usufrui dos prazeres da contemplação de rosas (brancas!): a nobreza, que, ao menor indício de transgressão das normas puramente convencionais fixadas ao sabor do momento, dá-se simplesmente ao trabalho de ordenar: "Off with her head!" (p. 88).

É óbvio que tal frase, no contexto carrolliano, indica alguns problemas de ordem psíquica, bastante evidentes. O mais significativo, porém, são as observações críticas sobre o comportamento e a estrutura psicossocial que define e situa dominantes e dominados, em que a organização imediatamente responsável pela manutenção do status quo — a força armada — surge sob uma ótica totalmente inversa à tradicionalmente veiculada pela brilhante literatura colonial inglesa: são néscios, subservientes, covardes, como se Carroll os visse em ação na Guerra da Criméia (1854).

Como telescópio, seu grande anseio, "Oh, how I wish I could shut up like a telescope! I think I could, if I only knew how to begin" (p. 22). Alice começa a distender-se, a aumentar: "Now I'm opening out like the largest telescope that ever was! Good-bye, feet!" (p. 26), constituindo-se num objeto distensível, um open eye que amplia ou restringe sua área de visão segundo interesses específicos da imaginação, quase que como uma terapêutica psicológica cuja função precípua seria a de formular as regras de uma complexidade perceptiva cujas potencialidades retroativas e prospectivas se situam numa área de extrema rigorosidade lógica, que elevada ao seu mais extremado grau de virtualidade, elimina a racionalidade inexpressiva: "Oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I'm sure I sha'n't be able!" (p. 26) e, até mesmo, levando-a a uma autocrítica: "Oh dear, what nonsense I'm talking!" (p. 27).

Neste ponto, claramente, surge a inversão de um dos temas mais antigos da literatura tradicional e da Volkpsychologie, o da curiosidade feminina sendo punida, conforme ocorre em La Barbe Bleue (Charles Perrault, 1628-1703) ou em determinadas passagens das Arabian Nights, tema esse que a mitologia e as tradições ligam à maçã de Eva, à caixa de Pandora, à lâmpada de Psyche. No que se refere a Alice, a punibilidade se extingue na medida mesma em que a multivalência do suprarreal, ao exprimir simultaneamente diversas significações e diversas extrapolações do real, donde o mot clef de Alice ser Let's pretend (p. 145), a partir do qual a inserção numa outra realidade se efetua sem maiores constrangimentos. Da mesma forma em que o perfeito conhecimento da obra de arte se efetuará originariamente de um transfert, sincronicamente modulado, excitado ou moderado, segundo as propostas apresentadas pela obra de arte mesma, instaurando, assim, um subjetivismo e um objetivismo que, longe de se oporem, constituem um estímulo imaginativo à própria tarefa crítica, Carroll manipula seu processo criativo a partir de postulados essencialmente paralógicos, não como uma opção pela nonsensical como um fim em si, mas este atuando como estrutura fundamental de um universo de alusões que só se completam na medida em que o leitor dele se aproxima disposto a preencher os vazios referenciais e não a segui-lo obedientemente perinde ac cadaver. Desta forma, a análise temática da obra de Carroll é essencial para a sua compreensão, partindo de uma fidelidade ao onirismo dos arquétipos enraizados no inconsciente humano, analisando o conteúdo valorativo das imagens criadas (pelo autor) e o das imagens percebidas (pelo observador), visto ser óbvia a influência ativa deste sobre a coisa observada, pois não mais

existe fato puro, mas fatos que, em sua própria experimentação, sofrem a influência do observador e, em consequência, o halo subjetivo da interpretação se amplia à medida que se amplia a área de observação, ou, conforme pensava Pico della Mirandola (1463-1494), aos não-iniciados num mistério, era preciso falar através de enigmas, através de palavras publicadas e não publicadas (editos esse et non editos esse).

Não se trataria, ainda, de uma endogamia intelectual, de um círculo fechado, onde a obra de Carroll careceria de um processo de revelação, mas de correlacionar elementos diversificadamente expostos, uma quase que arqueológica prospecção sobre o amplo leque de influências internas e externas que lhe afetaram a obra, notadamente em seus quatro mais importantes textos de ficção: *Alice's Adventures in Wonderland*, *Through the Looking-Glass*, and *What Alice Found There*, *The Hunting of the Snark* (1876) e *Sylvie and Bruno* (1889), inclusive sua parte final, *Sylvie and Bruno Concluded* (1893).

Significativamente operando no campo do imaginário, Carroll desenvolveu e impulsionou um raro processo em contínua modificação, ao mesmo tempo em que dotado de inefável imperturbabilidade, apesar da hipercinesia existente em seus textos. Um dos sintomas dessa realidade típica e comum a Carroll é o uso da catacrese e da dialogia, donde a homilética que lhe é peculiar ser inversa, em que se recusa ao palavra-puxa-palavra, à unidade de cenário, à objetividade e à escala valorativa das personagens (herói, figuras secundárias, comparsas). A recorrência à tmesa, desarticulando palavras, portanto ordem estabelecida, é um dos instrumentos dessa violação, da mesma forma que se vale do sintroismo e da epífrase, donde a imaginação sintagmática ser como que uma espécie de manto reticular que se espraia em todas as direções. Evidentemente que falar em "todas as direções" pouco ou nada representa de elucidativo, senão que exige uma verdadeira estemática em torno da obra de Carroll, que, quando se utiliza, por exemplo, da prolepse, já nesse comportamento se esboça um pudor que sobre ser psicologicamente compreensível, tipifica o escritor para quem a literatura é um fim em si e não um epifenômeno, quase uma epidíctica e compulsiva missão a cumprir, daí o relativo desinteresse do vocabulário axiomático de Carroll em relação a outros escritores, como Jonathan Swift (1667-1745) e Laurence Sterne (1713-1768)³³.

No caso de Swift³⁴, sobretudo, existem óbvias correlações anedóticas, que servem como ponto de partida para uma análise comparada mais profunda: I – problemas em relação à figura paterna; II – a atividade religiosa; III – a misoginia, embora se estime que, em 1713, ter-se-ia casado secretamente com Stella, união da qual teria nascido um filho, porém, ainda, nada foi provado; IV – o relacionamento com Betty Jones, Jane Waring (Varina), Esther Johnson (Stella) e Esther Van Homrigh (Vanessa); V – a little language que, no *Journal to Stella*, utilizava para, numa comunicação infantilmente cifrada, entender-se com ela; VI – A intensa imaturidade e repressão sexual; VII – o exacerbado delírio fantástico e simbólico; VIII – a visão crítica e satírica da sociedade; IX – o equívoco e o consumismo que se abateram sobre a sua obra mais conhecida, *Travels Into Several Remote Nations of the World/Gulliver's Travels* (1726), aquele reduzindo-a a texto infantil e este servindo para alimentar a parafernália comercial desta época (filmes, brinquedos, material impresso), ao mesmo tempo em que se transformando num kitsch ao nível da mais desvairada e empobrecida estilização; finalmente, X – o experimentalismo na criação de palavras (*Tolgo phonac*, *Hekinah degul*, *Lango dehlun san* etc), anagramas (*Tribnia/Britain*, *Langden/England*). Há outros pontos, possivelmente de menor importância, como, por exemplo, o de que ambos viveram sob reinado de rainhas: Anne (Swift) e Victoria (Carroll), o que poderá, eventualmente, propiciar divertidas e curiosas extrapolações.

Ao problema da ersatz em Carroll adiciona-se o somatório de dubiedades que traduzem a sua desconfiança pela comunicação, conforme se poderá verificar no trecho a seguir: "I thought you did", said the Mouse. "I proceed. 'Edwin and Morcar, the earls of Mercia and Northumbria, declared for him; and even Stigand, the patriotic archbishop of Canterbury, found it advisable . . .'" / "Found what?" said the Duck. / "Found it", the Mouse

replied rather crossly: "of course you know what 'it' means". / "I know what 'it' means well enough, when I find a thing", said the Duck: "it's generally a frog, or a worm. The question is, what did the archbishop find?" (p. 36).

Não só a comunicação interpessoal é posta em questão, mas a própria compartimentalização da cultura, em que, além de não afetar o receptor, a intenção é muitas vezes adulterada, desviada ou se a instrumentaliza efetivamente, sob uma nova utilidade, conforme é o caso da narrativa exposta pelo rato: naquele dado contexto ela só serve para enxugar, secar o corpo e as roupas, nada mais (p. 36). A taxa de informação é tão reduzida – ou inexistente – que ambas as funções, lexis (puro significado) e praxis (ação) nada representam senão pontos de fricção e impasse entre as contradições da ordem social e as aspirações da consciência individual, quando de sua eventual concessão àquela realidade num determinado momento.³⁴ -A Mas é a própria dinâmica social que, rapidamente, faz com que esse mesmo impasse retorne e ao qual o imperativo estético se dobrara, assim como é o Zeitgeist o veículo máximo de conformação da criatividade artística. Fazendo de sua obra ficcional um melting point entre sociedade vitoriana (e todas as suas restrições idiossincráticas) e arquitetura psicológica, Lewis Carroll subordinou-se a uma forma difusa, aparentemente acrítica, representando mais a sensação do que a organizando, isto é, dando-lhe validade e vitalidade, individualidade e sensibilidade. E é sobretudo através dessa individualidade que ele se realiza enquanto material artístico. Carroll, portanto, assim como Immanuel Kant (1724-1804), encarava o mundo como uma tarefa a realizar, tentativamente visando a conciliação entre a universalidade (Universalitas) racionalista e individualista e a totalidade (Universitas) concreta. O solipsismo carrolliano é a base epistemológica da transformação da matéria não formada em experiência³⁵, na medida em que se recusava ao caráter público de sua experimentação enquanto escritor, donde a fecunda diversidade de uma experiência que parte de um princípio único, o da virtualidade da transformação da realidade pela metamorfose e pela (re)criação lingüística³⁶. Como influência conspícua entre o Ideal e os fatos da experiência diária, verifica-se que na obra de Carroll um não está ligado ao outro, mas, pelo contrário, a experiência diária de Carroll é o seu próprio Ideal, no sentido de que a expressão escrita é basicamente uma entidade catárquica que um imperativo de materialização de determinada ordem ou, até mesmo, uma mera imposição profissional, obrigada a concretizar-se. No que se refere a Carroll, a escritura é fonte indispensável de esgotamento e extravasamento de um aqui e um agora (no tempo histórico do autor) vazios de sentido, posto que sem significância geral. Diversamente do que diz Ernst Fischer³⁷, no caso de Carroll a arte não lhe conferiu poder, pelo contrário, o aprisionou numa teia de obstinada submissão às ideologias de sua época, daí porque o fantástico e o transfigurado.

Quando se adota a palavra poder, e em se a analisando em função da obra e da vida de Carroll, o que se objetiva expor é que a liberdade propiciada pela superlativa atividade artística o aprisionou em sua própria convencionalidade como Charles Lutwidge Dodgson. O tempo – mera forma determinante em sua obra – foi o principal obstáculo ao seu efetivo distanciamento criador em relação à sua própria sociedade. A multiplicidade interpretativa de sua obra ficcional seria, então, um deliberado esforço para refontizá-la numa outras esfera, a do descompromisso para com uma época de eufemismos sociais, éticos e morais, como a era vitoriana, que adotava o discurso simulado, embora tenha ela se caracterizado por uma abordagem de fatos proibidos ou perigosos com maior ênfase ou desenvoltura que qualquer outra sociedade de seu tempo³⁸. Entretanto, ao lado da liberdade para se falar em pecado (e o sexo, freqüentemente, era considerado o maior deles), a hipocrisia – portanto o eufemismo social – transformava essa abordagem numa contrafação da consciência puritana, em meio à industrialização crescente e à pobreza da qual ela se aproveitava. Essa necessidade psicológica em combater o pecado, ao mesmo tempo que o praticavam, se não é exclusivamente típica da sociedade vitoriana, nela floresceu com acentuado furor. Ab ovo a obra de Carroll ampara-se numa arquitetura psicológica

que é uma *testis temporum* inexistindo, admite-se, relativa ou total independência entre a forma e o contexto no qual se insere; em lugar de unidade isolada, o background linguístico de Carroll encerra intenções básicas do formulário psicanalítico, desde o pretendido regresso ad uterum (o poço de lágrimas de Alice) à rebelião à autoridade. (Em *Alice's Adventures in Wonderland*, p. 18, o coelho branco está atrasado: "Oh dear! Oh dear! I shall be too late", e quem costumeiramente se atrasa, segundo a ortodoxia freudiana, pretende rebelar-se contra os pais e, por extensão, contra a autoridade. Inversamente, aquele que compulsivamente olha o relógio é alguém que também pretende rebelar-se, mas que reprime esse desejo (anseio) e se submete à autoridade³⁹.

De certa forma, Carroll não tentou alcançar a gnose suprema que provoca uma modificação superior, preso que estava à estrutura ontológica da realidade humana, em que uma questão que se questiona o próprio questionante ou que o problematiza a partir da própria integração do ser, não permite, por sua vez, que o observador se coloque ao de fora do problema em si mesmo. E o problema ou "caso" Carroll já o vimos: sua linguagem-objeto (que compreende as línguas chamadas naturais, isto é, a linguagem que serve para expressar algo) foi utilizada como metalinguagem (ou seja, uma linguagem artificial construída para falar sobre a outra; é a linguagem, diz-se, das ciências exatas, das investigações lógicas; desta forma, pode-se encarar a linguagem como representação e a metalinguagem como reflexão), visando mais o recurso obliterador que a reflexão em si mesma⁴⁰, dissimulando a sacralização do real através de uma bem manipulada operação de conotações entre realidade e mundo pessoal⁴¹. Vale ressaltar que a acalmia observada entre a existência de Dodgson e a produção ficcional de Carroll possivelmente representa uma espécie de conjuração dos perigos do pecado, um retorno da vida ao todo impessoal, daí o antiempirismo de Carroll, seguindo-se o axioma kantiano, segundo o qual o empírico tem seu fundamento na experiência, assim como a sensação é o elemento empírico do conhecimento, pois etimologicamente ela é estética (que concerne ao sensível). Assim, para Kant, a estética pode ter dois sentidos: I – o estudo do que há de sensível no conhecimento, sendo que a *Estética Fundamental* é o estudo das formas necessárias de todo o conhecimento sensível: o espaço e o tempo; II – uma vez que, desde a época de Kant, havia-se introduzido o uso, generalizado depois, de chamar Estética a reflexão sobre o belo na medida em que ela se esforça em ser metódica e racional, Kant denunciou esse uso como a expressão de uma esperança malograda, a de elevar as regras do gosto à altura de uma ciência. Entretanto, não existe ciência estética, mas julgamento estético e uma correspondente faculdade, sendo, aquele, compreendido como a faculdade de sentir dor ou prazer, opondo-se ao julgamento lógico, que se refere à faculdade de conhecer, podendo, mesmo ser puro (belo e sublime) ou empírico (agradável). Por outro lado, o julgamento estético é uma variante do julgamento reflexo em oposição ao julgamento determinante. É por essa razão que Kant considerava mais importante indagar o que é o julgamento sobre o belo? do que o que é o belo?, isto é, visava mais ao ato de consciência que julga o belo. A faculdade de formar julgamentos (*Urteilkraft*) inquire: a reunião de paradoxos constitui uma originalidade, mas quando essa originalidade é bela? Entre outros aspectos, cumpre, então, verificar se: I – existe reunião de paradoxos na obra de Carroll; II – essa reunião constitui, efetivamente, manifestação de originalidade; III – é bela essa originalidade?

Sabendo-se que as representações racionais ou sensíveis pertencem ao julgamento estético, não tanto quanto propriedade do objeto, mas enquanto ele produz prazer (ou dor) no sujeito e, ainda, que o sentimento do belo é essencialmente contemplativo (ele não comporta nenhuma impulsão à ação; não satisfaz diretamente nenhuma inclinação), não inspirando nenhum desejo, verifica-se que Carroll substituiu a consciência moral pelo gosto estético. Seu julgamento de gosto, não estético, mas lógico, deixou-se conduzir por um princípio determinante objetivo, na medida em que as representações – e mesmo as sensações – podem ser consideradas sob uma relação objetiva (ou seja, uma relação que

representa o que há de real numa representação empírica), mas tal não é o caso da relação ao sentimento de prazer e de dor que não designa nada que pertença ao objeto, mas no qual o sujeito sente como ele é afetado pela representação. É necessário destacar que, enquanto um sentimento de prazer ou de dor é chamado de sensação, esta palavra adquire sentido totalmente diverso quando se refere à apresentação de uma coisa. Neste último caso, a representação é relacionada intrinsecamente ao objeto, enquanto que no primeiro, ela se relaciona exclusivamente ao sujeito, não servindo a nenhum conhecimento, nem mesmo àquele pelo qual o sujeito se conhece a si mesmo.

O belo não possui uma função heurística, mas a ele é atribuído um intuito defensivo em relação à tirania da realidade, em que uma nietzschiana noção de decadência não está ausente, dissimulada sob uma aguda visão suprarreal da complexidade social, sobretudo na primeira parte de Sylvie and Bruno. Vale a observação de que Thomas Mann (1875-1955), literariamente nietzschiano, em *Königliche Hoheit* (1906-1909), situa a demência da condessa como uma fuga ou temporário escape a situações ou lembranças para ela insuportáveis, da mesma forma que, em Carroll, a *White Queen* exibe um paroxismo lógico, excitado pelo poder, que é a face inversa do comportamento da aristocrata criada por Mann: na personagem de Carroll, a loucura é uma lógica particular e intrinsecamente relacionada a um tempo ahistórico, cujo simbolismo, porém, o liga à realidade humana: "That's the effect of living backwards", the Queen said kindly: "it always makes one a little giddy at first. . ." / "Living backwards!" Alice repeated in great astonishment. "I never heard of such a thing!" / ". . . but there's one great advantage in it, that one's memory works both ways". / "I'm sure mine only works one way", Alice remarked. "I ca'n't remember things before they happen". / "It's a poor sort of memory that only works backwards", the Queen remarked. / "What sort of things do you remember best?" Alice ventured to ask. / "Oh, things that happened the week after next", the Queen replied in a careless tone (pp. 197-8).

O julgamento pelo qual se declara um objeto agradável (satisfação condicionada pela sensibilidade) exprime, conseqüentemente, um interesse condicionado ao próprio objeto, porquanto a sensação excita o desejo por tal objeto. Entretanto, no que se refere à obra de Carroll (especialmente a "agonia em oito convulsões" *The Hunting of the Snark*), esse julgamento é puramente contemplativo, não de conhecimento, seja teórico seja prático, portanto não admitindo conceitos. Assim, da mesma forma que a imediatidade do agradável (e do belo) é a da sensação que satisfaz um desejo, a contradição básica de Carroll é o seu desinteresse, ou seja, a tentativa de formular um julgamento estético "puro", sabendo-se que Kant considera puro o que em nossos conhecimentos, ou em nossas ações, é fundado sobre as faculdades da razão e do entendimento e não sobre a experiência.

Esse quase Schwärmerei de Carroll, em que o suprasensível seria visto a partir de uma intuição interna empírica, relaciona a imaginação com a sensibilidade, mas não se confunde com ela, posto que a partir da diversidade inorganizada (o diverso das sensações, segundo a terminologia kantiana) e formas a priori (espaço e tempo) a imaginação exerce a sua função de síntese do conhecimento.

A noção decadentista de Carroll não alcança a vertente social que o vocábulo denota: ela representa um elemento de estabilidade dentro de um universo organizado em função de uma nota constante e fundamental: o medo de sua dissolução. Utilizada num sentido alegórico, a decadência assume, em Carroll, um aspecto intrínseco à ação, um anti-impacto que se pretende ahistórico, uma quase mistificação do relato (refiro-me, aqui, sobretudo a Sylvie and Bruno) que, entretanto, não é consumível senão em sua forma estilizada nem se consome quando de sua formulação. Típica personalidade vitoriana (o reinado da rainha Victoria (1818-1891) vai de 1837 a 1891; Lewis Carroll nasceu em 1832 e morreu em 1898), o autor de Alice, que estava longe de ser um homem com idéias ou intensões reformistas, como, por exemplo, Charles Dickens (1812-1870), apesar da

brutal divisão social em que jazia a sociedade britânica da época, expõe sua face decadentista nas vertentes satíricas localizáveis na *Red Queen*, *White Queen*, *Queen of Hearts* e, sobretudo, em *Alice*, que pretended to be two persons (p. 24). Por esse motivo, a criança, na obra de Carroll, é quase como que um objet trouvé, no sentido plástico da expressão, uma vez que é sempre algo transfigurado pela sua ótica própria. É curioso observar que mesmo em sua vida particular, o que não aconteceu com outros proeminentes contemporâneos – pelo menos tomando-se por base o material até agora disponível – Carroll mantinha, em público⁴², o comportamento tradicional do homem vitoriano. A criança, apesar das transformações sofridas e da visão “monstruosa” que dela tinham os adultos, surge ao longo de suas obras principais, como base, veículo e substrato de seu universo, em que o medo à realidade e a aceitação do fantástico são duas constantes, dois fantasmas que, longe de constituírem um pesadelo, são formas de exorcismo, sobretudo se as vincularmos às condicionantes da época vitoriana, em que, como o autor, uma split personality, a Inglaterra era uma split society. Essa dualidade, cuja ponte que as une é a sexualidade reprimida, poderá ser reduzida a uma unidade, através de uma Teoria do Conhecimento em que a noção de Punição Eterna, exposta sob uma intuição fundamental, uma premonição constante e intuitiva, permite a Carroll localizar-se nesse universo, em que a estabilidade era norma e padrão.

A expectativa de reversibilidade, a resolução da problemática dicotômica: acalmia e conformismo, não se concretiza, senão se entremostrando timidamente, qual Sísifo preso aos grilhões da ordem estabelecida, temendo a perspectiva da morte em pecado e dela mesma em si, enquanto presença e certeza. Ao mesmo tempo, vida e morte se cruzam como fenômenos óbvia e complementarmente interdependentes, mas despídos de pathos, uma vez que a angústia que domina a obra de Carroll não é apenas a da existência diante da idéia da morte, mas, também aquela provocada pela própria iminência de vida que a existência, até mesmo como simples fato físico, exigia de Carroll, daí o seu anquilosamento diante do Universo como fonte de morte e de vida, este Universo que se entrededora como uma serpente alquímica.

Todo sistema acabado, fechado em si mesmo, implica segurança e, ao mesmo tempo, autolimitação. Naquela, a estabilidade e a inexistência de polos de força que possam afetar o equilíbrio do universo engendrado; nesta, o traçar de uma linha que, uma vez inalterada, não levanta a possibilidade de introduzir algum elemento perturbador. A obra de Carroll, como sistema, o encerrou numa redoma protetora (a autodefesa diante das normas sociais, morais e religiosas) e o libertou, pelo imaginário literariamente levado a cabo, do conjunto de obsessões que o caracterizam. Esse mecanismo, maniqueísta, de atração/repulsão, se bem que comum – pouco escritores vivenciaram tanto a sua produção quanto Lewis Carroll – no mundo literário, costumeiramente apresentado como causa, em Carroll é efeito. Exemplo oposto pode ser colhido, no confronto vida e obra, em Laurence Sterne; já paralelamente, Jonathan Swift seria a amostra coonestadora da vertente tipificada pelo criador de *Alice*: mesmo excêntrica, todo sistema possui um padrão normativo, sendo o de Carroll, na hipótese formulada, a tradução metafísica de um temor à vida que o situou numa inviolável solidão.

Puramente extraída da intuição (*Anschauung*), a obra de Lewis Carroll está, de forma extrema, imbricada no mecanismo associacionista por ele desenvolvido, segundo o qual a produção literária parece objetivar a reativação de estímulos racionais e intelectuais originais e este conjunto complexo, estímulos reativados e obra, instaurando uma quase que mandálica busca não pela individualização mas visando a permanência de um fluxo indagativo que questiona menos o *soi*⁴³, na acepção junguiana, e mais o absoluto contemplativo como forma de equilíbrio. Assim, não importa tanto a tentativa de alcançá-lo, mas os meios dessa tentativa, os veículos de que se serve para pô-la em movimento, na verdade a extroversão dos sentimentos de um desesperado que busca analisar o entendimento do mundo sem, entretanto, dispor-se a abrir-se à experiência fática e à experiência enquanto

conteúdo para o entendimento, pois a idéia regulativa que domina a sua atitude é a da construção de um princípio próprio de afastamento da realidade, deformada e mascarada sob uma transcendentalidade que, na verdade, configura a noção de que o homem, do qual lhe usurparam o mundo, só alcançaria a sua verdade numa espécie peculiar de agonia, gerada pela improvidência divina, em que o homem nem senhor nem servo é, mas mero instrumento passivo não de uma ordem superior eventualmente organizada para tal, mas de determinada ordem, aleatória e empírica, da qual seria pura sombra, reflexo esmaecido daquela instrumentalidade despojada de sentido, ou melhor, cujo sentido é errático, punitivo de certa maneira, de acordo com a ótica carrolliana, impossibilitando a discussão da problemática da harmonia interna entre a ordem sobrenatural e a ordem natural. A tensão criativa entre intuição e realidade, embora representacional e expressiva em função do equipamento metafórico e simbólico utilizado, se reduz a símiles prosaicos, à ficcionalização de eventos psicológicos envolvidos num jogo de simulacros em face do problema religioso, do problema do tempo e das inter-relações entre verdade e história. Suas referências não-inclusivas, baseadas numa lógica poética, orientaram-se apenas pela adesão ao verbalismo, à organização da lógica sedimentada numa heurística literária que, sedutora por suas antanácises, apotegmas, ecfonemas, metagoges, anagramas, entre outras, não obriga à elucidação, particularmente desapontadora, da significação filosófica de sua obra, sobretudo a que se sucedeu às duas Alice, onde se acentua o intuito de renovar os aspectos funcionais e estruturais de suas fantasias, sintetizadoras – no sentido de formas de adaptação – de sua axiomática opção pela tautologia, pela recusa ao questionamento a qualquer ulterior exegese ontológica em relação às fantasias criadas pela sua retórica, que se esgota em si mesma⁴⁴, vulgarmente exotérica, na medida em que se situa aquém do conceito de que o espírito torna-se livre na intencionalidade pura, para vincular-se a uma procura empírica que descreve uma sucessão de fenômenos, coexistentemente voltados para um conhecimento arbitrário – verdadeira retórica da neurose, benevolente negação do ego a favor de um stream of unconsciousness deliberadamente apoiado na linguagem⁴⁵ – do mundo, sem compromisso, pois, conforme se observa na obra que melhor elucida tal aspecto, o poema *The Hunting of the Snark*, todos aqueles que o procuram ou desaparecem ou perdem a sua identidade, senão quando tal fenômeno é precedente à própria busca, configurando a reversão ao estado primacial da infância, onde as verdades, eternas ou não, independem de conhecimento ou repúdio, posto que desconhecidas. Entretanto, a confluência da congruência entre verdade e ação, que pertence à intencionalidade do pensar, obriga ou exige a recorrência à imaginação, à memória social e individual e, principalmente, ao desejo de pensar o mundo enquanto grandeza. Assim quando Harry Levin diz que “*The Hunting of the Snark has been philosophically interpreted as a fruitless search for the Absolute; the ultimate object of man’s quest is foredoomed to vanish away softly and silently; it was the last line of the “Agony” that occurred first to the agonizing poet*”⁴⁶, apenas aborda a aparência externa e óbvia do poema, visível numa primeira leitura, mesmo superficial, deixando de lado o aspecto escondido, pois a relação essencial que o caracteriza é a desunião entre o saber humano e a inquirição quanto ao devenir, ou seja, a apropriação de um limita o outro, elidindo o princípio unificador que vincula o conhecimento à superação (depuração, aperfeiçoamento) do indivíduo. A caça ao Snark tipifica essa dicotomia, na medida em que a ontologia da essência humana adquire significado limitativo, abandonando, em consequência, a sua função criativa. Em outras palavras, a linguagem e a proposição temática expressam um princípio de convertibilidade à inação e à inacessibilidade real do conhecimento como forma e meio de liberação. A dogmática carrolliana é, portanto, a da beatitude e a linguagem empregada para a sua extroversão é a da acomodação a esse contingenciamento absoluto.

A fantasia atuando como defesa, isto é, como mecanismo de abstração do contexto social e como forma de impossibilitar a mudança do processo mental de conhecimento

do mundo, utilizada por Carroll, propunha-se a operar como algo independente da experiência, denotando não uma pessoa em particular, Lewis Carroll, mas o homem em si, e não conotando atributos como racionalidade e individualidade, pois parte de proposição segundo a qual ao fenômeno humano, embora todos os homens sejam obviamente racionais, menos deve interessar as verdades necessárias e mais a aceitação de que essa verdade, por inatingível, não deve ser procurada ou ambicionada, ou seja, a inação deve ser encarada, ela mesma, como verdade necessária, gerando um sistema rígido e fechado, em que a negação da assertiva não só é falsa como impossível – o que poderá ser percebido através da análise e temática do texto, o qual a par de se constituir numa ficção sobre uma ficção, é um facere mental formal e conceptualmente coerente – onde a consciência do soi é consciência passiva, posto que fundada na inacessibilidade do conhecimento e nas ersätzen capazes de justificá-la: I – o fazer e o inquirir como imediatamente subordinados a uma atividade prática que é finita em si mesma; tal atividade situa-se como estritamente vinculada à sua formalidade; II – a fusão entre inquietação psicológica e contradições generalizadas da experiência no sentido de, a partir desta, controlar e dirigir o fluxo informacional mediante inferências meramente verbais que demonstram tal simbiose.

O poema nonsensical de Lewis Carroll evidencia o processo de desconstrução da realidade prospectiva, incorporando-a a um conjunto estrutural que a impele para um universo intelectual que, sendo verossímil enquanto simulacro de especulação sobre o real, escapa a toda temporalidade e, ipsum factum, passa a representar essa mesma realidade, formulando, portanto, discursivamente, uma inteligibilidade do mundo que, embora semelhante a ele, não estabelece o relacionamento entre o conhecer e o que deve vir a ser conhecido. Essa projeção conjectural pensa o pensar como virtual impossibilidade, numa hipótese que se reporta ao fato de que o conhecimento da condição da possibilidade pressupõe não o conhecer mas sua aparência, sua ressemblance convencionalmente voltada para a noção de que não é necessário conhecer o já existente e, ao mesmo tempo, que pensar a criação do novo é imanente a uma exterioridade da qual o homem está afastado. Ora, do ponto de vista teológico, por exemplo, o pensamento humano é semelhante ao pensamento divino, embora não lhe seja facultado criar, obviamente, as coisas da natureza, visto que imagem e semelhança de seu Criador. O mundo objetivo engloba, também, imagens artificiais e é, ao mesmo tempo, representável, ou seja, é o conhecimento do mundo – e, implicitamente, a reflexão sobre ele – condição essencial para o saber. Sendo representável, é experiência mais do que intuição: é um conjunto fenomênico, implicando proposições e conexões rumo à transformação. A indução imperfeita de Lewis Carroll conduz apenas ao paradigma da inação e da inconvertibilidade do pensar em fazer e do fazer em pensar. Diz o Bellman, no início do poema, que “what I tell you three times is true” (p. 757), impondo desde logo a sua moral, que possui forte propósito nesse sentido, conforme destacado pelo autor (p. 753), no prefácio, embora o princípio regulador da verdade seja, basicamente, orientado pela praxis, o que não invalida o fazer estritamente mental; enquanto o homem não se entende como res cogitans, como ser pensante, não questiona, não se indaga quanto à estrutura na qual está inserido. Em outras palavras, está desprovido de intuito crítico.

A evidência imediata dessa concepção surge quando a tripulação do navio, que está em região de clima tropical (p. 761), admite não só que aquele é o lugar exato para um Snark (p. 757), como aceita o mapa comprado pelo capitão (o Bellman), completamente em branco, sendo, por ela, considerado o melhor (p. 761). Conforme diz Pierre Sabourin, “souns le prétexte qu’il s’agit de signes conventionnels, les méridiens et les pôles sont relégués à l’extérieur du lieu idéal, vierge de signes et de règles, libre des conventions, à ceci près qu’il n’est lui-même que la plus parfaite des abstractions, un cadre”⁴⁷ e assumindo o fato de que a reflexão crítica não resulta direta e exclusivamente do próprio ato de pensar mas, antecedentemente, da consciência do pensar, a continuidade dessa atitude ou, mais exatamente, a visão autoritária que a gera, provoca a perda da identidade,

já anterior à expedição, como condição essencial do conhecimento. (Baker embarca esquecido do nome, p. 758.) A motivação inconsciente, travestida de ação livre, que une a tripulação (composta de dez membros: Bellman, Boots, Bonnet-maker, Barrister, Broker, Billiard-marker, Banker, Beaver, Baker e Butcher; todos começam com a consoante B e, sobre essa preferência, diversas especulações foram feitas, visto que Carroll não as esclareceu; para lançar mais uma, lembro que B, na alquimia, representa a conjugação dos quatro elementos: fogo, ar, terra e água) na caçada ao Snark, esconde em seu interior, segundo os mecanismos substantivos manipulados por Carroll, um critério empírico de liberdade humana, prefixando ab ovo o erro provável, entendido aqui como uma regra de ação autoritária, agradável à razão do bom senso – sob a capa de nonsense – destinada a evitar ou obstaculizar a dúvida, a inquirição em relação ao real, conforme estabelece Charles Sanders Peirce (1839-1914): “the real, then, is that which, sooner or later, information and reasoning would finally result in, and which is therefore independent of the vagaries of me and you. Thus, the very origin of the conception of reality shows that this conception essentially involves the notion of a COMMUNITY, without definite limits, and capable of a definite increase of knowledge”⁴⁸. Carroll interfere com a liberdade, estabelecendo impedimentos internos, inerentes ao homem, não aceitando assim, a assertiva de que a ação do homem (livre ou pretendendo sê-lo) é a conseqüência direta de seu desejo de aperfeiçoar-se. A caça ao Snark é não-voluntária, isto é, nem livre nem forçada, adotando-se, aqui, a conceituação aristotélica, posto que desempenhada e orientada pela ignorância de meios e fins: a tripulação aceita o mapa em branco (a realidade concreta sendo afastada), pois, para ela, o Equador, os Polos, etc, “are merely conventional signs” (p. 760), porém esse dogmatismo nega a observação de Peirce, segundo a qual “the word or sign which man uses is the man himself” (op. cit., vol. V, p. 314), embora o Bellman, para orientar-se na travessia oceânica, tenha apenas um recurso, tilintar o sino (p. 761), o que é uma contradição em termos, efetuada por Carroll, pois o som também é um signo ou um qualisign (op. cit., vol. II, p. 235), segundo a precisa terminologia de Peirce.

Quando o navio fica snarked, devido à confusão entre leme e guopé (p. 761), sem direção, o Bellmann enumera as cinco características que identificam os genuínos Snarks: I – o sabor, inosso e falso, porém definido, como um casaco apertado na cintura, com gosto de fogo-fátuo; II – o hábito de acordar tarde, fazendo, freqüentemente, o desjejum na hora do chá e jantando no dia seguinte; III – a lentidão em entender gracejos, piadas; IV – a paixão por cabines de banho (bathing-machines), levando-as para todos os lugares; V – a ambição, que distingue dois grupos ou séries de Snarks: os que têm penas e mordem e os que têm suíças e arranham (pp. 762-3), esclarecendo, ao final, que embora os Snarks comuns não sejam nocivos, alguns são Boojums⁴⁹ e, diante de tal informação, o Baker desmaia. Esse perfil do objetivo que na verdade o desindividualiza, e deixando de lado a elaboração nonsensical e satírica da informação, não constituir apelo à memória, ao ingenium, à phantasia ou à inventio, segundo Vico faculdades da alma espiritual⁵⁰, mas uma forma de evitar alternativas, encarando a liberdade como limitação; essa concepção é, por analogia, paradigma da coerção pelo dénouement compulsivamente orientado para o comportamento moralmente irresponsável e, assim, criando conflitos inconscientes que afetam diretamente a liberdade interna e a própria percepção e julgamento do pensamento. Homo enim percipit, indicat, ratiocinatur, estabeleceu Vico (op. cit., p. 183).

A própria preposteridade na elaboração e concepção do poema, segundo a informação de Carroll (“I was walking on a hillside, alone, one bright summer day, when suddenly there came into my head one line of verse – one solitary line – “For the Snark was a Boojum, you see”. I knew not what it meant, then: I know not what it means, now; but I wrote it down: and, some time afterwards, the rest of the stanza occurred to me, that being its last line”), publicada em 1887⁵¹, a par de seu evidente voluntarismo, sugere a

ablação da relação entre o princípio causal e as assertivas específicas que a tornam uniforme, pois todo evento tem uma causa que não pode ser justificada, conforme ocorre no texto de Carroll, pela simples enumeração a posteriori, que, sobretudo, é apenas uma ritualização formal, uma seleção arbitrária de causas que pretende estabelecer entre si conexões generalizantes, daí porque o Baker, ao narrar o método de capturar o Snark, a sua utilidade e o perigo que ele representa, caso seja um Boojum (desaparecerá, súbita e suavemente, jamais sendo encontrado, pg. 764-5), vem a recordar que, anteriormente, fizera semelhante comunicação ao Bellman, em hebraico, holandês, alemão e grego, esquecido de que o idioma do grupo era o inglês (p. 766), ratificando a intenção escatológica de Carroll, que vem a se efetivar, pois o Baker desaparece (p. 778), desertado da existência tanto quanto o porco no sonho de Barrister, defendido e acusado pelo Snark (pp. 773-5), condenado já morto. Pecado e culpa constituem o estofa do universo snarkista, associando essencialmente culpa, não-conhecimento, com o ser humano, ignorando que o verdadeiro conhecimento de uma coisa se efetua quando todos os momentos inteligíveis reunidos pelo espírito entram em congruência funcional com todos os momentos da coisa em si mesma. A par disso, se os fatos têm efeitos causais, a caça ao Snark e à sua mais do que perfeita manifestação de transcendentalidade, o Boojum, mediante a linguagem alusiva e referencialmente vaga do poema, transforma-se numa assertiva sobre a existência ou não-existência do Snark, implicando visão do mundo, que é visto como um sistema integrado de essências, em que a cada indivíduo cabe determinado lugar, apartando não só a possibilidade da escolha, mas, principalmente, negando o individualismo e, intrinsecamente, a atualização do pensamento. Logos e mythos, unidos no campo metafísico, o princípio eterno e o princípio temporal, no interior do processo histórico, isto é, inseridos no tempo, são posições abandonadas por Carroll que, na caçada, ignora que o processo histórico se realiza no tempo, numa trajetória presente-passado-futuro de significação ontológica. Não sendo fragmentária; mas integral, concreta, forma abrangente da existência, a realidade histórica situa-se no epicentro do destino do homem, interligando metafísica e história, baseada numa idéia essencial de liberdade e onde o pensamento abstrato e impessoal, se possuidor de determinada carga valorativa, é inaplicável à situação humana, pois o sujeito, o ser, pela sua própria natureza, é um ser histórico, envolvido pelo pensar de seu destino, impelido para o movimento, para a ação, para a individualidade inerente à sua historicidade e, mais do que isso, perquirindo a sua existência para chegar à essência dela mesma.

O paradoxo existencial do homem, nascido para a morte, é o de que não existe limites para a sua capacidade de indagar e de tomar decisões; pela visão e consciência histórica o homem objetiva, situa as suas potencialidades. E é através da história que se estabelece a tipologia humana. A tripulação que busca o Snark, mediante a conexão carrolliana, está essencialmente vinculada à noção de culpa: a consciência do ser da tripulação é a do ser culpado, temeroso do conhecimento e da retribuição que ele, o conhecimento, exige. Daí porque, ao enumerar os atributos do Snark, Carroll se serve de elementos materiais (o homem seria a medida de suas posses) e, fenomenologicamente, tal consciência duplamente culpada (por procurar o conhecimento e fazê-lo inconscientemente ou externamente dirigida) exige punição (o desaparecimento), provavelmente derivada de medo pueril ou arquetipal, enfim, voltando-se para a culpa como elemento inclusivo do significado ontológico da existência humana.

Et Deus dixit: 'Faciamus Hominem ad imaginem et similitudinem nostram'. Essas palavras (Gen. 1:26) definem o dilema fundamental do ser humano, dividido entre a sua dignidade e a sua miséria, e sintetizam a busca de Carroll, dividido entre a existência humana e a providência divina, tentando solucionar tal problemática não pela indagação quanto ao "como viver?" ou ao "por que viver?", mas adotando uma lógica estereotipada e um moralismo que nega o conhecimento e erige o caos como solução para a ausência

de graça e providência, desprezando, ainda, a concepção volitiva do homem, evitando, assim, a confrontação com o mundo tal qual ele é.

BIBLIOGRAFIA E NOTAS

- ¹. Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898) nasceu a 27 de janeiro, em Daresbury, Cheshire. Educado na Richmond School (1844-6), Rugby (1846-9) e Christ Church. Faleceu a 14 de janeiro. Filho de Charles Dodgson e Frances Jane Lutwidge, os quais tiveram onze filhos, sendo Lewis Carroll o terceiro. Ingressou em Christ Church a 24 de janeiro de 1851 e, durante quarenta e sete anos, até a sua morte, jamais a deixou. A 22 de dezembro de 1861 foi ordenado diácono pelo Dr. Samuel Wilberforce, bispo de Oxford, porém não exerceu o ministério religioso, tendo se dedicado à posição de lecturer de matemática, função para a qual foi nomeado em 1855, mantendo-a até 1881.
- ². "What is the use of a book", thought Alice, "withouth pictures or conversations?" (p. 17). Todas as referências à obra de Lewis Carroll, salvo exceção expressa, tomam por base The Complete Works of Lewis Carroll, The Modern Library, Random House, New York, 1939.
- ³. Como, por exemplo, esta carta de 31 de março de 1890: "I do sympathise so heartily with you in what you say about feeling shy with children when you have to entertain them! Sometimes they are a real terror to me – especially boys: little girls I can now and then get on with, when they're few enough. They easily become "de trop". But with little boys I'm out of my element altogether. (...) He thought I doted on all children. But I'm not omnivorous! – like a pig. I pick and choose. . ."; in The Life and Letters of Lewis Carroll, Stuart Dodgson Collingwood, The Century Co., New York, 1899, pp. 392-3. Os itálicos são de Lewis Carroll.
- ⁴. Entretanto, é indispensável não adotar uma posição oposta, simplesmente negando o approach psicanalítico, como a de Derek Hudson, que afirma: "One of the many far-fetched theories about Lewis Carroll wich must be finally abandoned is that he was a split personality, a sort of literary Jekyll and Hyde, divided between a prim and pedantic mathematician named C. L. Dodgson and a delightful writer of children's stories called Lewis Carroll". (Lewis Carroll, Writers and Their Work n° 96, Logmans, Green & Co., London, 1958, p. 7.)
- ⁵. Em lúcido ensaio, no que se refere ao problema da imitação, agora na selva selvaggia da literatura, John Sparrow esclarece: "But anyone who thinks that imitating the form of existing models a writer disables himself from sincerely expressing his own feelings, can know little of the ways in which the impulse to create fulfils itself in poetry and in prose" in E. F. Jacobs (ed.), Italian Renaissance Studies, Faber and Faber, London, 1966, p. 364.
- ⁶. Timothy Leary oferece uma amostragem desse outro aspecto de Carroll: "You recall that while Jules Verne was writing about clanking mechanical trip 1.000 leagues "down", H.G. Wells, a visionary Englishman saw mind at the end of its tether and predicted quite accurately that mankind would mutate into two different species – the gentle flower people living in the sun and the machine people living underground. | And E. M. Forster made the Passage to India, Charles Dodgson tripped with mushroom-eating Alice, Jonathan Swift tripped with Gulliver, James Joyce tripped with Bloom and Earwicker, John Bunyan with the Christian Pilgrim, J. R. R. Tolkien with his elves, and Aleister Crowley and Conan Doyle, Britannia – you are a nation of inveterate trippers, heads and stoned visionaries!" The Magical Mystery Trip in Evergreen, 12, 56 (1968), p. 61.
- ⁷. Veja-se o que diz R. B. Shaberman: "Yet common to all these concerns was his intense belief that our lives should express the Will of God, and that a reverence for all living things and for their Creator should be at the core of our motivation. Carroll was one of those rare beings who do not simply pay lip-service to such a concept, but really try to live it". Under the Quizzing Glass, Magpie Press, London, 1972, p. 22.
- ⁸. Eis um exemplo: "For, you see, so many out-of-the-way things had happened lately, that Alice had begun to thing that very few things indeed were really impossible" (p. 22).
- ⁹. "But it's no use now", thought poor Alice, "to pretend to be two people! Why, there's hardly enough of me left to make one respectable person!" (p. 24).

- ¹⁰ Quando escrevia para *The Train*, sugeri a Edmund Yates (1831-1894), editor da revista, uma série de pseudônimos: Dares, Edgar Cuthwells, Edgar V. C. Westhall, Louis Carroll e Lewis Carroll, sendo estes últimos simples variações de seus nomes. Assim: Lewis = Ludovicus = Lutwidge; Carroll = Carolus = Charles, conforme informa Stuart Dodgson Collingwood (op. cit., p. 67). O pseudônimo Lewis Carroll surge, pela primeira vez, em *The Train* de março de 1856.
- ¹¹ "But if I'm not the same, the next question is 'Who in the world am I?' Ah, that's the great puzzle!" (p. 28).
- ¹² Liddell, deão de Oxford, é o autor, entre outros, de *History of Ancient Rome* (1855) e, com Robert Scott (1811-1887), do *Greek-English Lexikon* (1843). Além das três citadas, o casal Liddell possuía mais duas filhas, Rhoda e Violet, mencionadas apenas em *Through the Looking-Glass* como Rose e Violet (pp. 158-161), e um filho, Harry. Cumpre mencionar que Robert Scott é o autor da versão alemã do *Jabberwocky*, publicada em 1872, sob o título de *Der Jammwerwoch*.
- ¹³ Veja-se a opinião de G. K. Chesterton (1874-1936): "His Wonderland is a country populated by insane mathematicians, We feel the whole is an escape into a world of masquerade; we feel that if we could pierce their disguises, we might discover that Humpty Dumpty and the March Hare were Professors and Doctors in Divinity enjoying a mental holiday" in *The Defendant* (1901), J. M. Dent, London, 1914, p. 45.
- ¹⁴ Pierre Grappin, *La Théorie du Génie dans le Préclassicisme Allemand*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952, p. 9.
- ¹⁵ Curioso observar que, à semelhança de Lewis Carroll, as criações nonsense e os limericks de Edward Lear (1812-1888) iniciaram-se como eventuais formas de divertir crianças. Embora inspirado ou provocado por um livro, cuja autoria ainda não foi estabelecida, intitulado *Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen*, suas primeiras composições destinaram-se a divertir o filho do Earl of Derby, um naturalista para o qual ilustrou o livro *Gleanings from the Menagerie and Aviary at Knowsley Hall* (1846), assim como Janet Symonds, em 1868, filha de John Addington Symonds (1840-1893), inspirou-lhe a canção, hoje célebre, *The Owl and the Pussy-cat*.
- ¹⁶ Sob uma outra perspectiva, a da tentativa de sobrepor ou impor o ideal à realidade, Carroll se aproxima de Mikhail Bakunin (1814-1876), no sentido que lhe concede Henri-Froment Meurice: "Pour sa part, Bakounine vivra son propre satanisme avec une rare intensité. Comme d'autres ne trouvent leur être véritable que dans l'aventure amoureuse ou mystique, il n'est vraiment lui-même que dans l'aventure révolutionnaire. Elle seule lui apporte les certitudes de l'action, la possibilité de vivre son langage. Plus encore, elle lui procure de toute évidence une jouissance incomparable et le met en transes". *Preuves*, 197, p. 35.
- ¹⁷ É provável que ele tenha pretendido casar-se com Alice Pleasance Liddell, a quem teria conhecido em 1855 (ela com 3 e ele com 23 anos), quando da eleição de Liddell para deão de Christ Church. Em 1865 rompe com a família Liddell (e por diversas ocasiões criticou decisões de Liddell em panfletos), voltando a rever Alice em 1891, já casada com Reginald Gervis Hargreaves (1852-1926) desde 15 de setembro de 1880. As cartas, trocadas entre Alice e Carroll, foram queimadas por ordem da Sra. Liddell. Cumpre destacar que os diários de Lewis Carroll, que consistiam em treze volumes manuscritos, os quais foram lidos por Stuart Dodgson Collingwood para a preparação de seu *The Life and Letters of Lewis Carroll*, ficaram reduzidos a nove, pois quatro deles, correspondentes aos períodos de I - 1851-4; II - 27.9.1855 a 31.12.1855; III - e IV - 18.4.1858 a 8.5.1862, não foram localizados quando Roger Lancelyn Green preparou a edição dos mesmos: *The Diaries of Lewis Carroll*, Oxford University Press, dois volumes, London, 1954.
- ¹⁸ Ao me referir a estrutura, tenho em mente a observação de Raymond Boudon, quanto ao caráter polissêmico de sua noção: "nous résumons par cette expression la remarque selon laquelle la notion de structure est une collection d'homonymes appartenant à une collection d'associations synonymiques". *A Quoi Sert la Notion de "Structure"?* Essai sur la Signification de la Notion de Structure dans les Sciences Humaines. Éditions Gallimard, Paris, 1968, p. 22.
- ¹⁹ O poema *Solitude* (p. 959), escrito em 19 de março de 1853, expõe tal fato de forma clara: "I'd give all wealth that years have piled, / The slow result of Life's decay, / To be once more a little child / For one bright summer-day".
- ²⁰ Em excelente ensaio, diz Nina Auerbach: "Victorian concepts of the child tended to swing back

and forth between extremes of original innocence and original sin; Rousseau and Calvin stood side by side in the nursery. Since actual children were the focus of such and extreme conflict of attitudes, they tended to be a source of pain and embarrassment to adults, and were therefore told they should be "seen and not heard". Literature dealt more freely with children than life did, so adult conflicts about them were allowed to emerge more openly in books". *Victorian Studies*, XVII, 1 (1973), p. 44.

- ²¹ Jean Piaget. *The Moral Judgement of the Child*, The Free Press, New York, 1965.
- ²² Conforme o ensaio do Dr. Selwyn H. Goodacre, *The Illnesses of Lewis Carroll*, The Practitioner, 209, 1972, p. 232. Entretanto, é necessário convir que, na hipótese, entende-se por incidente qualquer atividade humana observável que seja suficientemente completa em si mesma para permitir inferências e previsões a respeito da pessoa que executa o ato. A técnica do incidente crítico, desenvolvida por John C. Flaugan, exige que, para ser crítico, o incidente ocorra numa situação onde o propósito ou intenção do ato pareça razoavelmente claro ao observador e onde suas consequências sejam suficientemente definidas para deixar poucas dúvidas no que se refere aos seus efeitos.
- ²³ "What's the use of their having names", the Gnat said, "if they wo'n't answer to them? / "No use to them", said Alice; "but it's useful to the people that name them, I suppose. If not, why do things have names at all?" (p. 173).
- ²⁴ Diz Derrida: "A partir de cette archi-violence, interdite et donc confirmée par une deuxième violence réparatrice, protectrice, instituant la "morale", prescrivant de cacher l'écriture, d'effacer et d'oblitérer le soi-disant nom propre qui déjà divisait le propre, une troisième violence peut éventuellement surgir ou ne pas surgir (possibilité empirique) dans ce qu'on appelle couramment le mal, la guerre, l'indiscrétion, le viol: qui consistent à révéler par effraction le nom soi-disant propre, c'est-à-dire la violence originaire qui a sevré le propre de sa propriété et de sa propreté. Troisième violence de réflexion, pourrions-nous dire, qui dénude la non-indentité native, la classification comme dénaturation du propre, et l'identité comme moment abstrait du concept". *Nature, Culture, Écriture - La Violence de la Lettre de Strauss à Rousseau. Les Cahiers pour l'Analyse. Cercle d'Épistémologie de l'École Normale Supérieure, Paris, 4, 1966, p. 13.*
- ²⁵ Valem, também, as palavras de Susanne K. Langer: "The most baffling thing about the cerebral disturbances of speech is, what strange losses people can sustain: loss of grammatical form without any loss or confusion of words, so that the patient can speak only in "telegraph style"; or contrariwise loss or confusion of words without loss of sentence structure, so that speech flows in easy sentencelike utterances, but only the prepositions, connectives, and vocal punctuations are recognizable; the informativa words all garbled or senseless. / Lewis Carroll's "Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and bimbled in the wabe illustrates this separation of sentence form and verbal content". *Philosophical Sketches, New American Library, New York, 1964, p. 37.*
- ²⁶ Consulte-se, a esse respeito, Jacques Paliard, que diz: "A un niveau supérieur à celui de la conscience perceptive, l'art et la beauté impliquent un non-agir, une privation des joies possédantes, qui stimulent notre appétit spirituel; et c'est alors une autre abondance plus secrète et plus pure qui survient". *Pensée Implicite et Perception Visuelle. Ébauche d'une optique psychologique, Presses Universitaires de France, Paris, 1949, p. 7.*
- ²⁷ Paliard, *op. cit.*, p. 25
- ²⁸ Para Kant, a priori é uma locução que, em nosso pensamento, é independente da experiência. O a priori não exprime a anterioridade cronológica de determinados conhecimentos, mas a independência de uma validade - o que há, em nosso conhecimento, de universal e de necessário não poderia ser fundado sobre a experiência. O a priori está sempre junto à experiência, que lhe fornece sua matéria.
- ²⁹ A esse respeito, acredita Virginia Woolf que "only Lewis Carroll has shown us the world upside down as a child sees it, and has made us laugh as children laugh, irresponsibly". *Collected Essays, The Hogarth Press, London, vol. I, p. 255.*
- ³⁰ Veja-se, ainda, o que diz Czesław Nowinski: "Pour Piaget la notion de l'équilibre en tant que mécanisme central et vecteur nécessaire du processus du développement reste caractéristique, quoique

chaque forme d'équilibre succède à la précédente grâce aux déséquilibres qui l'engendrent". Logique et Connaissance Scientifique, Éditions Gallimard, Paris, 1967, p. 880.

31. Tomemos como ponto de referência estas palavras de Simone Weil (1909-1943): "Le châtement est un besoin vital de l'âme humaine. Il est de deux espèces, disciplinaire et pénal. Ceux de la première espèce offrent une sécurité contre les défaillances, à l'égard desquelles la lutte serait trop épuisante s'il n'y avait un appui extérieur. Mais le châtement le plus indispensable à l'âme est celui du crime. Par le crime un homme se met lui-même hors du réseau d'obligations éternelles qui lie chaque être humain à tous les autres". L'Enracinement, Éditions Gallimard, Paris, 1962, p. 32.
32. Seria possível interpretar a preferência de Carroll pela fotografia (nesse sentido, é indispensável consultar Lewis Carroll Photographer, de Helmut Gernsheim, Dover Publications, New York, 1969) como óbvia vertente de suas obsessões: enquanto que o sonho é como que a fotografia simbólica de um momento psíquico, em Carroll seria a melhor forma de ativar e excitar o mundo de sonhos em que gostaria de encerrar-se. Num interessante ensaio (L'Histoire sociale des rêves, Annales, Paris, março-abril 1973, p. 330), diz Peter Burke: "Ni Freud ni Jung n'étaient préparés à traiter les symboles oniriques comme fixes, bien qu'on le leur ait souvent reproché. La signification au niveau individuel les intéressait bien trop pour cela. C'est pour sa négligence d'un troisième niveau de signification, le niveau social, que la théorie classique peut être, à plus juste titre critiquée. Ce sont les anthropologues psychologues, qui, formés à deux disciplines, et travaillant sur deux cultures, avancèrent les premiers des arguments tendant à attribuer une signification sociale aux rêves. Dans une étude, qui constitue un travail pionnier sur ce sujet, J. S. Lincoln suggère que, dans les cultures primitives, on faisait deux types de rêves, qui avaient deux des significations sociales. / Le premier type était constitué par les rêves spontanés ou "individuels", dont le contenu latent ne la reflétait pas. Il appela le second type, le rêve de "modèle culturel" qui ne se conformait, dans chaque tribu, à un stéréotype établi par la culture. Dans ce cas, même le contenu latent du rêve était influencé par la culture. Il soutenait que dans les deux cas les hommes d'une société donnée tendent à faire des rêves d'un genre particulier".
33. Isto apesar do louvável e imaginativo esforço de Arthur Ruhl, num artigo intitulado Finding the Snark, publicado no The Saturday Review of Literature (nº 35, 18 de março de 1933, pp. 490-1), em que identifica as personagens de The Hunting of the Snark com o mundo dos negócios. Ruhl imputa sua descoberta a Wallace B. Donham, deão, à época, de Harvard School of Business.
34. Diz V. S. Pritchett, no ensaio The Dean, publicado no A Book of English Essays (Penguin Books, London, 1964, p. 370), que "at least Laputa is to Lilliput what Alice in Wonderland is to surrealism". Veja-se Manifestes du Surréalisme (Jean-Jacques Pauvert Éditeur, Paris, 1962). O então surrealista Louis Aragon traduziu, em 1929, para o francês The Hunting of the Snark. A influência de Carroll, entretanto, apesar de não ter sido, até agora, suficientemente estudada, é maior do que se supõe, chegando aos dias de hoje. Observe-se, por exemplo, que em 1920, o dadaísta Tristan Tzara escrevia Pour faire un poème dadaïste: "Prenez un journal. - Prenez des ciseaux. - Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. - Découpez l'article. - Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez - les dans un sac. - Copiez consciencieusement. - Le poème vous ressemblera. - Et vous voilà un écrivain infiniment charmante, encore qu'incomprise du vulgaire". Essa mesma técnica de escritura veio a ser usada, mais tarde, por William Burroughs e, pouco antes, pelo poeta Brion Gysin, criados dos cut-ups poems. Veja-se, nesse sentido, The Paris Review (volume 9, nº 35, 1965) e New American Story (Grove Press, New York, 1965), entre outros textos, bem como a própria obra de Burroughs, sobretudo Junkie (1953), Naked Lunch (1959), The Soft Machine (1960), The Ticket That Exploded (1961) e Nova Express (1964), além das cartas que trocou com Allen Ginsberg, The Yage Letters (1963), parte das quais foi publicada em Big Table, número 2, verão de 1959. Um poema de Carroll, Poeta Fit, Non Nascitur, publicado em Phantasmagoria (1869), ensina, diante da pergunta como ser um poeta, que: "For first you write a sentence, / And then you chop it small; / Then mix the bits, and sort them out / Just as they chance to fall: / The order of the phrases makes / No difference at all", o que liga Carroll não só ao surrealismo, como ao dadaísmo e a Gysin e Burroughs.
- 34-A Vale aqui citar que, no filme de Luchino Visconti (1906-1976), Rocco e i suoi fratelli (1960), na sequência onde ocorrem as festividades comemorativas da vitória de Rocco (Alain Delon), Ciro (Max Cartier) tenta falar em dialeto da Lucânia, mas após algumas palavras pára porque não

se recorda mais de sua linguagem. A perda dessa ligação dialetal é o símbolo de uma nova condição social, cultural, econômica e política.

- ³⁵ Vejamos o que diz Gyorgy Lukacs (1885-1971): "Monde contingent et individu problématique sont des réalités qui se conditionnent l'une l'autre. Lorsque l'individu n'est pas problématique, ses fins son données dans une évidence immédiate et le monde dont ces mêmes fins ont bâti l'édifice peut lui opposer des difficultés et des obstacles sur la voie de leur réalisation, mais sans jamais le menacer d'un danger intérieur. Le danger n'apparaît qu'à partir du moment où le monde extérieur a perdu contact avec les idées, où ces idées deviennent en l'homme des faits psychiques subjectifs: des idéaux". La Théorie du Roman, Éditions Gonthier, Genève, 1963, p. 73.
- ³⁶ No livro Language and Lewis Carroll (Mouton, The Hague, 1970, p. 66), observa Robert D. Sutherland que "his study in scientific philology was quite limited, partly because he lacked time and inclination to pursue it diligently, but more importantly, because his lack of proficiency in reading modern European language made many recent scholarly works inaccessible to him".
- ³⁷ Diz Fischer: "Clearly the decisive function of art was to exert power – power over nature, an enemy, a sexual partner, power over reality, power to strenghten the human collective". The Necessity of Art, Penguin Books, London, 1964, p. 35.
- ³⁸ Nesse sentido, veja-se, entre outros, The 55 Virgins, de Michael Pearson (Saturday Review Press, New York, 1972), que focaliza a famosa série de reportagens, publicada em 1885, de W. T. Stead, intitulada The Maiden Tribute, sobre o problema do tráfico de escravas brancas.
- ³⁹ Florence Becker Lennon se refere a esse aspecto, ao indagar: "Does the extreme regimentation of Charle's own life suggest a repressed desire to be temperamental and unpunctual?" (Op. cit., p. 216.)
- ⁴⁰ Diz Roland Barthes que "la logique nous apprend à distinguer heureusement le langage-objet du méta-langage. Le langage-objet, c'est la matière même qui est soumise à l'investigation logique; le méta-langage, c'est le langage, forcément artificiel, dans lequel on mène cette investigation: Ainsi – et c'est là le rôle de la réflexion logique – je puis exprimer dans un langage symbolique (méta-langage) les relations, la structure d'une langue réelle (langage-objet). Essais Critiques. Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 106.
- ⁴¹ Mais uma vez Roland Barthes: "chaque fois que l'on valorise ou sacralise le "réel" (ce qui a été jusqu'à présent le propre des idéologies progressistes), on s'aperçoit que la littérature n'est que langage, et encore: langage second, sens parasite, en sorte qu'elle ne peut que connoter le réel, non le dénoter: le logos apparaît alors irrémédiablement coupé de la praxis; impuissante à accomplir le langage, – et à dire à le dépasser vers une transformation du réel, privée de toute transitivity, condamnée à se signifier sans cesse elle-même au moment où elle ne voudrait que signifier le monde, la littérature est bien alors un objet immobile, séparé du monde qui se fait". (Op. cit., p. 264). Da mesma forma, esclarece Leonar Bloomfield (1887-1949): "It is evident that (. . .) we cannot reconstruct the inventor's private and personal world of connotations; we can only guess at the general linguistic background. Charles Dodgson ("Lewis Carroll") in his famous poem, "The Jabberwocky" (in Through the Looking-Glass), uses a number of new-formations of this sort and, later in the book, explains the connotative significance they had for him. At least one of them, chortle, has come into wide use". Language. George Allen & Unwin, London, 1970, p. 424.
- ⁴² O relato de Miss M. E. Manners, transcrito por Stuart Dodgson Collingwood, é exemplificativo: "Oh Goosie", broke in Isa; "you've been talking about that mumbler for days, and now you have forgotten it." / He pulled himself up, and looked at her steadily with an air of grave reproof. / Much abashed, she hastily substituted a very subdued "Uncle" for the objectionable "Goosie", and the matter dropped" (Op. cit., p. 402). O fato deu-se durante uma visita de Carroll a Miss Manners, em 1889, em companhia de Isa Bowman, menina, também atriz, uma de suas amigas particulares, autora de Lewis Carroll As I Knew Him (Dover Publications, New York, 1972). A edição original, sob o título de The Story of Lewis Carroll, surgiu em 1899.
- ⁴³ De acordo com Jung, o soi apresenta um "concept assez précis, d'une part, pour exprimer l'essence

de la totalité humaine et assez imprécis, d'autre part, pour communiquer aussi le caractère indescriptible et indéterminable de la totalité. (. . .) Le soi est un paradoxe absolu dans la mesure où il représente à tout point de vue la thèse, l'antithèse en même temps que la synthèse". *Psychologie et Alchimie* (1943), Éditions Buchet-Chastel, Paris, 1970, pp. 25 e 27.

⁴⁴ Conforme Jean Gattégno: "Une fois de plus nous nous heurtons à cette différence fondamentale entre les Alice et les oeuvres de la deuxième période: les unes sont le fruit d'une expérience, les autres sont l'effort pour recréer, sinon cette expérience, du moins une autre expérience. Mais pour ce faire, il ne reste à Carroll que des procédés littéraires, faute d'avoir en lui les ressorts naturels pour y accéder". *Lewis Carroll, Librairie José Corti, Paris, 1970, p. 319.*

⁴⁵ Conforme John Lyons: "Many of the non-occurrent combinations of phonemes would be accepted by native speakers as more 'normal' than others; they are, not only easily pronounceable, but in some way similar in form to other words of the language (. . .). It is noticeable, for instance, and it has often been pointed out, that writers of nonsense verse (like Lewis Carroll or Edward Lear) will creat 'words' which almost invariably conform to the phonological structure of actual words in the language; and the same is true of brand-names invented for manufactured products". *Introduction to Theoretical Linguistics, University Press, Cambridge, 1969, p. 120.* Vale também o comentário de A.O.J. Cockshtut: "Carlyle (Thomas Carlyle, 1795-1881) was really setting a fashion wich many later Victorians were to follow, of trying to use the language and emotional power of Christianity without accepting its doctrines". *The Victorians, editado por Arthur Pollard, Sphere Books, London, 1969, p. 17.*

⁴⁶ *The Wonderland Revisited in Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the Critics' Looking-Glasses, editado por Robert Phillips, The Vanguard Press, New York, 1971, p. 187.*

⁴⁷ *Louisa Carolina in Lewis Carroll, editado por Henry Parisot, Éditions de l'Herne, Paris, 1971, p. 163.*

⁴⁸ *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, editado por Charles Hartshorne e Paul Weiss, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1931-1935, volume V, p. 311.*

⁴⁹ *Para as diversas tentativas de explicar a palavra Boojum, consulte-se The Annotated Snark, editado por Martin Gardner, Penguin Books, London, 1967.*

⁵⁰ *Opere, editado por F. Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1953, pp. 175-179.*

⁵¹ Alice on the Stage, publicado na revista *The Theatre*, abril de 1887, transcrito por Stuart Dodgson Collingwood, editor, no livro *The Lewis Carroll Picture Book, London, 1899, republicado sob o título de The Unknown Lewis Carroll, Dover Publications, New York, 1961, pp. 163-7.* O mesmo texto foi, também, republicado em *Diversions & Digressions of Lewis Carroll, outro título dado pela Dover ao mesmo The Lewis Carroll Picture Book, antes citado.* Quanto ao significado de *Snark*, também objeto de diversas especulações, seu biógrafo Stuart Dodgson Collingwood cita uma carta, na qual diz Carroll: "I'm very much afraid I didn't mean anything but nonsense! Still, you know, words mean more than we mean to express when we use them; so a whole book ought to mean a great deal more than the writer means. So, whatever good meanings are in the book, I'm glad to accept as the meaning of the book. The best that I've seen is by a lady (she published it in a letter to a newspaper), that the whole book is an allegory on the search after happiness. I think this fits in beautifully in many ways - particularly about the bathing-machines: when the people get weary of life, and can't find happiness in towns or in books, then they rush off to the seaside, to see what bathing-machines will do for them". (*Op. cit.*, p. 173.) Por outro lado, a palavra preferida da Duquesa (personagem de Alice's Adventures in Wonderland) é moral: "But here, to Alice's great surprise, the Duchess's voice died away, even in the middle of her favourite word" (p. 98). Se, como afirma a Duquesa, "everything's got a moral, if only you can find it" (p. 96), a do poema é a da aceitação, por parte do leitor, dos seus próprios termos, quais sejam a aceitação do motivo apriorístico que converge para um princípio não-causal associado ao tema da procura, evitando qualquer alternativa de questionamento, conforme a regra número 42 do Código Naval: ninguém falará ao homem do leme e o homem do leme não falará a ninguém (p. 754). Para Jean-Jacques Lecercle, "ainsi, pour avoir valeur de vérité, toute proposition doit se répéter trois fois" (*Lewis Carroll, editado por Henri Parisot, p. 46.*) Essa repetição, que atinge nível hiperbólico, é uma notação resumida, em sentido estrito, da presunção de Carroll em distanciar-se ou não abordar a causalção (antecedente invariável) e circunscrever-se ao axioma.



CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
E INVESTIGACIÓN
DALNIES

CEDEM

10 11 12 13 14 15

LA PESADILLA

Jorge Luis Borges

Señoras, señores: Los sueños son el género; la pesadilla, la especie. Hablaré de los sueños y de las pesadillas, luego.

Estuve relejendo estos días libros de psicología. Me sentí singularmente defraudado por esa lectura, ya que en todos ellos se hablaba sobre todo de los instrumentos de los sueños, o de los temas de los sueños (voy a poder justificar esta palabra más adelante) y no se hablaba — lo que yo hubiera deseado — sobre lo asombroso, sobre lo estraño del hecho de soñar.

Así, por ejemplo, en un libro de psicología que yo aprecio mucho, "The mind of man", de Gustav Spiller, se decía que los sueños corresponden al plano más bajo de la actividad mental — yo tengo para mí que es un error — y luego se hablaba de las incoherencias, de lo inconexo de las fábulas, de los sueños. Y aquí voy a recordar a Groussac que tiene un admirable estudio (ojalá yo pudiera recordarlo y repetirlo aquí) titulado "Entre sueños". Groussac, al final de ese estudio que está en *El viaje intelectual*, creo que en el segundo volumen, dice que es asombroso el hecho de que cada mañana nos despertemos cuerdos — o relativamente cuerdos, digamos — después de haber pasado por esa zona de sombras, por esos laberintos de sueños.

Pues bien, el examen de los sueños ofrece una dificultad especial, es el hecho de que no podemos examinar los sueños directamente.

Examinamos simplemente o podemos hablar de la memoria de los sueños. Y posiblemente, la memoria de los sueños no corresponda directamente a los sueños. Un gran escritor del siglo XVII, Sir Thomas Brown, creía que nuestra memoria de los sueños es más pobre que la espléndida realidad. Y otros, en cambio, piensan que nosotros mejoramos los sueños; es decir: si pensamos que el sueño es una obra de ficción (y yo creo que es una obra de ficción), posiblemente sigamos fabulando en el momento de despertarnos y luego, sin duda, cuando contamos los sueños. Recuerdo ahora el libro de Dunne, *An experiment with the time*. Yo no estoy de acuerdo con la teoría de Dunne pero es una teoría tan hermosa que merece ser recordada. Pero antes, para simplificarla (voy yendo de un libro a otro, mis memorias son muy superiores a mis pensamientos) quiero recordar aquel gran libro de Boecio *De Consolatione Philosophiae*, que Dante sin duda leyó y relejó, como levó y relejó toda la literatura de la Edad Media. Boecio (llamado *último romano*), el senador Boecio, imagina un espectador de una carrera de caballos.

El espectador está en el hipódromo y ve, desde su palco, los caballos y la partida, las vicisitudes de la carrera y luego, finalmente, ve uno de los caballos que llega a la meta y todo esto lo ve sucesivamente. Pero Boecio imagina otro espectador. Y ese otro, espectador es espectador del espectador y espectador de la carrera; ese otro-espectador es, previsiblemente, Dios. Y Dios ve toda la carrera, es decir, ve en un solo instante eterno, ve en su instantánea eternidad la partida de los caballos, las vicisitudes, la llegada a la meta. Todo esto lo ve de un solo vistazo y de igual modo que ve esto, Dios ve toda la historia universal. Y así, Boecio salva las dos nociones: La idea de libre albedrío y la idea de Providencia. De igual modo que el espectador ve toda la carrera y no influye en ella — salvo que la ve sucesivamente —, Dios ve toda nuestra carrera, desde la cuna a la tumba, a la sepultura. Pero no influye en lo que hacemos, nosotros obramos libremente, pero Dios ya sabe — Dios ya sabe, en este momento, digamos — cuál será nuestro destino final. Y

Dios ve así, ve así la historia universal, lo que antecede a la historia universal; ve todo eso en un solo espléndido, vertiginoso instante que es la eternidad.

Ahora bien, Dunne es un escritor inglés de este siglo, que ha escrito un libro con el magnífico título — no conozco un título más interesante que *An experiment with the time*: “Un experimento con el tiempo”. Y en ese libro — no estoy de acuerdo con su tesis, pero merece ser referida por lo hermosa que es — Dunne imagina que cada uno de nosotros posee una suerte de modesta eternidad personal, esa modesta eternidad la poseemos cada noche. Es decir, esta noche dormiremos, esta noche soñaremos — digamos — hoy es miércoles. Y soñaremos con el miércoles y con el día siguiente, con el jueves, quizá con el viernes, quizá con el martes. . . es decir: a cada hombre le está dado, durante el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver el pasado cercano y el porvenir cercano de sí mismo.

Todo esto el soñador lo ve en un solo vistazo, de igual modo que Dios, desde su vasta eternidad, ve todo el proceso cósmico. Ahora bien, ¿Qué sucede al despertar? Sucede que, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos una forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo. Vamos a dar un ejemplo muy sencillo. Vamos a suponer que yo sueño con un hombre, simplemente la imagen de un hombre (se trata de un sueño muy pobre) y luego, inmediatamente después, la imagen de un árbol. Pues bien, al despertarme, yo puedo dar una complejidad a ese sueño tan sencillo, una complejidad que no le pertenece: yo puedo pensar, por ejemplo, que he soñado con un hombre que se convierte en árbol. Es decir, que ya estoy fabulando, ya estoy cambiando las cosas.

En fin, no sabemos exactamente qué sucede durante los sueños; no es imposible que durante los sueños estemos en el cielo, estemos en el infierno, quizás seamos alguien, alguien que es lo que Shakespeare llamó “*the thing I am*” — la cosa que soy —, quizás seamos “la coisa que soy”, quizás seamos nosotros, quizás seamos la divinidad. Pero todo eso se olvida al despertar. Por eso los sueños ofrecen esa dificultad: el hecho de que no podemos examinar directamente un sueño; sólo podemos examinar su memoria, su pobre memoria.

He leído también el libro de Frazer, un escritor, desde luego, sumamente ingenioso, pero muy crédulo, ya que parece creer todo lo que refieren los viajeros. Y según Frazer, los salvajes no distinguen entre la vigilia y el sueño. Para los salvajes, los sueños son un episodio de la vigilia. Así, por ejemplo, según Frazer — o según los viajeros leídos por Frazer y cuyos textos transcribe — un salvaje sueña que sale por el bosque y que mata a un león y luego, cuando se despierta, piensa que su alma ha abandonado su cuerpo y que ha matado a un león en el sueño. O — si queremos complicar un poco más las cosas — podemos suponer que ha matado al sueño de un león. Todo esto es posible. Ahora, desde luego, esta idea de los salvajes coincide con la idea de los niños que no distinguen muy bien entre la vigilia y el sueño.

Y quiero referir un recuerdo personal. Me refiero a un sobrino mío, tendría cinco o seis años entonces — mis fechas son bastante falibles — y yo lo había acostumbrado a que me contara sus sueños todas la mañanas. Recuerdo que una mañana (él estaba sentado en el suelo) yo le pregunté qué había soñado. Entonces él, dócilmente, sabiendo que yo tenía ese hobbie, me dijo: “Sí, yo soné anoche que yo estaba perdido en un bosque, tenía miedo pero luego llegué a un claro en el bosque y en ese claro había una casa blanca, de madera, con una escalera que daba toda la vuelta y con escalones como un corredor y además — dice — había una puerta, por esa puerta salíste vos”. Y luego, se interrumpió bruscamente y me dijo: “Decime, ¿ que estabas haciendo en esa casita?”

Es decir, para él todo corría en un solo plano: La vigilia y el sueño. Y esto nos lleva a otra hipótesis de los místicos, la hipótesis de los metafísicos, la hipótesis contraria que de algún modo, sin embargo, se confunde con ella.

Para el salvaje o para el niño los sueños son un episodio de la vigilia, pero para los

poetas y para los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño. Y esto lo dice, pero no lo dice de un modo seco y lacónico, Calderón: "La vida es sueño. . ." Y lo dice, ya con una imagen, Shakespeare, cuando dice "estamos hechos de la misma materia que nuestros sueños"; pero lo dice, sobre todo espléndidamente, el poeta austríaco Walter von Vogelweide que se pregunta (lo diré en mi mal alemán primero y luego en mi mejor español, digamos): "Hat mir mein leben getraumt, odér es ist traum?" (¿He soñado mi vida o fue un sueño. . .?). El no está seguro. Y esto nos lleva, desde luego, al solipsismo; a la sospecha de que sólo hay un soñador y ese soñador es cada uno de nosotros. Ese soñador, en este momento — tratándose de mí — está soñándolos a ustedes; tratándose de cada uno de ustedes, está soñando esta sala y esta conferencia. Y hay un sólo soñador; ese soñador sueña todo el proceso cósmico, sueña toda la historia universal anterior, sueña incluso su niñez, su mocedad. Todo esto puede no haber ocurrido; en este momento empieza a existir, empieza a soñar y es cada uno de nosotros, no nosotros, es cada uno. En este momento yo estoy soñando qué estoy pronunciando una conferencia en la calle Charcas, que estoy buscando los temas — y quizá no dando con ellos —, estoy soñando con ustedes, pero no, no es verdad. Cada uno de ustedes está soñando conmigo y con los otros.

Bueno. Tenemos pues esas dos imaginaciones, digamos: la de considerar que los sueños son parte de la vigilia, o la otra, la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda la vigilia es un sueño. Es decir, que no hay una diferencia entre las dos materias. Y esa idea llega a Groussac también, en su artículo. El dice que no hay una diferencia entre nuestra actividad mental. Es decir, que podemos estar despiertos, podemos dormir y soñar y nuestra actividad mental es la misma. Y cita, precisamente, aquella frase de Shakespeare: "Estamos hechos de la misma materia que nuestros sueños".

Hay otro tema que parece imposible olvidar: el de los sueños proféticos. Pero esto ya, desde luego, corresponde a una mentalidad avanzada. La idea de sueños y de que esos sueños corresponden a la realidad, ya que hoy distinguimos los dos planos.

Hay un pasaje en la *Odisea* en la que se habla de dos puertas: una puerta de cuerno y una puerta de marfil. Por la puerta de marfil llegan los sueños falsos a los hombres, y por la puerta de cuerno, los sueños verdaderos o proféticos. Y hay un pasaje en *La Eneida* (un pasaje que ha provocado innumerables comentarios) y es éste: Creo que en el noveno libro de *La Eneida* — quizás sea el undécimo, no estoy seguro —, Eneas desciende a los Campos Eliseos, mas allá de las columnas de Hércules; conversa con las grandes sombras de Aquiles, de Tiresias; ve la sombra de su madre, quiere abrazarla pero no puede porque está hecha de sombra. Y ve, además, la futura grandeza de la ciudad que él fundará. Ve a Rómulo, ve a Remo, ve el campo. En ese campo ve al futuro foro romano, ve la grandeza de Roma, la grandeza de Augusto, ve toda esa futura grandeza imperial. Y después de haber visto todo eso, después de haber conversado con sus contemporáneos, que son gente futura para Eneas, Eneas vuelve a la Tierra. Y aquí ocurre lo curioso, lo que no ha sido bien explicado, salvo por un comentador anónimo que creo que ha dado con la verdad. Eneas vuelve por la puerta de marfil, por lo cual parece haber falseado todo lo que ha visto, todo: la futura grandeza de Roma, las guerras Púnicas, el Imperio que Augusto traerá a la Tierra. El desciende por la puerta de marfil y no por la puerta de cuerno. ¿Por qué? El comentador nos dice por qué. El comentador nos dice: porque realmente no estamos en la realidad. Para Virgilio, el mundo verdadero era posiblemente el mundo platónico, el mundo de los arquetipos. Entonces Eneas pasa por la puerta de marfil porque entra en el mundo de los sueños, es decir, en lo que nosotros llamamos vigilia.

Bueno, todo esto puede ser. Pero ahora vamos a ver, vamos a llegar ya directamente a la especia, a la pesadilla. Y no será inútil recordar los nombres de la pesadilla.

El nombre español no es demasiado venturoso, por el final: el diminutivo parece quitarle fuerza. Pero tenemos otras lenguas cuyos nombres son más fuertes. Tenemos por ejemplo en griego, creo que la palabra es "fiates" y fiates es el demonio que inspira la

pesadilla. En latín tenemos el "íncubo". El incumbo es el demonio que oprime al durmiente y le inspira la pesadilla. Luego, en alemán, tenemos una palabra muy curiosa, la palabra "alp" y "alptraum", lo cual vendría a significar el elfo y la opresión del elfo. Es decir, la misma idea de un demonio que inspira la pesadilla. Y hay un cuadro, un cuadro que De Quincey — uno de los grandes soñadores de pesadillas de la literatura — vio. Un cuadro de Fussele o Füssli — era su verdadero nombre — (Füssli pintor suizo del Siglo XVIII) que se llama *The Nightmare* ("La Pesadilla"). Y ahí tenemos a una muchacha que está acostada. Esa muchacha se despierta y está aterrada porque ve que sobre su vientre se ha acostado un monstruo, un monstruo pequeño, negro y maligno. Ese monstruo es la pesadilla. Es decir, cuando Füssli pintó ese cuadro estaba pensando en la palabra alemana *alptraum*, de opresión del elfo.

Y ahora tenemos la palabra más sabia y ambigua, es el nombre inglés de la pesadilla: *The nightmare*, que significaría para nosotros "la yegua de la noche". Shakespeare la entendió así. Hay unos versos de él que dicen: "I met the night mare" (me encontré con la yegua de la noche). Se ve que la concibe como una yegua. Y luego hay otro poema que ya dice deliberadamente: "the nightmare and her nine foal" — la pesadilla y sus nueve potrillos — donde la ve como una yegua también.

Pero según los etimólogos la raíz es distinta. La raíz sería algo así como "night-mara": el demonio de la noche. El Dr. Johnson, en su famoso diccionario, dice que esto corresponde a la mitología nórdica — a la mitología sajona diríamos nosotros — que ve a la pesadilla como producida por un demonio; lo cual haría juego — o sería una traducción, quizá — del "fialtes" o del "íncubo" latino.

Hay otra interpretación que puede servirnos y que haría que esa palabra inglesa "nightmare" estuviera relacionada con "marchen", en alemán. Marchen quiere decir fábula, cuento de hadas, ficción y entonces "nightmare" sería la ficción de la noche, la fábula de la noche. Ahora bien, el hecho de concebir la palabra *nightmare* como yegua de la noche — además, hay algo terrible en lo de yegua de la noche — fue como un don para Hugo. Hugo dominaba el inglés y escribió un libro demasiado olvidado sobre William Shakespeare. En uno de sus poemas, que es *Les contemplations*, creo, habla de "Le cheval noir de la nuit" — "El caballo negro de la noche" — la pesadilla. Sin duda estaba pensando en la palabra inglesa "the nightmare".

Y ahora, que hemos visto estas diversas etimologías, tenemos en francés la palabra "cauchemar" vinculada, sin duda, con el "nightmare" inglés. En todas ellas hay una idea (yo voy a volver sobre ellas) de origen demoníaco, la idea de un demonio que causa la pesadilla. Yo creo que esta idea no es simplemente una superstición, creo que puede haber — y estoy hablando con toda ingenuidad y toda sinceridad —, puede haber algo verdadero en este concepto.

Y ahora entremos en la pesadilla. En las pesadillas. Las mías siempre son las mismas. Yo diría que tengo dos pesadillas que pueden llegar a confundirse. Tengo la pesadilla del laberinto y esto se debe, en parte, e un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En ese grabado estaban las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. El laberinto era un gran anfiteatro, un anfiteatro muy alto (y esto se veía porque era mas alto que los cipreses y que los hombres a su alrededor). Y en ese edificio cerrado, ominosamente cerrado, había grietas. Yo creía — o ahora creo que creía — tan falible es nuestra memoria, tan inventiva es nuestra memoria, creía cuando era chico que si yo tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría ver, mirar por una de las grietas del grabado y ver al minotauro en el terrible centro del laberinto.

Bueno, tengo esa pesadilla. Luego tengo otra pesadilla que es la pesadilla del espejo. Pero no son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto. Y basta una habitación. Yo recuerdo haber visto una casa de Dora de Alvear, en Belgrano, una habitación circular cuyas paredes y puertas eran de espejos, de modo que quien entraba en esa habitación estaba en el centro de un laberinto realmente infinito.

Yo siempre sueño con laberintos o con espejos. Salvo que en el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches es la idea de las máscaras. A mi siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí que si alguien usaba una máscara estaba ocultando algo horrible. A veces en mi sueño — y éstas son las pesadillas más terribles — yo me veo reflejado en un espejo, pero que veo reflejado con una máscara. Yo tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que es atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía.

Un rasgo curioso en mis pesadillas, no sé si ustedes lo comparten conmigo, es que tienen una topografía exacta. Yo, por ejemplo, siempre sueño con esquinas determinadas de Buenos Aires. Tengo, por ejemplo, la esquina de Laprida y Arenales o la esquina de Balcarce y Chile. Yo sé, exactamente dónde estoy y sé que tengo que dirigirme a algún lugar bastante lejano. Ahora, esos lugares en el sueño tienen esa topografía precisa pero son completamente distintos. Pueden ser desfiladeros, pueden ser ciénagas, pueden ser junglas — eso no importa — yo sé que estoy exactamente en tal esquina de Buenos Aires, aunque esa esquina sea una serranía o una jungla. Bueno, yo trato de encontrar mi camino.

Tengo esas dos pesadillas, la pesadilla del espejo (la de la máscara), la del laberinto; pero, aquí hay algo muy importante, y es que en las pesadillas lo importante no son las imágenes. Lo importante, como Coleridge — decididamente estoy citando a los poetas — descubrió, lo importante es la sensación que producen los sueños. Es decir, que la imagen del sueño es lo de menos; las imágenes son estímulos. Yo dije al principio que había leído muchos tratados de psicología, que no había encontrado — en cambio — textos de poetas que son singularmente iluminativos.

El primero es de Petronio. Petronio — favorito de Nerón —, que se suicidó el primer siglo de la era cristiana. Pues bien, se trata de una línea de Petronio citada por Addison y que dice que el alma, cuando está libre de la carga del cuerpo, juega. Creo que dice exactamente: "El alma, sin el cuerpo, juega".

Ese sería un texto. Y luego hay otro que está en un soneto de Góngora, donde está exactamente expresada la idea de que los sueños y la pesadilla, desde luego, son ficciones, son creaciones literarias. El dice: "El sueño, autor de representaciones. . ." Luego dice, en *Por el viento*: "Sueños sombras suele vestir de gusto bello". Es decir, la idea es que el sueño viene a ser como una representación.

Esa idea la retomó Addison a principios del siglo XVIII en un excelente artículo publicado en la revista *The Expectador*.

Y hemos citado a Sir Thomas Browne. Dice que los sueños nos dan una idea de la excelencia del alma, ya que el alma está libre del cuerpo y entonces se pone a jugar y soñar. El cree que el alma goza de libertad. Y Addison dice que, efectivamente, el alma cuando está libre de la traba del cuerpo imagina, y puede imaginar con una facilidad que no suele tener en la vigilia. Dice, además Addison, que de todas las operaciones del alma (de la mente diríamos ahora, no usamos la palabra alma), de todas las operaciones de la mente, la más difícil es la invención. Sin embargo, en el sueño, nosotros inventamos de un modo tan rápido que equivocamos nuestro pensamiento con lo que estamos inventando. Soñamos, por ejemplo leer un libro y la verdad es que estamos inventando cada una de las palabras del libro, cada una de las frases del libro, pero no nos damos cuenta y lo tomamos por ajeno. Yo he notado en muchos sueños ese trabajo previo, digamos, ese trabajo de preparación de las cosas. Por ejemplo, una pesadilla que yo tuve, que ocurrió (lo sé exactamente) en la calle Serrano (creo que era en Serrano y Soler, salvo que no parecía Serrano y Soler), pero yo sé que todo esto ocurría en un paisaje muy distinto pero que yo sabía que estaba en la vieja calle Serrano, en Palermo. Yo me encontraba con un

amigo, un amigo que ignoro, pero en el sueño yo sabía que era un amigo. Lo veía y estaba muy cambiado. Yo nunca había visto su cara pero sabía que su cara no podía ser ésa. Estaba muy cambiado, estaba muy triste. Su rostro estaba marcado por la pesadumbre, por la enfermedad, quizás por la culpa. Tenía la mano adentro del saco (esto es importante para el sueño que yo no podía ver la mano, la mano derecha estaba en el saco, del lado del corazón. Entonces, yo lo abracé, yo sentí que necesitaba que los ayudara y le dije: "Pero, mi pobre Fulano, ¿qué te ha pasado? Qué cambiado estás!". El me dijo: — "Sí, estoy muy cambiado" — y fue lentamente sacando la mano; y cuando sacó la mano, yo vi que ya no era una mano sino la garra de un pájaro.

Ahora, lo extraño de esto es que desde el principio el hombre tenía la mano escondida. Es decir que yo, desde el principio, había preparado, sin saberlo, esa invención: que el hombre tuviera una garra de un pájaro y que yo viera lo terrible del cambio, lo terrible de su desdicha, ya que estaba convirtiéndose en un pájaro. Eso ocurre en los sueños también. Generalmente, en los sueños nos preguntan algo y no sabemos contestar; luego nos dan la contestación y nos quedamos atónitos. La contestación puede ser absurda, pero es exacta en el sueño. Sin embargo, nosotros hemos preparado todo. Es decir, yo he llegado a una conclusión que no sé si es científica, pero me parece verosímil: que los sueños son la actividad estética más antigua.

Sabemos que los animales sueñan también. Hay versos latinos en que se habla del lebre que ladra tras la liebre que persigue en sueños. Es decir que tendríamos en los sueños una actividad estética que sería la más antigua de todas; muy curiosa porque sería dramática. Y a esto quiero agregar lo que dice Addison, confirmando lo que Góngora ha dicho y lo que él no sabía: "El sueño, autor de representaciones". Addison dice que en el sueño somos el teatro, pero no sólo somos el teatro sino que somos el auditorio, los actores, el argumento, las palabras que oímos. Y todo eso se hace de un modo inconsciente: todo esto tiene una vividez que suele no tener la realidad. Hay gente que tiene sueños débiles, sueños inseguros. Yo tengo sueños muy vívidos.

Recuerdo aquello — de Coleridge siempre — que dice que lo que soñamos no importa, que el sueño busca explicaciones. Entonces toma este ejemplo: vamos a suponer que aparece un león aquí, entonces todos sentimos miedo, pero ese miedo ha sido causado por la imagen del león. O vamos a suponer que yo estoy acostado y que me despierto y que se ha sentado un animal encima mío, y yo siento miedo. Pero en el sueño puede ocurrir lo contrario. En el sueño podemos tener la opresión y luego esa opresión busca una explicación. Entonces yo, absurdamente, pero vívidamente, sueño que una esfinge se me ha acostado encima. Es decir, que la esfinge no es la causa del terror, la esfinge es una explicación de la opresión que yo he sentido. Y Coleridge agrega que personas a quienes han asustado con un falso fantasma se han vuelto locas. En cambio, una persona puede soñar con un fantasma, puede despertarse y puede, al cabo de algunos minutos, estar ya tranquila.

Yo he tenido muchas pesadillas y creo que la más terrible fue ésta (sin embargo si la cuento no es nada, pero me impresionó como terrible y la usé para un soneto). Mi sueño fue éste: Yo estaba en mi habitación; estaba amaneciendo, posiblemente ésa era la hora en el sueño, y al pie de la cama había un rey, un rey muy antiguo; y yo sabía en el sueño que ese rey era un rey del Norte, de Noruega. Ese rey no me miraba, ese rey fijaba su mirada ciega en el cieloraso (yo sabía que era un rey muy antiguo porque su cara era imposible ahora). Entonces yo sentía el horror de esa presencia, yo veía al rey, yo veía su espada, yo veía su perro. Luego me desperté. Cuando me desperté, seguí viendo durante un rato al rey porque me había impresionado. Ese sueño referido no es nada; sin embargo — soñado — fue terrible.

Quiero referir una pesadilla que me contó en estos días Susana Bombal. No sé si



contada tendrá efecto. Posiblemente no. Ella soñó que estaba en una habitación abovedada. La parte superior de la habitación estaba en la tiniebla, de la tiniebla superior caía una tela, una tela negra, deshilachada. Y ella tenía una tijera un poco grande en la mano, una tijera un poco incómoda, y tenía que cortar las hilachas que pendían de la tela y que eran muchas. Lo que ella veía abarcaría un metro y medio: tendría un metro y medio de ancho, un metro y medio de largo y luego se perdía en las tinieblas superiores. Y ella cortaba y sabía que nunca llegaría al fin de eso y tuvo la sensación de horror que es la pesadilla. Porque la pesadilla es, ante todo, la sensación de horror.

Bueno, he contado dos pesadillas verdaderas y ahora voy a contar dos pesadillas de la literatura, que posiblemente fueron verdaderas también. En la última conferencia yo hablé de Dante; me referí al "nobile castelo" al noble castillo del canto cuarto de **El Infierno**. Y ahí Dante refiere cómo él — guiado por Virgilio — llega al primer círculo y ve que Virgilio palidece. Y piensa: Si Virgilio está palideciendo al entrar en el Infierno — el Infierno, que es su morada eterna —, ¿cómo no he de sentir miedo yo?. Y se lo dice a Virgilio, que está aterrado. Pero Virgilio lo urge, le dice: — "Yo iré delante". Entonces, llegan y llegan inesperadamente porque se oyen además, infinitos ayes; pero ayes que no son de dolor físico, son ayes que significan algo más grave.

Luego llegan, inesperadamente, a un noble castillo: un "nobile castelo". Ese castillo está ceñido por siete murallas, que pueden ser las siete artes liberales del trivium y del cuadrivium; o pueden ser, también, las siete virtudes. No importa. Posiblemente, Dante sintió que la cifra era mágica. Bastaba con esa cifra que tendría, sin duda, muchas justificaciones. Y luego se habla también de un arroyo que desaparece después y de un fresco prado. Pero ese prado desaparece, después. Cuando se acercan a él, lo que ven es esmalte. Es decir, ven, no el pasto — que es vivo — sino una cosa muerta. Y avanzan hacia ellos cuatro sombras, que son las sombras de los grandes poetas de la antigüedad. Ahí está Homero, espada en mano; ahí está Ovidio, ahí está Lucano, ahí está Horacio. Y luego Virgilio le dice que salude a Homero (a quien Dante reverenció tanto y a quien nunca leyó). Y le dice: "Honorato l'altissimo poeta" y Homero avanza, espada en mano, y entonces admite a Dante como el sexto en su compañía. Dante, que no ha escrito todavía la Divina Comedia, porque está escribiéndola en ese momento, y se sabe capaz de escribirla.

Y luego le dicen cosas que no conviene repetir. Podemos pensar en un pudor de Dante, pero yo créo que hay una razón más honda. El habla de quienes habitan el noble castillo. Allí están las grandes sombras de los paganos, de los musulmanes también; todos ellos hablan lenta y suavemente, y tienen rostros de gran autoridad; pero están privados de Dios. Ahí está la ausencia de Dios, ellos saben que están condenados a ese eterno castillo, a ese eterno y decoroso castillo sin embargo terrible.

Y luego, ahí están también Aristóteles, el maestro de quienes saben. Ahí están los filósofos presocráticos, está Platón, está también — solo y aparte — el gran sultán Saladino. Están todos aquellos grandes paganos que no pudieron ser salvados porque les faltaba el bautismo, que no pudieron ser salvados por Cristo — de quien habla Virgilio — y a quien llama, ya que no puede nombrarlo en el infierno, un poderoso. Ahora, podríamos pensar que Dante no había descubierto todavía su talento dramático (Dante no sabía que podía hacer hablar a su personajes).

Podríamos lamentar el hecho de que Dante no nos diga las grandes palabras, sin duda dignas, que Homero, esa gran sombra, le dijo con la espada en la mano. Pero también podemos sentir otra cosa; podemos sentir que Dante, de algún modo, comprendió que era mejor que todo fuera silencioso, que todo fuera terrible en el castillo.

De modo que ellos hablan con las grandes sombras. Las enumera Dante: habla de Séneca, habla de Platón, de Aristóteles, de Saladino; luego también de los musulmanes y de Averroes. Los menciona a todos ellos y luego pasa y no hemos oído una palabra. Pero es mejor que sea así.

Yo diría que si pensamos en el infierno, el infierno no es una pesadilla; es simple-

mente una cámara de tortura. Ocurren cosas atroces, pero no hay el ambiente de pesadilla que hay en el "noble castillo" y eso lo da Dante, quizás por vez primera en la literatura.

Hay una palabra alemana: "umheimlich"; hay dos palabras escocesas: "eerie" y "uncanny", que significan esa presencia de lo sobrenatural maligno. Y eso lo sentimos — la presencia de los sobrenatural satánico — en el "nobile castelo".

Pero hay otro ejemplo, que fue elogiado por De Quincey — otro ilustre soñador de pesadillas — que está en el libro segundo de *The Prelude* de Wordsworth. Dice Wordsworth que él estaba preocupado — esta preocupación es rara, si pensamos que él escribía a principios del siglo XIX — por el peligro que corrían las artes y las ciencias, que estaban a merced de un cataclismo cósmico cualquiera. En aquel tiempo no se pensaba en esos cataclismos; ahora podemos pensar en un cometa, podemos pensar que toda la obra de la humanidad — la humanidad misma — puede ser destruida en cualquier momento. Pensamos en la bomba atómica, en fin. . . Pero en aquel tiempo esa idea era rara. Y luego, dice que conversó con un amigo. Pensó: ¡qué horror, qué horror pensar que las grandes obras de la humanidad, que las ciencias, que las artes estén a merced de un cataclismo cósmico, un cataclismo astronómico cualquiera. Y el amigo le dijo que él a veces había pensado eso, también (aunque al principio trató de disuadirlo). Entonces Wordsworth le dijo: sí yo he pensado en eso, he soñado sobre eso. . .

Y ahora viene el sueño, que me parece la perfección de la pesadilla, porque ahí están los dos elementos de la pesadilla: episodios de malestares físicos, de una persecución, y el elemento del horror, de lo sobrenatural. Pues bien, Wordsworth dice que él estaba en una gruta frente al mar, que era la hora del mediodía, que él estaba leyendo *El Quijote* — uno de sus libros preferidos — las aventuras del caballero andante que Cervantes historia. No lo menciona directamente, pero ya sabemos de quién se trata. Luego dice: "Dejé el libro, me puse a pensar; pensé, precisamente, en el tema de las ciencias y de las artes y luego llegó la hora". La poderosa hora del mediodía, del bochorno del mediodía, que que Wordsworth, sentado en su gruta frente al mar (alrededor está la playa, las arenas amarillas), recuerda: "El sueño se apoderó de mí y entré en un sueño". Y ahora entramos en el sueño, que fue así:

El se queda dormido en la gruta, frente al mar, entre las arenas doradas de la playa. Pero en el sueño, él está rodeado de arena; esa arena es la de un Sahara negro, es la arena negra y no hay agua, no hay mar. El está en el centro del desierto — uno siempre está en el centro del desierto — y está horrorizado pensando qué puede hacer para huir del desierto, cuando ve que a su lado hay alguien. Y ese alguien es, extrañamente, sorprendentemente, un árabe; un árabe de la tribu de los beduinos, que cabalga sobre un camello y tiene en la mano derecha una lanza. Tiene, bajo el brazo izquierdo, una piedra; en la mano tiene un caracol (Todos estos símbolos se explicarán después). Entonces, el árabe le dice que su misión es salvar el arte y las ciencias, y luego le acerca el caracol al oído; el caracol es de extraordinaria belleza. Entonces, Wordsworth ("En un idioma que yo no conocía pero que entendí") nos dice que oyó la profecía; una suerte de oda apasionada, profetizando que la Tierra estaba a punto de ser destruida por el diluvio que la ira de Dios envía. El árabe le dice que es verdad, que el diluvio se acerca, pero que él tiene una misión: salvar la ciencia y el arte. Entonces le muestra la piedra. Y la piedra es — curiosamente — la geometría de Euclides, sin dejar de ser una piedra. Luego le acerca el caracol, el caracol es también un libro, es el que le ha dicho esas cosas terribles. Y el caracol es toda la poesía del mundo, incluso — por qué no? — aquel poema de Wordsworth. Todo eso en el caracol, que también es un libro; y toda la ciencia humana en la piedra, que es la geometría de Euclides. El beduino le dice: "tengo que salvar estas dos cosas, tengo que salvar las ciencias y el arte". El beduino vuelve hacia atrás la cara y hay un momento en el cual él ve que la cara del beduino cambia, la cara está llena de horror. Entonces él también mira hacia atrás y ve una gran luz, una luz que ya ha inundado la mitad del desierto. Esa gran luz



es la de las aguas del diluvio que va a destruir la Tierra. Y ya el beduino se aleja y cuando se aleja, Wordsworth lo ve de atrás, y ve que es un beduino, un árabe de la tribu de los beduinos, y que también es Don Quijote, y que el camello también es Rocinante, y que de igual modo que la piedra es un libro y el caracol un libro, así, el beduino es Don Quijote y no es ninguna de las dos cosas, y es los dos a un tiempo. Esta dualidad corresponde al horror del sueño. Y entonces, Wordsworth despierta en ese momento y grita — horrorizado — porque ya las aguas lo alcanzan.

Creo que esta pesadilla es una de las más hermosas de la literatura. Y ahora vamos a recapitular. Yo creo que podemos derivar dos conclusiones (por lo menos durante el curso de esta noche, ya después cambiaremos nuestra opinión). La primera es que los sueños son una obra estética, quizás la expresión estética más antigua, no sólo de la humanidad sino de otras especies también. Toma una forma extrañamente dramática, ya que somos — como dijo Addison — el espectador, somos los actores y somos la fábula que los actores representan. La segunda se refiere al horror de la pesadilla; porque nuestra vigilia abunda en momentos terribles. Todos nosotros sabemos que hay momentos en que nos abruma la realidad. Puede ocurrir. . . bueno. . . Ha muerto una persona querida, una persona querida nos ha dejado. Hay tantos motivos de tristeza, de desesperación. . . Pero, sin embargo, esos motivos no se parecen a la pesadilla; la pesadilla tiene un horror peculiar y ese horror peculiar puede expresarse mediante cualquier fábula. Puede expresarse mediante — por ejemplo — el beduino que también es Don Quijote, en Wordsworth; mediante las tijeras con las hilachas, mediante el sueño que yo tuve con el rey, mediante otras pesadillas famosas de Poe. Pero hay algo: Es el “sabor” de la pesadilla. Y en los tratados que yo he consultado no se habla del sabor de la pesadilla.

Y aquí tendríamos la posibilidad de una interpretación teológica de lo que yo he dicho, y esto vendría estar de acuerdo con la etimología de la palabra. Tomo cualquiera de ellas, por ejemplo, la palabra incubo, latina o la palabra *alptrraum*, opresión del elfo, alemana; o la palabra *nightmare*, demonio de la noche, en sajón; y en todas ellas se sugiere algo sobrenatural.

Pues bien, ¿y si las pesadillas fueran estrictamente sobrenaturales? ¿Si las pesadillas fueran grietas del infierno? ¿Si en la pesadilla estuviéramos literalmente en el infierno? ¿Por qué no? Todo es tan raro que aún eso es posible.

Muchísimas gracias.



REEMBOLSO POSTAL

O CAPITAL (de Karl Marx) em Quadrinhos

Uma publicação da Escrita
Peça desde já seu exemplar, escrevendo para
Editora e Livraria Escrita Ltda.
Rua General Jardim, 570 - Fone: 255-5194
01223 - São Paulo (SP)



SERVIÇO

O romancista e repórter Moacir Amâncio, de São Paulo, participou, ao lado de seus patrícios, Luiz Barreto Leite e Leda Alves, do português Alexandre Cabral e da cubana Juliz Galzadilla, do júri brasileiro do Prêmio Casa das Américas. Aqui ele conta como é que os autores nacionais puderam ter mais chances de vitória no concurso. Pg. 72

O PRÊMIO
CASA DAS AMÉRICAS
Moacir Amâncio

Os escritores Y. Fujiyama e Wladyr Nader selecionaram 50, entre 479 candidatos, que deverão participar da coletânea "Cem Poemas Brasileiros", a ser lançada em junho. Os jovens são maioria. Pg. 74

CEM POEMAS
BRASILEIROS

A comissão julgadora do concurso patrocinado por esta revista decidiu premiar apenas Edson Negromonte, candidato à categoria de poesia. Negromonte é autor de "Exercício Poético das Vacas aos Homens e Suas Dores". Na mesma categoria houve seis menções honrosas. Dos quatro candidatos à categoria de ensaio, três receberam menções honrosas. Pg. 78

III CONCURSO
ESCRITA DE
LITERATURA

Ombretta Borgia é uma brasileira que vive há alguns anos na Itália. Ela revela como são os cursos universitários nesse país, com todos os problemas que causam aos alunos. Pg. 87

O CURSO DE
LETRAS NA ITÁLIA
Ombretta Borgia

Leila Mícolis, poeta e jornalista, diz, nesta reportagem, o que acontece no Rio de Janeiro em termos de poesia, falando dos autores e das editoras marginais. Pg. 89

RIO - VISÃO DO
AQUI E AGORA

O noticiário nacional sobre autores e livros desta seção vem acompanhado de muitas informações do exterior. Pg. 92

INFORMAÇÃO

O PRÊMIO CASA DAS AMÉRICAS

Moacir Amâncio

Pela primeira vez, em 1980, a língua falada no Brasil, o português-brasileiro (se é possível dizer assim), entra como uma das categorias do Prêmio Casa das Américas, que se realiza todo ano em Havana, Cuba. Antes, o brasileiro que quisesse concorrer podia mandar seu trabalho, mas seria incluído nas categorias gerais, com sérias desvantagens. Por exemplo, se você mandasse um romance, este iria para as mãos do júri de "romances", todos escritos em espanhol. Mesmo que você tivesse traduzido ou mandado traduzir seu livro, e por melhor que fosse a tradução, continuaria sendo uma tradução. Sempre alguma coisa se perde, no caso.

Agora não. A obra vai no original e é lida por uma comissão brasileira, antes de ser submetida ao júri final, em pé de igualdade com os demais textos pré-selecionados. Caso haja alguma dúvida, o reexame vem na hora. O significado disso tudo parece bastante óbvio. No entanto vale a pena lembrar: está implícito aí o reconhecimento de que afinal de contas também pertencemos à comunidade latino-americana por direito e condição. Algo simples dito desta maneira, mas que nem sempre fica claro tanto para nós como para os hispano-americanos.

Não se pode esquecer ainda que para isso houve a contribuição de várias pessoas e que a criação da Categoria Brasileira resulta da atuação dessas pessoas no decorrer dos últimos anos. Julio Cortazar, que apadrinhou o concurso deste ano, lembrou o nome do poeta Thiago de Melo, que há muito tempo fez um discurso em Havana protestando contra a ausência do Brasil. Depois houve a participação, no júri, de Augusto Boal, Fernando Moraes, Ignácio de Loyola Brandão, Antônio Callado, Chico Buarque de Hollanda, César Vieira e Antônio Candido. Estes dois foram os penúltimos, em 1979, quando a proposta de se instituir a nova categoria foi apresentada pela própria Casa das Américas, com aprovação imediata.

César Vieira encarregou-se, com o grupo de Teatro Popular União e Olho Vivo, do qual é diretor, de divulgar o Prêmio Casa e de levar as obras inscritas para Havana em dezembro do ano passado. O grupo iria se apresentar em Cuba na época e a coisa estava resolvida. Muito bem resolvida, aliás. Porque mais de 180 brasileiros se inscreveram, dos quais 149 puderam concorrer, pois o resto não preenchia condições básicas exigidas, quanto ao número de páginas, datilografia, cópias, etc. Quando se recorda que havia 632 originais de 34 países, percebe-se a repercussão e o prestígio que o Prêmio Casa já tinha por aqui, apesar do bloqueio de informações existente.

Nada há de original nesse prestígio. O mesmo ocorre em outros países, tanto na América como na Europa. Quem vence o "Casa", revela-se internacionalmente ou tem seu nome consagrado, quando se tratar de autor conhecido, com obras traduzidas e há muito tempo atuando na praça.

A participação brasileira também repercutiu em Havana. Esperava-se um certo número de obras, mas não um exagero. A imprensa noticiou o fato diversas vezes — rádio, jornal e televisão — procurando os membros do júri brasileiro: a professora de teatro Luíza Barreto Leite, a atriz e pesquisadora de arte popular Leda Alves e este repórter-escritor (fizeram parte também o português Alexandre Cabral e a cubana Julia Calzadilla). Organizaram um ciclo de palestras para o público, sobre o Brasil, e uma das tardes do Encontro de Escritores, realizado após a leitura dos trabalhos inscritos, foi dedicada ao nosso país, com conferências e debates. O outro país que teve essa honra: Nicarágua.

Finalmente, dois brasileiros ganharam prêmios: o sergipano Otávio Afonso, com os poemas de “Cidade Morta”, e o nordestino-carioca Edilberto Coutinho, contista de “Maracanã, Adeus”. Os livros serão publicados ainda este ano, em português, com 8 mil exemplares para os contos e 6 mil para a poesia. Cada autor receberá mil dólares equivalentes aos direitos autorais. Em 1981, sairão as edições em espanhol.

Equívoco?

Dos 149 concorrentes brasileiros, pode-se afirmar com segurança que 80% eram estreatantes. Do que sobra, a maioria é de semi-estreatantes. Escritores que podem ser considerados profissionais havia poucos. Discutiu-se o assunto, mas evidente que a resposta está no ar.

Por que, por exemplo, um Dalton Trevisan, habitual ganhador de concursos no Brasil, não enviou nenhum trabalho — na hipótese de ter algo pronto na gaveta? O mesmo vale para Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, etc. Pode merecer deselegante uma cobrança deste gênero. Mas cito os nomes deles porque, sabe-se, são autores respeitados e com loja firme no mercado.

Claro, a presença de estreatantes é mais do que válida, mais do que salutar — é essencial. Acontece que o Prêmio Casa não pode ser visto apenas como um concurso a mais. O vencedor na categoria “Ensaio”, Gerard Pierre-Charles, do Haiti, com “El Caribe a la Hora de Cuba”, é bastante conhecido. Os membros do júri dessa categoria mencionavam seu nome no mesmo tom que entre nós falamos em Florestan Fernandes, em Darcy Ribeiro.

Talvez tenha havido alguma dúvida quanto aos critérios de julgamento. Quase natural, quando se menciona Cuba: será que não vão se pautar pela política, etc.? Nada disso. Uma das observações que nos foram feitas antes de iniciarmos a leitura: o que vale é a qualidade literária. Temas, subtemas, aspectos políticos, pertencem a uma segunda enfermaria.

Os premiados

Aqui vai a relação completa dos vencedores do Prêmio Casa das Américas - 1980:

Otávio Afonso, do Brasil, com “Cidade Morta”; Dora Alonso, de Cuba, com “El Valle de la Pájara Pinta”, na categoria Para Jovens e Crianças; Enrique Buenaventura, da Colômbia, com “Historia de Una Bala de Plata”, teatro; Augustin Clarke, de Barbados, com “Growing up Stupid Under the Union Jack”, na categoria de Literatura Anglocaribenha; Edilberto Coutinho, com “Maracanã, Adeus”; Eduardo Langagne, do México, com “Donde Habita el Cangrejo”, Poesia; Mario Payeras, da Guatemala, com “Los Dias de la Selva”, Testemunho-Jornalismo; Raúl Pérez Torres, do Equador, com “En la Noche y en la Niebla”, contos; Anthony Phelps, do Haiti, com “La Beliere Caraibe”, Literatura francocaribenha; Gerard Pierre-Charles, do Haiti, com “El Caribe a la Hora de Cuba”, Ensaio; Osvaldo Jorge Salazar, do Peru, com “La Ópera de los Fantasma”, romance; e Felipe Santander, do México, com “El Extensionista”, teatro.

CEM POEMAS BRASILEIROS



Renata Ribeiro e Adão Ventura estão entre os 50 poetas da Coletânea.

Lançado no primeiro semestre do ano passado-através desta revista, o Concurso Cem Poemas Brasileiros, patrocinado pela Vertente, reuniu 479 candidatos de vários Estados do Brasil, numa demonstração de que a poesia começa a interessar se não os leitores, pelo menos os autores.

A seleção dos poemas foi feita por Y. Fujiyama e Wladyr Nader, ambos da equipe da revista.

A coletânea será publicada em junho deste ano. Para organizar lançamentos nas principais cidades do país, os escolhidos deverão entrar em contacto com a Vertente, escrevendo para a rua General Jardim, 570 - fone: 255-5194 - CEP 01223 - São Paulo (SP). Dos 50 candidatos - que entram na antologia com dois poemas cada - 16 são mulheres.

OS ESCOLHIDOS

(por ordem alfabética de pseudônimos)

- 1 - *Aché* - Carlos Roberto Monteiro de Andrade, de São Paulo (SP), poemas: "degola" e "cabeça on the rocks";
- 2 - *Acumirim* - Antônio Romane Nogueira, paranaense residente em São Paulo (SP); poemas: "Piccola grammatica" e "Casa construindo-se";
- 3 - *Alfa 1* - Domingo Gonzales Cruz, espanhol de nascimento, brasileiro naturalizado, do Rio de Janeiro (RJ); poemas: "Emigrante" e "Descarga elétrica";

- 4 – *Alfonsina* – Suzana de Lacerda Abreu, de São Paulo (SP); poemas: “A hora do dragão” e “O tempo morto”;
- 5 – *Arara Vermelha* – Édison da Silva Jardim Filho, de Florianópolis (SC); poemas: “Manuel Bandeira no consultório médico” e “A moderna psiquiatria”;
- 6 – *Ari el* – Aricy Curvello, mineiro de Uberlândia, residente no Rio de Janeiro (RJ); poemas: “Programa” e “Oeste”;
- 7 – *Azeredo Rylam* – Rony Bellinho, do Rio de Janeiro (RJ); poemas: “Barca” e “Ouro e lavanda”;
- 8 – *Berillo* – Maria Thereza Cavalheiro, de São Paulo (SP); poemas: “Desencontro” e “Paisagem”;
- 9 – *Camila Machado* – Nina Amália Brancia, de São Paulo (SP); poemas: “De repente”, e “E eu que te julgava morto”;
- 10 – *Camila Prado* – Katsuko Shishido, de Santo André (SP); poemas: “Fogos” e “Presença”;
- 11 – *Cecílio Villar* – Henrique Augusto Martins Chaudon, fluminense de Niterói, residente em Porto Alegre (RS); poemas: “Poema de barro” e “Jornada”;
- 12 – *Chico (J. A. N.)* – Jorge Alberto Nabut, de Uberaba (MG); poemas: “Um a zero” e “O dinossauro de Petrópolis”;
- 13 – *Chico Peixe* – André Vitor Singer, de São Paulo (SP); poemas: “Teus olhos estão transpassados” e “houve um passado”;
- 14 – *Chico Rei* – Adão Ventura, de Belo Horizonte (MG); poemas: “Algumas instruções de como levar um nego ao tronco” e “Preto de alma branca: ligeiras conceituações”;
- 15 – *Cíntia* – Cecília Gomes Tedesco, mineira de Belo Horizonte, residente em São Paulo (SP); poemas: “Paisagem na retina” e “Empregada doméstica”;
- 16 – *Cordeiro* – André Carneiro, de São Paulo (SP); poemas: “Casa alheia” e “Axilas”;
- 17 – *Círcio* – Pedro José Braz, de Araraquara (SP); poemas: “João passou um jornal para” e “Encontrei”;
- 18 – *Ezra* – Eduardo Kac, o mais jovem dos candidatos (17 anos), do Rio de Janeiro; poemas: “POEMETEUEMEU” e “Dúvida”;
- 19 – *Ezra Mallarmé* – Barrozo Filho, de Friburgo, Estado do Rio, residente em Niterói (RJ); poemas: “Trilhos no mar: surfe” e “PÓ...esia de consumo fácil”;
- 20 – *Feio* – Luís Pimentel, baiano de Feira de Santana, residente no Rio de Janeiro (RJ); poemas: “Tempo de assalto”, e “Estudo II”;
- 21 – *Flomar* – Floriano Martins, de Fortaleza (CE); poemas: “Secreto clarão” e “Território feliz”;
- 22 – *Fra Diavolo* – Neiva Rodrigues, do Rio de Janeiro (RJ); poemas: “Ponto” e “Da criação do árvore”;
- 23 – *Galhardo Idinho* – José Antonio Diniz de Oliveira, natural de Piracicaba, Estado de São Paulo, residente na Capital; poemas: “Todas as noites” e “A vontade de morrer”;
- 24 – *Geicam* – Ariston Rocha, baiano de Iguai, residente em Niterói (RJ); poemas: “Coelhoita” e “Camponês ao poeta.”;
- 25 – *Graffiti* – Sérgio Amaral Silva, de São Paulo (SP); poemas: “Sal da terra” e “Outro verão”;
- 26 – *Guilhermina* – José Geraldo Lara Leite, de Baependi (MG); poemas: “Marreco” e “O trovador de Itu”;
- 27 – *Hermes Tuffanu* – Anael Souza, mato-grossense de Itaporã, residente em Araraquara (SP); poemas: “Instabilidade” e “Quando as coisas se encontram”;
- 28 – *Homero* – José Maria Pereira, de Guaxupé (MG); poemas: “Arte de afinar mulher” e “A mulher platônica”;
- 29 – *I. M.* – Ivan Mizziara, de São Paulo (SP); poemas: “Poema de amor” e “Andar descalço”;

- 30 – *Ipê da Silva* – César Ribeiro, fluminense de Campos, residente no Rio de Janeiro (RJ); poemas: “O inseto despertado” e “para que não restassem dúvidas”;
- 31 – *J. B.* – Manoel Alves Calixto, de São Caetano do Sul (SP); poemas: “Desencontro” e “Madrugada de um verão”;
- 32 – *J. Ferrolivier* – Joanyr de Oliveira, mineiro de Aimoré, residente em Brasília (DF); poemas: “Do: poeta burocrata às: hierarquias das sombras” e “Escondo-me”;
- 33 – *Jeremias* – Aparecida Akemi Waki, de Campinas (SP); poemas: “Nostálgico” e “Verbo”;
- 34 – *Jorge Condeixa* – Carlos Couto, natural do Porto, Portugal, residente em Niterói (RJ); poemas: “O ônibus para Fagundes” e “Amanhecer”;
- 35 – *Kakima* – L. C. Vinholes, gaúcho de Pelotas, residente em Ottawa, Canadá; poemas “universo” e “contigo perto”;
- 36 – *Lia* – Lígia Lamari, de Serra Negra (SP); poemas: “fragmentos” e “dancing days”;
- 37 – *Lydia Aspen* – Inara Lúcia Castillo, de São Paulo (SP); poemas: “Conto de fadas” e “X, Y e Z”;
- 38 – *Maria Rosa* – Maria Raulita Guerra Odriozola, de São Paulo (SP); poemas nos 2 e 5, sem título;
- 39 – *Mário Miranda* – Herculano Villas-Boas, natural de Campinas (SP), residente em São Paulo (SP); dois poemas sem título;
- 40 – *Nathanael* – Maria Haydée Sorensen Pinto, de São Paulo (SP); poemas: “estou enlouquecida” e “quero provar os espelhos”;
- 41 – *Nati* – Renata Ribeiro, de São Paulo (SP); poemas: “Housewife under the dryer” e “Desejo de vida (mas com desgosto)”;
- 42 – *Ornans Pinel* – Antônio Carlos Lucena (touchê), de São Paulo (SP); poemas: “Bai-linho” e “Manual do Tempo”;
- 43 – *Pánfilo* – José Eduardo de Souza, de São Paulo (SP); poemas: “Pichações” e “Curral’ (num dos quartos da Granja Torta)”;
- 44 – *Pedro de Alcântara* – Kátia Bento, capixaba de Castelo, residente no Rio de Janeiro; poemas: “O poema, o ópio do ofício” e “Formulário”;
- 45 – *Polichinelo* – Denise Teixeira Viana, baiana de São Gonçalo dos Campos, residente no Rio de Janeiro (RJ); poemas: “Pontus fracus setenta e sete” e “Sem explicação”;
- 46 – *Robson Crusoe* – Antônio Cardoso de Oliveira, de Campina Grande (PB); poemas: “O verso” e “Sangra poesia”;
- 47 – *Sérgio Magogue* – Águia Mendes, de João Pessoa (PB); poemas: “O telhado” e “Mulher”;
- 48 – *T. Barros* – Célia Terezinha Puccini Búrigo, catarinense, residente em Campinas (SP); poemas: “Palco” e “Registro de dois dias em Barra do Sul”;
- 49 – *Theo* – Milton Célio de Oliveira Filho, paulista de Ubatuba, residente em São Paulo (SP); “Observações repentinas” e “Noviciado”;
- 50 – *Thiago T. Zara* – Leão Pinto Serra, de São Paulo (SP); poemas: “A poesia está no . . . ” e “Brasilianni”.

CANDIDATOS NÃO CLASSIFICADOS
(por ordem alfabética de pseudônimos)

A. M. D., Adey, Adriano Oliveira, Adversum, Agab, Agreste, Aivlis, Alan 1 (L. B. W.), Alan 2 (C.A.J.C.), Alarico Áporo, Alckmar Santos, Alemoa G., Alexandre, Alieksandra, Alieksandro, Alfa 2 (R.F.O.), Amanda Porto, Ampulheta, Anchieta, Andrade, André Luís, Andressa, Angélica, Anibal, Aniger, Anima, Anita Hall, Antão, Antes de Cristo, Antônio Carlos de Amorim, Apolônio, Ar, Árabe, Araguaia, Áries, Arisol, A Rosa Amarela, Aspirante a Poeta, Astronauta, Avante, Avenca Aranha, Azulário, Azur, Bador Sal-



vahia, Banderas, Bangulê, Bento Lima, Beti Real, Betto, Bico-Branco, Binomar Soluz, Brisa da Serra, Brukgugello, Bruno Rinaldi, Bugre, C.R.C., Caiçara, Candice Moreau, Cantídio, Cão, Caravela, Carcará, Carioca, Carlos da Silva, Carlos Manoel, Carolina Branca, Carpa, Caruaru III, Casemiro de Abreu, Cavalle, Cavei, Cê Pinto, Cefas, Chaco, Chico (J. A.C.), Chizudogue da Silva, Chronos, Cicely, Cicinha, Cigarra do Mandu, Cirrus, Clanta, Clau, Cláudia Mesquita, Cláudia Stephany, Clave, Clêmen, Coca, Codô, Coruja, Critillo, Cruz, Cusca, Cy, Cyrus, D'Alma, D. Oliveira, D. Quixote 1 (M.A.R.B.), Dailrex, Damiana, Daniel 1 (D.R.L.), Daniel 2 (F.J.U.), Dene, Déni Lio, Diferente, Diletante, Djanira, Dino Melvis, Dirceu, Divina, Do Tinguá, Dom Casmurro, Dom Quixote Caca Cola, Don Quixote 2 (J.R.C.G.), Domingo Dominguin, Dominguinhos, Domitila Castro, Doxane, Duels, Dúvidas (E.C.), Ecila, Eco, Edma Lusan, Eduardo Rocha, El Muhaimim, Estrela de Prata, Etc e Tal da Silva, Eti, Eunápio de Oliveira, Ex Oriente, F.T., Faria de Oliveira, Fauno, Fênix 1 (T.G.M.), Fênix 2 (R.A.F.), Fênix 3 (M.R.M.), Fernando Léia, Flor de Chadrá, Flor de Liz, Flor de Luz, G. Gazzo, Gaivota, Gasperi, Geisa Carine, Gêlin, Gil Vaz, Giselda Rodrigues, Graça Lopes, Gradvia, Grão D'Areia, Gregório, Gregório Ematos, Gualter Lisboa, Guarnieri Llosa, Gui, H.C., Hannah, Harum Rachid, Helena Macedo, Henly, Henrique Ovo Gomes, Humberto Hum, I.J.J., I.V., Ijeson Orides, Iná, Índia, IOG, Irami Ná, Ismênio, Issai, Ivo Marcos, J.G. Picaré, J.J.F.J., J.R.N., Jael, Jem, Jeós, Jesuíno Brilhante, Jô, Jo Francis, Joana, João, João Antônio, João de Barro-Chuva-Sol, João Domingos, João Frondize, João dos Pássaros, João Rê, Joaquim da Taboca, Joban, Poeta Caiçara, Jogê, John Rafy, Jomar I, Joral, Jos, Josafá Hierosolimita, José de Santacruz, José Pescador, José Rabelo, Jota B.C., Jota Moreno, Jota Romeu Ledo, Jovito, Juan Flores, Júlia Flores, Júlio de Castro, Kalil, Katucha, Kazuza, Kiev, Kristop, Krol Arievy, L.M.A. M., L.P.F., L. Viramundos, Lady Staton, Larz, Lay, Lemos Cunha, Leon Hyppolite, Leonardo Caeiro, Li, Libânio Charisma, Lig, Lija, Lila, Lirante, Lírio de Vidro, Lis, Lisandra Cassandra de Lilás, Lorna D'Lea, Lu 1 (O.L.), Lu 2 (L.F.P.), Lua Lee, Luciana de Barros, Ludovjco, Luhen, Lula, Lupérceo Netuneano, M.L.S., M.O.T.E., M.R., M.R.C., M.T., Mabe, Magaoli, Magrovaca, Maíra Arauto, Maise, Manoel Sávio, Manoela, Mara Pratine, Marco Zero, Marcos-Clêber, Marcus Elector, Marguerita Rojas, Maria, Maria de Betânia, Maria da Graça Gomes, Maria Rosa, Mariana, Mariana Nascimento, Mariano Lis, Mariel Cohen, Marília, Martí, Mary de Santana, Maxthai, Medéia, Melância, Melissa, Mello, Menestrel, Nino Feijó, Mona Lisa, Morgada, Mosca, Mufumbo, Muhab Ghandi, N.S.J., Natureza, Neemias José, Nêmesis, Nena, Nice Machado, Noel Sambaíba, Noêmia, Noite, Noli, Norba, O Admirador, O Bardo, O Cabeleira, O Passageiro, O Poeta de Alma Azul, O Sinal Sombra, O Sombra, O Vidente Espiritual, Odysseus Elytis, Oluap, Oriental, Orozimbo de Alkacer, Otto Borges, Outubro, Ovídio, P.G.C.S., Pablo 1 (A.A.), Pablo 2 (M.A.), Parabélio, Pedra Sul, Pedro, Pedro Ruas, Pedro Soares Pessoa, Pedrozefo, Pequeno Poeta, Pererê, Perpétua do Campo, Pers Onae, Pescador, Piche, Pierre Rostan, Pindorama, Pirandello, Pit, Pixoxó, Plínio de Castro, Poeta Menor, Poetastro Quimera, Prisoneiro dos Versos, Proteu, Queiroz, Quirão, R.M.H., Regina Maciel, Rex, Ricardo Coração dos Outros, Rivail, Roberto Diniz, Roberto Minage, Ródner Fotacelhi Fonai, Rodrigo, Rodrigo Araújo, Romântica, Rosa Amarela, Rosa Azul, Rosa Cabral, Rosa Cravo Jardim, Rosa dos Ventos, Rovêncio Bocão, Rubiro Campos, Rudyard Widukind, Rui Prado, S.R., Salomé de França, Sarsuti, Sé General, Sean, Sultão, Semeador, Semeador de Esperança, Serrano, Sílfide, Sísifo, Sofia Serafim, Soneca/79, Sonho de Amor, Stella Maris, Suzayssi, Sy Fa, Tacamura, Táfliz Anjo, Talvez, Tânia Medeiros, Taty, Tauai, Telma Regina, Terry, Thomas D., Tiffany, Tisy, Tita, Tony, Tamar, Trinta e Um, Tu-Kat, Tulipa, Ubirajara Lara, Uine, Um Homem, Urutau, Usodimare, Vacaleca, Valéria Ângelo, Vanessa Copiop-terix, Vate 79, Vera Gondim, Veronika Verlizzi, Vertedor de Versos, Vertente, Vertigo, Viandante, Victoria, Victoria Brasil, Vinio Neto, Violeta, Viramundo, Vitória Régia, Vladimir Sô, Vlado Vassilij, Vovó, X.P.T.O., Xan, Ximbo, Y. Fernandes, Yoshua, Walda, Wilfi, Zangão, Zê, Zé de Faria, Zé da Véstia, Zig, Zuca.



III CONCURSO ESCRITA DE LITERATURA

Resultados

Edson Negromonte (pseudônimo: Negromonte Cecília), de Paulínia, interior de São Paulo, foi o único vencedor III Concurso Escrita de Literatura por decisão da comissão julgadora formada pelos escritores J.B.Sayeg, Hamilton Trevisan e Wladyr Nader. Negromonte concorreu na categoria "poesia" com o livro "Exercício Poético das Vacas aos Homens e Suas Dores". Nas demais categorias — conto, novela, estória infantil e ensaio literário — não houve vencedor.

Edson Negromonte, 25 anos, nasceu em Canoinhas, Santa Catarina. Viveu alguns anos em Niterói, Estado do Rio, e em Antonina e Curitiba, no Paraná. Atualmente estuda artes no Atelier Livre da Universidade de Campinas e artes plásticas na PUC de Campinas, Estado de São Paulo.

Assim ele se define: "Poeta por necessidade de expressão literária também. Bancário por algum tempo até conseguir alguma outra ocupação, que condiga com as suas aspirações artísticas e que não seja nos meios publicitários".

POESIA

Ainda na categoria de poesia, a comissão julgadora resolveu conferir menções honrosas a: Paulo Roberto Ribeiro Bentancur ("Tribunal do Silêncio"), de Porto Alegre (RS); Maria Aparecida Moura ("Brisa"), de Araraquara (SP); Geraldo A. Bergamo ("A Pitanga sem Tanga ou da Arte de Engolir Cabo de Guarda-chuva Cromado"), de Bauru (SP); Ruy Afonso Proença ("Poesia"), de São Paulo (SP); Maria Christina de Gouvea Carvalho ("Poemas"), também de São Paulo (SP), e Tanussi Cardoso ("O Homem e Suas Paredes"), do Rio de Janeiro (RJ).

À categoria *poesia* concorreram 36 pessoas. O jurado J.B.Sayeg preferiu falar de cada livro apresentado e de seu autor, conforme segue. Os candidatos estão identificados por pseudônimos.

Opinião de J.B. Sayeg

36 concorrentes. Bom nível, de modo geral. Alguns poemas, dignos de uma antologia. Deram mão-de-obra. Ainda bem que a revista paga bastante. Examinei livro por livro, opinando sobre cada um, usando de toda franqueza. Achei melhor assim. Pelo menos, fica o registro. Gostaria que tivesse sido feito comigo quando concorri por aí. Ganhar é importante. Saber por que não agradei, acho melhor. Pelo menos, poderia me defender. Vamos lá.

1. Tribunal do Silêncio. Jesualdo Monte.

Poesia muito discursiva, com altos e baixos. Alguns poemas de bom nível. Exs.: "O Doce Frio da Memória", "Quermesse". O poeta sucumbe à linha sórdida, mas gratuitamente. Melhores momentos são extraídos do cotidiano. Ex.: "De repente descobres / que o açúcar do café (e o café) que bebes / tem um preço alto". . . ; "Teu painelero, Maria-

zinha é tão prosaico. . .” “Chegar no portão e sentir o cheiro das madressilvas.” O poeta deveria explorar essa linha, que, sem dúvida nenhuma, é seu forte. Volte.

2. *A Pitanga Sem Tanga Ou a Arte de Engolir Cabo de Guarda-Chuva Cromado. Adastor Tranquera.*

Poesia do tipo desabafo momentâneo, ao ponto da confissão: “para a merda a poesia, / aqui estou falando de carne”. O poeta não soube tirar proveito dessa revolta, transformando-a em arte. Melhores poemas: “Poema para Inácio”, lembrando Drummond (José). Boa sacada: “Vai, amor, na farmácia, comprar o veneno das palavras”. De modo geral, o livro é regular. O poema “Jardim Bela Vista”, na linha de Bandeira, precisa ser melhor desenvolvido.

3. *Poesia. Brisa.*

“Cotidiano” é bom poema. Há maior preocupação com o texto. Ex.: “Pedacinhos”. Brinca em “Viver Imediato”: — “Ele é e está só / nós estamos e somos nós / Vós estais e sois / Elas são e estão / etc.” Mistura estilo velho romântico com moderno: — “Lugar Comum” (romântico); “Semáforo”; “Fotografia” (modernos, limpos, bem feitos). Os poemas de 1978 são os melhores. Siga a linha límpida de “Fotografia” e tudo bem.

4. *Exercício Poético. Das Vacas aos Homens e Suas Dores. Negromonte Cecília.*

Poesia texto. Domínio absoluto da palavra. Melhor livro do pacote. Alguns poemas desnivelam. Não fez uma boa seleção. Alguns exercícios, dispensáveis: “Zunga Mirunga”; “RVPSC”. Outros como: “Vital”; “Ceramista de Jó”; “Poema de Amor” são fracos. Usa os espaços, o silêncio, o visual, a metáfora dos bons poemas: “Fazenda”, “Viajante” (é lindo), “Esotérico”, “Balda Vista no Cais” e “Casario Beira-Mar” são perfeitos. Outros poemas de linha mais humana não tocam o mesmo tom. Ex.: — “Ermelino de Leão 268”; mas “Pensão Cufitibana” está na medida. Há repetição de técnica e o livro fica cansativo, para leitura de uma vez. Enfoque belo: “Litoral” em que fala de “passos em vento de pescadores de arapina”. Ladainha tem contraponto em antigo hinô religioso, mas não bem aproveitado: “No céu com minha mãe estarei”. “Ciclo dos Insetos” que faz solo de oboé das misérias do cotidiano é de excelente poesia. Sentimos a náusea da existência (“moscas varejeiras” e “traças”). Muito bom o poema “Coração” num ritmo longo “O meu sangue tem cheiro de ferrugens cheiro de estrume de mil vacas magras / pastando junto com libertadores calosos / . . .” O conjunto, como livro, precisa passar por uma seleção. Mas, aí, é censura, que não posso fazer. A escolha é sua, Cecília. Tá?

5. *Poemas. Norah.*

Poesia simples, discursiva, despreziosa, ingênuo. Falta maturidade. Imagens comuns, embora escreva bem. Algo adolescente. Lugares-comuns: “tempo perdido”, “beijos molhados”, “lábios carmim”, “coração magoado”, enfraquecem o texto. Tome cuidado.

6. *Sonetos. Pedro Ornellas.*

Poeta ainda pamasiiano, não em boa linha. Sonetos com “fecho de ouro”. O poeta deveria romper os grilhões do soneto, para fazer uma poesia mais livre, dizendo o que realmente sente, com a liberdade que lhe abriu todo o modernismo. Experimente e volte.



Não é preconceito contra o soneto, não. Hoje em dia, depois de todos os sonetistas que apareceram, inclusive os modernos (Drumond, Jorge de Lima, e por aí fora), ficou bem mais difícil.

7. *Sonetos e Poemas. Veloso.*

Poeta ainda neo-panasiano. Preso aos grilhões do soneto, que o prejudicam, quando timidamente arrisca um verso livre. Siga uma linha mais moderna e volte.

8. *Poemas. Cecília dos Anjos.*

Poesia simples, despreziosa. A emoção não é piegas nem demagógica. Falta ao poeta o domínio do texto. Discursivo, direto, sem metáfora, buscando comunicar pela temática. Gostoso é esperar a rosa ser rosa, "flor ser fruto e brincar de felicidade". O poema "Timidez" reflete bem o espírito do poeta, que todavia poderia se arrojar. Volte, com lirismo.

9. *Poesia. Gabriel Garimpo.*

Poesia discursiva. Repetição exaustiva de imagens, explicativa da emoção. Melhor lugares-comuns, que fazem o poema perder o clima. Gostei da imagem: "Nunca estive tão sólido / tão ancorado / tão absurdamente imóvel". Domina bem o visual, mas poderia fazer melhor. Extraio: "Terça-feira / bruta como o minério mais impuro." Gabriel, capriche. Do longo poema "Ressaca da Alma" o último IX é bem acabado. "Apologia Sublimada" é bom poema falado. Deve ser delicioso sumir com a mulher amada "no feno da noite". Continue, volte ao garimpo, lapide, encruste e exiba. Tem preço.

10. *Dimensões da Incoerência. Bianco V.*

Poesia discursiva. Repetição exaustiva de imagens, explicativa da emoção. Melhor momento: Império I: "Ocorre que: a aranha tece sua teia / e o poema rejeita o jogo / dos fatos obrigados no tempo." Sintetize, corte, rasgue, sugira, limpe e tudo bem.

11. *Poemas. Telêmaco.*

Verso solto. Esbarra no sórdido gratuito. Imagens belas, perdidas, no meio do jorro. Gozação: "carrasco matando o pern longo "poft". " Melhor poema: "O Fio da Meada", sem o finalzinho. Abranja mais, explore todas as oportunidades, evite o gratuito. Eu sei, o sarcasmo não é proibido. Apareça.

12. *A Dobra da Água. Katatau.*

Linguagem própria. Tem ritmo. Imagens prosáicas: "mastigando o bife do tempo mal passado", sem tirar proveito. Rimas internas dão jogo ao texto. Todo livro é versado na primeira pessoa. Varie. O texto melhora quando o poeta abandona a queixa pessoal e diz: "Caixa vazia no espaço / Essa a memória disto / nem ferida nem cansaço, quisto / de metal vacinado contra / a corrosão, pele de lata". Use o espaço, varie, deixe o "eu" e passe ao terceiro.





Edson Negromonte, o único vencedor do III Concurso Escrita de Literatura.

13. Poemas. Maira Mesquita

Usa o espaço. Destaca a homofonia “solitários, solidários”; “Irreprimíveis, indefiníveis”. Texto direto, sem metáfora. Quando faz é comum: “sopro de libertação”. Brinca, e às vezes inventa bem. Ex.: “Palpebrou”. Do “Plim Plom Plum” não é para gostar mesmo. Capriche e mais seriedade, se for para valer. Misture espaço, discurso, etc. Domine a temática.

14. Perdido entre Estranhos. Almeida Gomes.

Poeta romântico falando de “juriti”, “horas de vigília”, “viandante”, “saudade”. Não é proibido falar disso. Mas é que já foi falado quase tudo, e bem melhor pelos românticos-clássicos. Leia os modernos e recomece. Fale de sua vida e das coisas em seu redor. Você não vê nada?

15. Poesias. Jarbochea.

Conhece temática. Verso livre. Descuida do texto. Apelo ao prosaico, sem tratamento poético. Ex.: “Cale a boca: tua vida está por uma lâmina”. Filósofa: “O sóbrio odeia o estilo” “O ódio decide como uma tesoura”. Suponho que na prosa se daria melhor.

16. Poemas. Nilci.

Queixa existencial, contida em poemas simples e despretensiosos, sem metáfora, às vezes murmúrios, com alguns senões de concordância, mas isso acontece. Continue. Releia os clássicos e descubra a técnica, na qual eles são mestres. Certo? É como você disse: “Ser poeta e catar palavras”.

17. Poemas. Sem identificação.

Discurso pródigo, esparramado, direto. Temática pessoal. Versos longos. Apelo ao sórdido, aliás ingênuo. Escreve bem, simples, um tipo de prosa algo poética. Humanista. “Há pouco tempo para se buscar um lugar tranqüilo, num pedaço azul de céu, antes que a vida se acabe no vermelho bruto de um futuro enfarte!” Evite o poema gratuito, fácil. Enxugue e dê força ao texto. Se não der, faça prosa; por que não?

18. Contrato de Risco. Falcon.

Poesia despida de enfeites. Linha difícil que requer muita técnica. Aprofunde a temática. Manipule a palavra, descubra o signo. O poeta usa o espaço, forte tendência ao visual. Todo o livro é em letra maiúscula. Há carência de carga poética; linguagem muito direta. Não adianta dizer: “Talvez a solução seja recauchutar o corpo e a mente”. Use a eclipse, o hermético, invente, crie. Não fique somente no referencial. Assuma o risco, pô.

19. Poesia. Torsten.

Poesia moderna. Os melhores momentos são as metáforas do tipo geração de 45. “Faça deste solo elegíaco a razão de todo o trigo.” Mas não são muito usadas. Discurso direto, tipo acusação: “Ninguém nos dirá a palavra exata”. Conhece o espaço, mas não aprofunda, valorizando a palavra. O texto se enfraquece. É difícil dialogar no poema. Bandeira é mestre. Manobra à maneira de Cassiano. Tendência ao teatro: “Breve Conversa no Alto da Noite.” Melhor poema, numa linha boa, é: “A Tragédia de um Brasileiro – IV” – o episódio do avô, inteirinho, começando do: “Nho Avô tinha deixado os pé lá. . .” até “. . . lugar do avô ainda é do céu.” Muito bom. Continue e volte logo. Quem sabe a prosa ou o teatro?

20. Poemas. Gringo.

Poesia discursiva, direta, sem retórica. Lamentações pessoais. Sem mais preocupações com forma, técnica, palavra, recursos de linguagem. Linha difícil, que requer muito conhecimento e intuição para dar seu recado. Poemas longos, em trissílabo. Ainda mais difícil ainda, porque cheio de ciladas, não permitindo muito a imagem, que no caso deve ser síntese, e o erro é o texto alongado. Quase música popular, romântica. Ex.: “Sonhos.”

21. Passo Espaço. Carlos Verbal.

O poeta contradiz o título: discursivo, direto, esparramado. Versos livres. Ranço romântico. Ex.: “O sol beija de manso o chão da terra batida.” Lugares-comuns: “bandeirantes guerreiros”, “sonho do passado”. Nisto é profuso. Ufanismo piegas: “Hino a São Paulo”. Depois de Guilherme de Almeida não é possível fazer hino. Também a época não está pedindo. Carlos Verbal, francamente, você pode fazer melhor. Siga a linha de seu poema “Segundo”: “Tua sombra dorme elefante enorme sob a floresta”. . . é o melhor. Parafrazeando você mesmo: “Carlos, você se perdeu”.

22. Poesias. Milena.

Temática social: o trabalho, os trens chegando, etc. Influência da música popular:



“Foi o Expresso que passou em minha vida. . .” não aproveitada, não recriou. Texto sem maior retórica. Linha difícil, que requer domínio da técnica ou muita intuição. Reescreva, desmanche o verso, use os recursos da linguagem. Só lamento não dá. Arte é trabalho, pesquisa, paciência, convivência com a palavra. O poema “Senhor” é ótimo. É isso aí.

23. *Em Tempo de Amor. Ly.*

Poesia como diálogo, monólogo, falada. Romântica e bem comportada. Ex.: “Relíquia” “Metade”. Não há retórica, nem figuras de linguagem. Ressente-se da falta dessa técnica, já conhecida por todos. Aplique-a e seu nível vai subir. Às vezes cai no lirismo chocho. Evite-o. Sua linha é mesmo perigosa. Domine o texto e extraia dele toda a força de sua inspiração. Tudo bem.

24. *Liberdade. Shirly.*

Poesia discursiva, direta, emocional, com alguma ironia de permeio. Sem nenhum enfeite, despojada. Melhor jorro: “Gente”. Curto e seco, disse tudo, inclusive é irônico. Alguma coisa como Bandeira: “Ave Maria”. Reestruture o texto. Evite a imagem comum.

25. *Poesias. Ney.*

Poesia discursiva, direta, despojada. Texto não trabalhado. Sucumbe ao sórdido gratuito, constestativo, que não convence. Parafrazeando você mesmo: “O tema é tão concreto que o poema se escapou”. Use sua ironia, o anti-literário: “hélice de ventilador”, “infecção”, “o tuc tuc de sua delicadeza” e apareça. Gostei da irreverência: “A cada lambida, / que se der na vida, / fica sempre o gosto amargo, / na língua desinibida”. Tá aí. É até rimado, mas é bom.

26. *Imagem de Poeta: Alusão Poética. Da Silva.*

Poesia discursiva, direta, sem nenhuma alusão poética. A prosa entra fácil, sem que o poeta perceba. Ex.: “Feira” é mini-conto. Alguns deslizes de concordância. Temática urbana: bares noturnos, táxis estacionados, marreteiros de feira, prostituição, fliperamas, a cidade na chuva. Gostei da queixa sutil: “A moeda corrente que a gente traz no bolso não dá pra entrar, tomar uma cerveja e participar. . .”

27. *Balada dos Perdidos. Filósofo.*

“O Corpo” é um bom poema. Manipula o verso, tem ritmo, faz alterações. “Última sessão de cinema - I - ” é bom. Acredito que você seja melhor na prosa. Ex.: “Oro, sim, pelas pequeninas coisas, que conseguiram amolecer teu coração de ferro amarelecido, e agora sozinhas com a tua morte”. É comovente a “Conversa aos Pés de um Morto”. Seu melhor poema. Os demais precisam ser trabalhados. Evite o lugar-comum: “riso solto”, “apagar das luzes”, “flores crescidas”. Sua linha humanística é difícil, porque pode cair no piegas. Ex.: “Poeta” não convence, apesar de toda a tragédia envolvida.

28. *O Homem e suas Paredes. Operário.*

Poesia moderna: utiliza o espaço, o concreto, e até a práxis. Estilo imaturo, ainda

pesquisando. Brinca com o texto, chegando à gozação: "Apitos no rabo da noite entortam os ouvidos do tempo"; "Não kōpiçarás o rabo da mulher mais próxima. . ." Melhor poema: "Roteiro de Minas". O que é isso, timor reverentialis ou foi engano? "Juiz de Fora, Santos Dumont (joinha), Lafayette, etc. Você, Operário, corrija-se, senão será despedido sem indenização e aviso prévio.

29. *Meu Amigo Rique. Mirela.*

Poesia para crianças. Bem escrita. Quase um primor. Achei o livro um pouco longo, e a temática alegórica comum. É a história de um gato (tipo patinho feio) que não sabia miar. Fazia "ric" em vez de "miau", como muita gente faz na vida. Aí o bichano quis ser rei, mas não tinha sangue azul. Os parentes deram um jeitinho, falou-se com o velho rei Leão; que afinal achou por bem fazer a vontade do riquinho, digo pequeno Rique, e nomeou-o rei. Entram na história o Mico Preto, Corujina, Tucanoro. É gostoso de ler. Linguagem nova e fluente, mas a alegoria não foi bem explorada, e acabou confundindo, dando a idéia de comum. Reveja com calma, e dê ao texto essa força. Reveja também o problema de direitos autorais quanto aos nomes próprios. O campo aí deve ser bravo.

30. *Aprendizado do Pássaro. Rolinha.*

Linguagem às vezes enxuta. Brinca gratuitamente: "Casa de ferreiro ex-preto de cal". Não aprofunda. Fica na palavra e no texto. Esquece o temática, o jogo sério do poema. Não há domínio, e a repetição é exaustiva: "se meu remédio me come; se minha sede me bebe; se meu sono me acorda; se a espera me anoitece. . ." e assim por diante. Parafraseia Manuel Bandeira, mas inconseqüente: "Não conheci Irene, nem as três mulheres do sabonete Araxá. . ." ". . . por isso a minha poesia é triste." Rolinha, assim, não dá. Sua inspiração está cortada pelo dilema forma-conteúdo. Gostei do pseudônimo. Talvez isto tenha me feito esperar mais. Queria aprender com os pássaros; mas aguardo novas revoadas.

31. *O Lado Sim. Lucas.*

Tem ritmo. Estrutura sólida do poema, que mantém a inspiração no trilho. Os sonetos calcam-se em Jorge de Lima, embora alguns bem feitos: "foram tantos os nãos, tantos os sins, / errados todos nesta boca em fogo / que cerravam os olhos e irrompias / em soluções de pedra sobre a lava / que tão inutilmente em mim corria / talvez para queimar o puro nada." O poeta não resiste e naufraga na ilha: "nesta ilha me prendo e me sufoco." Venha para um moderno mais solto. Não fique escondido, ilhado. É como você disse: "Toda esta paixão quebra-se na casca". Deixe a ilha, comunique-se.

32. *O Último Dia. Joaquim.*

Poesia clássica moderna. Geração 56 (pós 45). Preso aos grilhões do poema bem comportado, por isso não se comunica. Sua linguagem é nova mas a técnica é inibidora. Ritmo forçado. Arrisca e acerta num bom poema, à moda "práxis": "O canto é a uma voce / mas tem contracanto / . Essa canto é um conto / de sereia / de vigário / A viga-mestra desse canto / conto / é viga viga / vigarice /". Depois numa linha literária cabralina: "aonde vai francisca, / a voz passarinheira / navegando nas águas / desta geral malícia / aonde vai piscando / nestes piscosos mitos". . . É bom poema "O Dedo do Profeta": "é uma pedra erodida pela chuva / roída pelo tempo, aberta em chagas / que o mestre



transmitiu à sua obra. O dedo atrai os raios e a catástrofe / lançada sobre o ventre das gerais / os silvérios pululam não há silvas". . . É lírico "arrasaram as serras e os cerros / já não há montanhas / onde as vacas, as cabras, as ovelhas / possam ferir os ares / com o toque do cincerro". . . Venha para um moderno, sem se prender ao ritmo forçado, e tudo bem.

33. *Pondemônio. J. Halicarnasso.*

Discurso direto. Frases, versos. Não seleciona. Tudo fica como veio. É puro jorro. Deu um jeito e sapecou o sórdido. Não tenho nada contra, mas tem que saber jogar. Lugares-comuns: "gotas ardidas", "palavras erodidas, enterradas". Quer-me parecer que é o começo. Se for, tem chão pela frente. Caso contrário, não desanime. Arrume o "pondemônio", aquela cachaça referida por Drummond, que você cita muito bem.

34. *Tessitura. Cristiane.*

Poema moderno, discursivo, direto, despojado de figuras de linguagem. A palavra é jogada no texto, sem valor próprio. Assim, a queixa não tem "entrelinhas", como supõe. É tudo mesmo "linha reta". Você precisa tecer, inverter o ponto, usar a técnica das fiandeiras, os teares modernos, o fio de Nylon, o que for. Criar o texto. Aí você dirá: — "Agora entendo que teu ser / andou sempre disfarçado / sob os sons muito iguais / de todas as manhãs de sol." E vai tirar daí sua poesia simples e nos transmitir "sua ternura, que andará entre nuvens". Veremos.

35. *Alguma Coisa. Toco.*

Procurando o caminho. Brinca agora. Antes foi romantismo: "aqueles dias lindos, azuis e limpos da infância.". Hoje, pelo amor de Deus, endoidou de vez: "Escovo os dentes / squásh / squásh / nhac nhac/". Continue.

36. *A Noite Sem Luz. Jeremias.*

Discurso direto, com algum trabalho. Repete-se para dar a entender. Não precisa, Jeremias. Usa de vez em quando o espaço. Não enxuga o texto. Vai jorrando. Faz uns grafites, um pouco convencionais, mas quem sabe no muro dos outros funcionem: "Picho em picho / a minha contradição". Mas é muito longo para pichar. Não vai dar tempo. Procurando o caminho, ainda tem trabalho pela frente. Náusea do cotidiano: "Coty-Diário" é o melhor. Na linha do simplinho, mas está bom.

NOVELA

Concorreram nesta categoria Jan, Heitor Mendes, Zico, Teofrasto Tetramatoso, Zanata e Polegar. Não houve menções honrosas.

ROMANCE

Sete foram os candidatos à categoria "romance": Taiti, Susana de Abreu, Artur Bonfigliole, Antônio Carneiro, Borba, Joaquim e Riobaldo. Não houve prêmios, também.



Oito pessoas se candidataram com estórias para crianças, nenhuma merecedora do prêmio do III Concurso Escrita de Literatura: Marina de Sá, Monty Lobo, Maria Sabina, Maria Só, Fabiano, Joana Angélica, Zita Lampréia e Ecologista.

ENSAIO LITERÁRIO

Dos quatro candidatos a ensaio literário três mereceram menção honrosa da comissão julgadora, podendo seus textos ser aproveitados na revista Escrita, dependendo de problemas naturais de espaço: Reynaldo Valinho Alvarez, do Rio de Janeiro, autor de "Lobato, um Ponto de Partida", Vânia Maria Resende, de Belo Horizonte (MG), autora de "Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá: um Projeto de Vanguarda", e Roberto Reis, também do Rio de Janeiro, autor de "O Maravilhoso Caminho".

O outro candidato é T. Montemor.

Publicação

Os textos dos dois últimos vencedores do Concurso Escrita de Literatura - Poesia, César Marrano e Edson Negromonte, serão publicados nos próximos números desta revista.

**LANÇAMENTOS BRASILEIROS DA VERTENTE
E DA EDITORA E LIVRARIA ESCRITA**

Em abril

Noturno da Lapa — 2.^a edição — Luís Martins (memórias)
Jogo Bruto — Wladyr Nader (romance)

Em maio

Que os mortos Enterrem Seus Mortos — Samuel Rawet (contos)
Não Era uma Vez — Marcos Rey (infantil)

O CURSO DE LETRAS NA ITÁLIA

(Exatamente igual ou pior do que no Brasil)

Ombretta Borgia

Embora a academia de letras não seja mais uma realidade viva e atual, a tradição literária na Itália permanece sendo um fato. Conseqüentemente, apesar de decadente, a faculdade de letras é ainda uma fábrica de intelectuais. Intelectuais que, menos do que nunca, têm um papel efetivo na atual sociedade italiana, mas que, mais do que nunca, se agitam, brigam, inventam teorias e anti-teorias e, às vezes, até partidos.

Mas vamos olhar de perto esse intelectual-embrião, que é o estudante de letras.

Ao terminar o colegial, ele enfrentará, como o de qualquer outra faculdade, o mundo real dos adultos. Ninguém vai submetê-lo a exames ou vestibulares para selecioná-lo. Ele saiu do colegial e é seu direito inscrever-se na faculdade. Mas, se ninguém o seleciona, tampouco ele terá uma pessoa amiga que lhe revele todos os mistérios burocráticos da universidade.

Se o estudante brasileiro, terminado o colegial, passa as férias no cursinho, o italiano passa em filas homéricas, para obter os mil documentos que a faculdade lhe pede.

Superado esse exame burocrático, ele irá inventar seu curso. A faculdade lhe pede 20 exames e uma tese num prazo de quatro anos. Dos 20 exames, apenas alguns são impostos, o resto ele escolhe e justifica perante uma comissão de professores que irá aprovar ou não seu "plano de estudos".

A freqüência dos cursos também é deixada a seu critério. Compete a ele, protagonista de sua formação universitária, a decisão de assistir ou não às aulas de Umberto Eco, Ungaretti (quando vivo) e de outros nomes deste mesmo nível, pois que são estas as personagens que formam o corpo docente das universidades italianas. E são tais personagens que ele vai enfrentar em exames sempre e só orais e individuais, que mais do que provas de conhecimento são discussões entre adultos.

É claro que para satisfazer ao grande número de candidatos — não mais que dez pessoas são examinadas num mesmo dia, pois os exames são longos — os horários são de máxima elasticidade. Isto é, quatro sessões anuais, cada uma num espaço de dez, quinze dias. Assim o aluno não só pode escolher o mês e o dia que preferir: reprovado numa sessão, ele terá a chance de mais três.

Perante tal esquema se tem a impressão de que essa fábrica de intelectuais não pode senão produzir material de primeira qualidade. Mas o fato é que isso infelizmente não se verifica. Embora o potencial qualitativo possa ser dos melhores, a não aplicabilidade prática deste material é a única efetiva realidade. Numa sociedade cujo problema mais obsessivo é o desemprego juvenil, a faculdade só pode se tornar área de estacionamento para desempregados.

A universidade, além de ser gratuita, oferece, para os filhos do proletariado, um salário universitário. O estudante tem assistência médica, mesada, habitação se é de outra cidade, e todos os privilégios — senão mais — de que goza um trabalhador italiano comum. Então, por que não permanecer na faculdade por muitos anos?

Mas voltemos ao nosso curso de letras, que, como vimos, formalmente tem uma estrutura social das mais evoluídas, mas, na prática, isto é, quanto aos conteúdos dos cursos, mantém uma tradição secular, que o torna intelectualmente repressivo.

Como conseqüência quase natural disso, os jovens começaram a protestar contra

as férreas regras intelectuais. No caso específico da faculdade de letras, a contestação começou na escolha dos textos literários:

“Abaixo Dante, viva Pasolini!”

“Fora Petrarca, queremos Neruda!”

E chegou até o protesto contra as regras da sintaxe italiana. E eis que o fenômeno mundial da gíria juvenil torna-se teoria.

Eis os grandes argumentos dos sociolinguístas que se dividiram em duas correntes: a progressista, que afirma que a gramática dos jovens grita “liberdade!” e a dos conservadores, para a qual os jovens são inelutavelmente criminosos. . . pelo menos do ponto de vista lingüístico.

Alguns afirmam que os jovens perderam a capacidade de falar, de escrever e até mesmo de pensar. E que só conseguem se comunicar neste estranho e pobre idioma denominado “esquerdês”. Outros acreditam que os jovens têm razão de protestar, que a rigidez das invioláveis regras sintáticas inibe muitas pessoas que teriam vontade de se exprimir livremente, como o demonstra o livro “Que idéia, morrer em março” (Che idea, morire di marzo) – Cooperativa Giornalistica Lotta Continua), de poesias e cartas recolhidas no lugar onde foi morto um jovem, durante uma passeata.

Mas, no meio dessa discussão entre sociólogos, sócio-lingüístas, lingüístas, etc. . . , o dono de uma loja foi multado por haver afixado, em sua vitrine, um cartaz onde estava escrito “sconti eccezionali”. Motivo da multa: eccezionali escreve-se somente com um “z”.

Entre tanta confusão de intelectuais e desempregados e intelectuais desempregados, me pergunto se o futuro do letrado italiano não será multar cartazes.

REEMBOLSO POSTAL

**Experimente nosso serviço de reembolso.
Podemos atender a quase todos os pedidos de livros
— desta e de outras editoras — que você fizer.**

**Os assinantes da Escrita e da Escrita/Ensaio
tem 20% de desconto nos livros da Vertente e da Escrita.
E 10% nos livros de outras editoras.**



RIO-VISÃO DO AQUI E AGORA

Leila Míccolis

Tendo sido o Rio de Janeiro por longas décadas a capital do país, constituiu-se, também, num invejável centro cultural, onde aparecia e florescia uma vanguarda sequiosa não de modismos, mas de experiências lingüísticas/visuais responsáveis pela ampliação dos horizontes poéticos.

O Rio teve importante papel no desenvolvimento da poesia brasileira, principalmente porque para aqui convergiam, reuniam e explodiam as mais variadas manifestações artísticas, diversidade que só beneficiava o processo criador, incentivando-o e renovando-o, na medida em que através dele se buscavam novos rumos e soluções.

Mas, “a festa acabou, / a luz apagou, / o povo sumiu, / a noite esfriou. / E agora, José?” Depois de Brasília, da descentralização cultural, do acirramento da censura, do “boom” da literatura brasileira eclodindo “nanicos” por toda a parte, como ficou o Rio? Esvaziado das tendências momentâneas que a nada levaram? Terá entrado num “retrocesso-cultural”,

diriam Rogério e Fausto Nilo? Ou terá se transformado numa cosmopolita cidade que abriga grandes poetas de outros Estados, aqui radicados?

Talvez essa inatividade se deva à própria morte da poesia, gênero chato, anacrônico, pedante, que não vende, que não interessa a ninguém concretamente, nem tem mais vez numa sociedade turbulenta como a nossa. Será isso? Não, não é.

Verdade que a poesia ficou mal vista pela enxurrada de péssimas produções (qualquer pretexto serve para um versinho), adaptadas a todo um sistema alienado, onde o papel da arte é simplesmente o de diversão e não de manifestação sócio-política, e onde o elitismo cultural funciona como agente castrador do novo. Mas em nossa década a poesia já mudou muito daquela considerada clássica, multiplicando suas opções, multifacetando seus ângulos.

Em 1973 e 1974 realizaram-se a “Expoesia 1”, na PUC (Pontifícia Universidade Católica), e a Poemação, no MAM (Museu de Arte Moderna), reunindo mais de 200 poetas, cerca de 500 obras das mais variadas tendências, estilos e propostas, comprovando a disponibilidade para a configuração de uma nova linguagem. A experiência da integração das artes visuais com as literárias foi uma saudável demonstração da ilimitada capacidade do processo criativo, da busca renovadora por novos caminhos de forma e conteúdo.

Ambas se constituíram nas maiores amostragens do Rio, que vem passando por um período de aparente letargia, mas não de paralisação. Em abril de 1979, foram expostos trabalhos num lançamento apresentação, sob a coordenação de Angela Melim e Hayle Gadelha, chamado “PoemaRio”, importante por sua unidade global, coletiva, para além dos limites individuais. Mas esta reunião de poetas cariocas deu-se em São Paulo, numa patente demonstração de serem escassas as organizações congêneres no Rio.

No entanto, dos quase 90 jornais literários e revistas que proliferaram no país na época do “boom”, mais de dez por cento deles se sediava no Rio: Abertura Colonial, Alguma Poesia, Experiências, Ficção, José, Suplemento Literário da Tribuna da Imprensa, O Feto, Vírgula, Lig (Niterói), Gançãia, Grupo Gens (Niterói), Desafio. Hoje, poucos continuam, a maioria viu-se obrigada a paralisar temporariamente sua atuação ou a praticamente cessá-la. E se forem reconhecidas e postas em prática as sugestões do CIEs, no intuito de “coibir a atividade nefasta da imprensa nanica contestatória”, se tornará mais difícil ainda do que já é a atuação de uma poesia crítica e questionadora.

Numa tradição de resistência, destaca-se o Suplemento da Tribuna da Imprensa, com circulação aos sábados e sob a coordenação de Maria Amélia Mello, jornalista e poeta. Mesmo na época da censura prévia, o tablóide continuava persistentemente a ser vendido, mostrando, muitas vezes com quase todas as páginas em branco, os verdadeiros caminhos da literatura brasileira, reprimida, oprimida, perseguida, sofrendo pressões de toda espécie. O Suplemento continua até hoje aceitando colaborações, abrindo seu espaço a quem queira escrever ou manter contato com o que se passa principalmente no Rio.

Temos também de citar a “geração do mimeógrafo”, por conseguir novos meios de produção, edição e divulgação, levando seus trabalhos às praças, palcos, shows. Com essa tripla atuação (mimeógrafo/andanças/oralidade) houve grandes transformações para a poesia (até quanto a sua linguagem: simplificada, coloquial, abordando situações cotidianas) e para os poetas, que além de poderem sobreviver de sua arte ainda acharam uma fórmula de maior aproximação com o público, às vezes se tornando até atores e protagonistas de um espetáculo cênico, desde que assim plenamente se comunicassem.

“Nuvem Cigana” é a mais ativa das editoras cariocas marginais (à margem dos esquemas oficiais). Pertencem a ela: Aduato (agora em São Paulo), Bernardo Vilhena, Chacal, Charles, Guilherme Mandaro, Pernambuco da Silva, Ronaldo Bastos, Xico Chaves (agora enveredando pela MPB, como no elepê de Marlui). Tavinho Paes também, isoladamente, pode ser visto em diversos lugares (bares, ruas, shows, debates), vendendo seus livrinhos de mão em mão, num contato direto com os leitores, e os não.

Há ainda pequenas editoras que fogem ao esquema de publicação tradicional da poesia, aceitando autores “novos” e uma linguagem renovadora; neste caso estão a “Mundo Livre” (editando, por exemplo, obras de Antônio Fraga e de João Carneiro — “Kapoló”) e a “Noa Noa”, cujo editor, Cléber Teixeira, poeta carioca, apesar de se encontrar no momento em Santa Catarina, continua a imprimir praticamente só poesias de autores do Rio.

Em linha editorial totalmente diversa, já em nível de grande empresa, ou de política dela, a Civilização Brasileira (com seus cadernos), a José Olympio, a Nova Fronteira (editando ou reeditando poetas consagrados), a Summus Editorial, a Fontana, também integram nosso mosaico.

Quanto aos concursos, os mais famosos são os promovidos pela PUC, pela SUAM (Universidade Augusto Motta), pela UBE (União Brasileira de Escritores) ou pela revista Status (este, um chamariz a consagrados escritores por seus mirabolantes prêmios). Os anônimos — e no fundo somos todos — têm mínimo acesso a eles, não só pelas poucas opções, como também pelos critérios rígidos seletivos, escolhendo-se uma poesia estritamente literária, diversa, em geral, da criatividade inquietada de quem começa.

No mais, são esforços isolados: Roberto Bozetti (vencedor de diversos concursos), Afonso Henriques Neto, Salgado Maranhão e Olga Savary (ambos radicados no Rio), Armando Freitas Filho (poemas-cartazes, tablóides, etc.), Flávio Nascimento (com seus filmes-poemas e jogos verbais), Isamar Bersot e Geir Campos (Niterói), Glória Perez (agora também no campo da tevê), Paulo Augusto (hoje em SP), Tanussi Cardoso (ativo participante), Mário de Oliveira, Luiz Carlos Lima, Regina Braga, Cyntia Dornellas, Sérgio Fonta, Rovedo, Neide Archanjo, Vivalde Couto Filho, Juju Campbell, Raul Miranda, Vera Pedrosa, Cláudio Hermann Portugal, Eugênio Bressane, Luiz Pimentel, Roberto Ventura, Reinério, Márcio Chavadian e tantos outros, sem esquecermos de mencionar a legião de inéditos, cujos trabalhos — muitos excelentes — continuam engavetados ou só conhecidos pelos amigos íntimos.

Conclusão: a poesia no Rio não está parada, mas presa a grupos ou a esforços individuais, sem se mostrar em conjunto, fato lamentável se levarmos em conta que as amstras coletivas são vitais para a aferição simultânea do que está sendo realizado, criado,

produzido, em determinada época. Integrar a poesia com as demais artes é indispensável para sua renovação e sobrevivência, como o foi para a prosa aliar-se ao cinema, teatro, rádio e televisão, ganhando novos recursos visuais e mesmo literários.

Sérgio Santeiro (outro batalhador de poesia/cinema) dizia, por ocasião, do PoemaRio, em São Paulo: “no momento em que a vida em geral anda mais do que andava, a poesia precisa andar e fazer-se andada. Que este seja o início de uma duradoura união de propósitos, sonhos e muito trabalho, para transformarmos a palavra isolada de cada um no vozério que fará tremer o Chá”.

É isso aí. Se temos um objetivo comum, nada mais natural que nos juntarmos para melhor desenvolver essa finalidade. Deixemos de anatematizar, rivalizar, individualizar, enfraquecer a poesia esquartejando-a em rótulos e compartimentos estanques (“política”, “erótica”, “épica”, “maldita”, “engajada”, “feminina”, “homossexual”, “linear”), acabar com fórmulas mágicas como as “súbitas inspirações”, os “dons divinos”, os “talentos natos” que só servem para massacrá-la, ridicularizá-la, mitificá-la.

Profetizaram num congresso em Natal (RN), no início de 1979, ser esta década a da poesia, como a anterior fora a do conto. Realmente pode-se prever para a arte poética, presa a medos, preconceitos, indecisões, limitações de assuntos, e passando por mudanças cada vez mais velozes para acompanhar seu tempo, um processo evolutivo que a fará amadurecer, assumir ações e falhas, crescer, ganhar novo corpo, além de uma mentalidade mais livre e aberta. Mas é um longo caminho a ser desenvolvido, e não será lutando isoladamente que conseguiremos delinear contornos mais nítidos.

O inovar é exercício de todos, não apenas de alguns. Se unirmos forças estaremos criando um período de extrema fertilidade, estaremos mostrando a representatividade da poesia, num momento histórico contraditório, sufocante, dividido, difícil, violento, mas, exatamente por tudo isso, decisivo e repleto de potencialidades. Mas se insistirmos numa ação individualista, estaremos sendo cúmplices dos mecanismos do poder, mesmo que nossas poesias proalem o contrário.

AGENTES DE VENDAS

Preste um serviço à cultura brasileira.

Seja nosso agente de vendas

em sua cidade, escola, faculdade ou local de trabalho.

Peça Escrita e/ou Escrita/Ensaio pelo reembolso

e se transforme em nosso distribuidor.

Pedidos mínimos de 5 exemplares

com 30% de desconto e despesas

de correio por nossa conta.

Escreva para Editora e Livraria Escrita Ltda.

Rua General Jardim, 570 — Fone: 255-5194

012203 — São Paulo (SP)

1 – **Polímica** é como se chama a “revista semestral de crítica e criação”, lançada pela Cortez & Moraes, de São Paulo. Coordenada pela profa. Aurora F. Bernardini, reúne no primeiro número “Do beco à descoberta (crítica: percursos e propostas)”, de J. Teixeira Netto, “Arte-reflexo”, de Paulo Leminski, “A língua, o poder, a força”, de Umberto Eco, “Attila József: o Maiakóvski húngaro”, de Néelson R. Ascher, “Carta a Olga Borelli”, de Clarice Lispector, “Jacentes!”, de Décio Pignatari, e “Profundezas de um copo de cólera”, análise de Boris Schnaiderman, sobre o livro “Um Copo de Cólera”, de Raduan Nassar, entre outros trabalhos. “Polímica nasce de uma necessidade sentida de discutir, debater, repensar o atual momento artístico e cultural, não visando à conciliação do inconciliável nem à torre de Babel”, dizem seus criadores, “mas tentando reunir, numa única revista, pontos de vista diferentes, num discurso paralelo ou cruzado de intelectuais ou artistas, brasileiros ou não, reconhecidos ou menos. Principal exigência: evitar o mais possível clichês de pensamento.” Para o próximo número, a revista promete: “Contra o dogmatismo do método”, “Poesia, grafitti, contos inéditos”, “A economia da literatura” e “Alegoria e drama ecológico”. Polímica fica na rua Ministro Godói, 1002, 05015 - São Paulo (SP), fones: 62-8987 e 864-1298.

2 – **Totem** é um jornal que centraliza as atividades de um grupo de poetas de Cataguases (MG). De 1974, quando foi fundado, até agora, já foram editados 14 números. Ele continua o trabalho iniciado pelos jornais O Muro (1962) e SLD, do mesmo grupo. Sua equipe-base é formada por Ronaldo Werneck, P.J. Ribeiro, Aquiles e Joaquim Branco, Carlos Sérgio Bitencourt, Fernando Abritta, Plínio Filho, Adolfo Paulino, Lucas Ferraz e Márcia Carrano. Propondo-se a atuar mais na faixa das experiências de vanguarda, o grupo tomou como pontos de partida os movimentos da poesia concreta, do poema-processo e da arte-correio, entre outros. Suplemento do jornal Cataguases, Totem não possui sistema de venda e de assinatura, mas pelo menos 500 dos seus 3.00 exemplares têm destino certo: escritores e artistas brasileiros e estrangeiros. Por esse motivo é que seus integrantes já participaram de inúmeras exposições na Itália, França, Estados Unidos, Inglaterra, Bélgica, Holanda, etc., através de intercâmbio com poetas independentes e centros de arte experimental. Escrevam para Joaquim Branco, av. Astolfo Dutra, 247, 36770 - Cataguases (MG).

3 – **O III Concurso Nacional de Trovas de São Bernardo do Campo**, que dará prêmios a 25 candidatos, em troféus, medalhas e diplomas, recebe inscrições até 30 de abril. Os trabalhos deverão ser inéditos e compostos de quatro versos setessílabos, rimando o 1º com o 3º e o 2º com o 4º. Os candidatos podem enviar quantas trovas quiserem, sendo, porém, cinco de cada vez. O art. 6º do regulamento diz que “cada trova deverá ser datilografada na face externa de um pequeno envelope (mais ou menos 8 x 11 cm), sendo obrigatória a colocação do tema em cima da trova. Dentro deste envelope, que deve ser remetido fechado, coloquem um papel contendo nome e endereço completos e a assinatura do concorrente.” Os envelopes devem ser colocados num envelope maior. A promotora do concurso – Secretaria de Educação, Cultura e Esportes de São Bernardo, com a colaboração da União Brasileira dos Trovadores – adverte que não deve constar qualquer identificação do remetente nos envelopes que contiverem as trovas.



Tudo deve ser enviado ao III Concurso Nacional de Trovas de São Bernardo do Campo - Palácio João Ramalho - praça Samuel Sabatini, sem número, 09700 - São Bernardo do Campo - SP. Os prêmios serão entregues nos dias 30 e 31 de agosto nessa cidade. Os vencedores que não residam no Grande ABC terão direito a estadia e refeições durante a festa.

4 - No Concurso Escrita/Fiam de Poesia Falada, realizado o ano passado no auditório das Faculdades Integradas Alcântara Machado, em São Paulo, saiu vencedor o universitário Fernando Capeta (nome real: Fernando Curi Bittar), entre 38 concorrentes, com o "Poema de a-mor ao som de Erik Satie. O poema diz: "poema de a-mór ao som de Erik Satie / pequena abertura para dançar / eu bruxo duende mental / barbas cabelos longos e olhar do fantasmagórico / retiro o manto vermelho encantado / da iniciante fada / - / desaforo / passo feitiço colorido por entre seu ventre / profundidade / no vazio das bocas palavras / encontro das línguas ardentes / na textura dos cabelos prenhes / enrolados gritos carinhosos / meditação fútil / na noite olhos frágeis da pétala / corujam devaneios lunares / no dia faces suaves do pólen / deglutem postas solares / desespero agradável / lábios se molham no lago das pernas e / no laço do frenesi / se afogam no êxtase do orgasmo e / nas lágrimas da menstruação / devaneios noturnos / amantes loucos subvertem a ordem / e iniciam a viagem do a-mór / prelúdios flácidos / como um flash na madrugada ou / último raio do pôr / ela desaparece / como toda fada / e foge com os gnomos do fogo / nas novas folhas da primavera / fim de encanto fim de magia / piano pianíssimo." Classificaram-se em seguida Eugênio Trausule Filho, René Mina Vernice, Nivaldo Benedito César, Antônio Edson e Oscar Casagrande Campos. Capeta levantou Cr\$ 1.000,00 pelo 1.º lugar, e os demais receberam livros da Vertente como prêmios.

5 - Quem estiver interessado em adquirir Reenbou, revista de poesia em diversas línguas, cujo n.º 1 saiu em dezembro de 1979, deve escrever para German Department, Carleton University, Ottawa, Canada, K1s, 5B6. Os quatro primeiros números custarão 11 dólares canadenses. Envie cheque em nome da Reenbou. Em língua portuguesa escrevem no n.º 1 Teresinka Pereira, Vergílio Alberto Vieira, J.A.C. Ideias e Ricardo Pellegrin.

6 - O poeta uruguaio Álvaro Miranda oferece aos interessados seu livro "Nacimiento Habitado (Primeira produccion: 1971-1976)", que no Brasil custaria aproximadamente Cr\$ 100,00. Escrevam para Prof. Álvaro Miranda, Luis A. de Herrera, 4598, Montevideo - Uruguay.

7 - Ruth Villela Alves de Souza é a autora do ensaio "Autores Alemães nos Livros Infantis Brasileiros", publicado pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em edição patrocinada pela Embaixada alemã e em comemoração ao Ano Internacional da Criança. Ruth escreve, entre outros, sobre o Barão de Muchhausen, os Irmãos Grimm, Heinrich e E.T.A. Hoffman, Hans Staden e Karl May, e sua influência no Brasil. A Fundação fica na Rua da Imprensa, 16, sala 1014, Rio de Janeiro.

8 - Vão até 30 de junho, às 18 horas, as inscrições ao 3.º Prêmio Erico Veríssimo de Romance - 1979/1981, que oferece Cr\$ 60 mil ao 1.º colocado, além da publicação da obra e direitos autorais de 10% sobre a 1.ª edição de cinco mil exemplares. O 2.º colocado receberá Cr\$ 40 mil, além da publicação do livro, e 10% sobre a 1.ª edição de quatro mil exemplares. "Os originais devem ser apresentados em três vias, cada uma capeada por pasta de cartolina, trazendo escritos, externamente, apenas o título da obra e o pseudônimo do autor, em envelope fechado com o endereço da editora." "O envelope conterá



ainda uma carta lacrada informando: a) o nome do concorrente em letra de imprensa e pseudônimo adotado; b) naturalidade; c) domicílio (rua, número, apartamento, cidade, Estado, número de código de endereçamento postal); d) título da obra.” O art. 9 do regulamento lembra que os originais devem ser escritos em português, datilografados em folhas de tamanho ofício, numa só face, com espaço duplo, devidamente numeradas em todas as vias. “Serão aceitos todos os processos de reprodução, desde que apresentem perfeitas condições de legibilidade.” O resultado sairá 90 dias depois e os prêmios serão entregues em 4 de abril de 1981, quando do lançamento dos livros premiados. Escrevam para Editora Globo S.A. - 3º Prêmio Érico Veríssimo de Romance, av. Getúlio Vargas, 1271, 5º andar, 90.000 - Porto Alegre (RS) ou para a mesma firma, na praça Olavó Bilaç, 28, sala 1211, 20041 - Rio de Janeiro (RJ).

9 – Em comemoração às suas bodas de prata, o Centro de Estudios Brasileños, Sector Cultural de la Embajada de Brasil, Ayacucho 1571, 1112 - Buenos Aires, Argentina, lançou o 3º volume de sua coleção Iracema, “El paulista de la calle Florida”, que reúne artigos de Mário de Andrade aparecidos na imprensa brasileira entre os anos 20 e 40. A diretora do Centro é Maria Julieta Drummond de Andrade.

10 – Em setembro do ano passado, o diário paulistano, Jornal da República reproduzia um protesto dos imortais da Academia Brasileira de Letras, insatisfeitos com o jetom de Cr\$ 500 pago a cada um no chá das cinco, às quintas-feiras. Os imortais que recebiam então, além disso, Cr\$ 1.500 mensais, queriam aumentar essa verba para Cr\$ 5 mil e o jeton das quintas-feiras para Cr\$ 1.000. Até agora não se tem notícia da aceitação da proposta.

11 – Também a Caixa Econômica Estadual de São Paulo, promoveu o ano passado um concurso de contos, que premiou com medalhas 10 autores: Heusner de Moura Grael Tablas (1º), Adilson Edno Galvão de França (2º), Neusa Almeida Toledo de Campos (3º), Adilson Edno Galvão de França (4º), Santa Maria Nogueira Silveira (5º), Maria Salete Ezias Prado (6º), Joaquim Moisés de Carvalho Abdo (7º), Irene Bellini (8º), Joaquim Moisés de Carvalho Abdo (9º) e Sérgio Furlan (10º). Na comissão julgadora estiveram os escritores Renata Pallottini, Wladyr Nader e Timochenko Wehbi.

12 – Em dezembro de 1979 saía a portaria que criava o Prodelivro. Segundo o ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portella, ele tem por propósito estabelecer mecanismos que facilitem a produção, difusão e o acesso ao livro, além de promover pesquisas na área de bibliopatologia – atividade de conservação e restauração de obras consideradas relevantes para a cultura nacional.

13 – O Prêmio Nórdica de Jornalismo Literário coube ao crítico Geraldo Galvão Ferraz, um dos editores da revista Playboy. Os laureados anteriores foram Remy Gorga Filho, Leo Gilson Ribeiro, Paulo Fontoura Gastal e Carlos Menezes.

14 – Françoise Segan, autora francesa de 44 anos, que na década de 60 deixou muita mulher burguesa chocada com sua linguagem “ousada”, denunciou pressões (Folha de S. Paulo, 14/12/79), que teria sofrido no último Festival de Cannes, de que foi jurada, para que “Apocalypse Now”, de Francis Ford Coppola, dividisse a Palma de Ouro – o que realmente aconteceu – com o filme “Tambor”, do alemão Folker Schlöndorff, a quem se desejava atribuir exclusivamente a láurea. Será?

15 – O Tribunal Federal de Recursos considerou inconstitucional, por unanimidade,

a portaria 31.979, da Censura Federal, que proíbe a exibição e a venda, em bancas de jornais e revistas, de livros e impressos que tratam de sexo. O parecer do procurador Arnaldo Setti afirma que a portaria foi infeliz em falar de moralidade pública e particular, porque a Constituição e o decreto-lei 1.077 falam apenas de moral, "não estabelecendo, assim, a moral entre quatro paredes e uma moral lá fora." (Estado de S. Paulo, 12/12/79).

16 – O grupo Poetasia promoveu no último mês do ano passado uma "chuva de poesia", atirando poemas do alto do Edifício Itália, um dos mais tradicionais de São Paulo. Seus 11 integrantes acham que "a arte está com indigestão, azia, úlcera. O ácido perfurou o estômago do mundo, da arte." "Nossa poesia – explicava Alfredo Simonetti ao *Jornal da República*, 5/12/79 – tem um conteúdo comum, trabalha com material humanístico como o medo, sentido por todos no passado, como será sentido daqui a dois, trinta, cem anos."

17 – Ruth Rocha, um dos maiores nomes da ficção infantil brasileira da atualidade, foi a ganhadora do I Concurso Nacional de Contos Infantis, promovido pelo *Jornal Auxiliar*, órgão de divulgação da Corporação Bonfiglioli, recebendo Cr\$ 100 mil. Os outros classificados foram Antônio Carlos Bezerra de Menezes, Júlio Borges Gomide e Antônio César Drummond Amorim. Na comissão julgadora funcionaram Edy Lima, Tatiana Belinky, Gilberto Mansur, Fanny Abramovich e Gaudêncio Torquato. Os contos premiados, mais seis outros, serão publicados em livro pela Santo Alberto Artes Gráficas e Editora.

18 – Henriqueta Lisboa recebeu do governo mineiro um diploma de "Mérito Poético", por seus 50 anos dedicados à poesia.

19 – O cubano Alejo Carpentier recebeu, pelo romance "A Harpa e a Sombra", o Prêmio Medicis Estrangeiro.

20 – Deve estar pronto o primeiro romance do poeta soviético Eugene Evtuchenko. A guerra civil na Rússia, a II Guerra Mundial, nossos dias, tudo entra na estória. Os capítulos são independentes, vinculados pela idéia única de que todas as pessoas do mundo estão ligadas por fios invisíveis." (Folha de S. Paulo, 29/11/79).

21 – Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colasanti, Afrânio Coutinho e Guilherme Figueiredo discutiram, em novembro do ano passado, os caminhos de nossa literatura na 2ª Semana da Literatura Brasileira, realizada em São Luís.

22 – O Prêmio Gouncourt, francês, foi atribuído à escritora canadense Antonine Maillet, autora de "Pelagie la Charrette".

23 – O I Concurso de Contos Macunaíma, no valor de Cr\$ 10 mil, coube a Roberto Campos Vaz, de Paranavaí-PR, autor do conto "Leôncio: Pau e Couro".

24 – Durante algumas semanas do fim do ano passado discutiu-se muito se as "Memórias do Cárcere", de Graciliano Ramos, haviam sido adulteradas. A viúva e os filhos do escritor acabaram sendo ouvidos mas a denúncia não foi confirmada.

25 – Os alunos do curso de letras da Faculdade Ibero-americana, em São Paulo, montaram em novembro, no Teatro Aplicado, um espetáculo com poemas de Drummond. Ele se chamava "Drummond: a Vida Entrevista".

26 – O romancista Otávio de Faria completou a sua "Tragédia Burguesa", com-

posta de 13 volumes. "As pessoas nascem romancistas. Bons ou maus. É um impulso a que não se pode fugir", diz. "Sou católico, apesar de não cumprir formalidades como ir à missa. Meus romances, no entanto, não são católicos no sentido catequético. Não digo amém à posição social da Igreja atual, mas também não a critico. Gosto de missa com padre virado para o altar, rezada em latim, mesmo que não entenda, sem corinho e conversa com o público. É que acredito no silêncio como forma de comunicação direta com Deus. Não aceito a Igreja competindo com o poder temporal." (Jornal do Brasil, 17/11/79).

27 – Pela primeira vez na história da Academia Francesa, uma mulher, a escritora Marguerite Yourcenar, está ocupando uma vaga deixada pela morte de um acadêmico. (Roger Caillou). Dinah Silveira de Queiroz, no Brasil, pretende a mesma coisa e nos próximos meses talvez consiga.

28 – Luís Toledo Machado continua, por mais uma gestão, presidente do Sindicato dos Escritores do Estado de São Paulo, que funciona junto à UBE.

29 – O Prêmio Nobel de 1979 coube ao surrealista grego Odysseys Elytis, que recebeu aproximadamente seis milhões de cruzeiros.

30 – Juan Rulfo ("El Llano em Llamas" e "Pedro Páramo") anunciava em fins do ano passado dois livros. O primeiro é de contos e se chama "Dias sin Floresta". O outro é "El Gallo de Oro", que reúne contos e textos soltos, utilizados em adaptações cinematográficas ou radiofônicas.

31 – O prefeito paulistano Reinaldo de Barros, de São Paulo, autorizou diversos estabelecimentos, inclusive livrarias, a vender frutas e legumes.

32 – Otto Lara Resende entrou na Academia Brasileira de Letras.

ASSINATURA DAS REVISTAS ESCRITA E ESCRITA/ENSAIO

Assinale com X o (s) título (s) de sua preferência:

() Revista Escrita (seis números) Cr\$ 500,00

() Revista Escrita/Ensaio (seis números) Cr\$ 500,00

Favor preencher o quadro abaixo:

Nome:

Endereço:

Cidade: CEP: Sigla do Estado:

Observações:

1 — A assinatura deve ser feita com cheque visado.

2 — O assinante de qualquer uma das revistas terá 20% de desconto nas publicações da Vertente Editora Ltda. ou da Editora e Livraria Escrita Ltda. e 10% nas de outras editoras, em pedidos por reembolso postal.

Editora e Livraria Escrita Ltda.

Rua General Jardim, 570 — Fone: 255-5194

01223 — São Paulo — SP





CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
E INVESTIGACIÓN
DALNIES

CEDEM

10 11 12 13 14 15

CONCURSO ESCRITA DE POESIA FALADA

Regulamento

- 1 — O Concurso Escrita de Poesia Falada, patrocinado pela revista Escrita (Editora e Livraria Escrita Ltda., Rua General Jardim, 570 — CEP 01223 — São Paulo — SP — fone: 255-5194), é realizado duas vezes por mês em data e local previamente anunciados.
- 2 — Como prêmios, oferece ao vencedor de cada rodada Cr\$ 1.000,00 — ou outra quantia a ser determinada — além da participação automática na antologia "Poesia Falada", a ser lançada em abril de 1981 pela Escrita. Tanto o 2.º quanto o 3.º colocado e o melhor intérprete receberão prêmios em livros. O 4.º e o 5.º colocado não receberão prêmios.
- 3 — As inscrições deverão ser feitas na Livraria Escrita, Rua General Jardim, 570, Vila Buarque, em São Paulo, no horário comercial, ou através do correio. A taxa de inscrição, de Cr\$ 100,00, no caso de envio pelo correio, deverá ser paga com cheque visado. Ela dará ao candidato direito a um exemplar do livro "Poesia Falada".
- 4 — Para inscrever-se, o candidato deverá apresentar seu poema em duas vias, com, no máximo, 50 versos, e preencher uma ficha de inscrição, em que deverá colocar seus dados biográficos. Pelo correio, bastam cinco linhas de informações.
- 5 — A revista Escrita indicará o intérprete no caso de inscrição feita pelo correio.
- 6 — A comissão julgadora será escolhida pela revista entre seus colaboradores habituais.
- 7 — Os casos omissos serão resolvidos pela direção da Escrita.

São Paulo/1980.

