

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ESCRITA CRIATIVA

JULIE FANK

**ESGOTAMENTO, ESVAZIAMENTO E PREENCHIMENTO: A HISTÓRIA DE UMA CRIAÇÃO**

Porto Alegre  
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

JULIE FANK

**ESGOTAMENTO, ESVAZIAMENTO E PREENCHIMENTO:  
A HISTÓRIA DE UMA CRIAÇÃO**

Tese apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras, na área de concentração de Escrita Criativa.

Orientador: Professor Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

PORTO ALEGRE  
2019

**JULIE FANK**

**ESGOTAMENTO, ESVAZIAMENTO E PREENCHIMENTO: A HISTÓRIA DE UMA CRIAÇÃO**

Tese apresentada à Pontifícia Universidade Católica como pré-requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras na área de concentração em Escrita Criativa.

Aprovado em 31 de maio de 2019.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Paulo Ricardo Kralik Angelini (PUCRS)

---

Telma Scherer (UFSC)

---

Altair Teixeira Martins (PUCRS)

---

Antonio Marcos Vieira Sanseverino (UFRGS)

---

Diego Grando (PUCRS)

Porto Alegre  
2019

## RESUMO

Este romance, construído como um livro de artista, conta a história de um personagem que, em dadas condições de vício e doença, sofre um acidente caseiro. Na queda, ele sofre uma lesão no hipocampo e, por sorte, não tem nenhuma sequela de linguagem. Pelo contrário, a linguagem é a salvação para a memória abruptamente interrompida. Evaristo apaga o ano anterior ao acidente e passa a sofrer de perda de memória recente. Os acontecimentos anteriores estão intactos e são resgatados com lucidez. Os acontecimentos posteriores fixam-se por não mais que meia hora na memória. Alguns meses de perguntas depois, a única saída é o registro tecnológico e analógico de cada passo. É o despertador. É o celular. É a agenda. Evaristo resolve incrementar o registro, que agora é projeto de livro. O problema é todos os dias começar a mesma história novamente. As memórias esparsas e completamente fragmentadas traçam a poética de um ser-humano angustiadamente sincero acerca de gafes, desencontros e silêncios, por medo da repetição. São as narrativas tecnológicas e as ferramentas digitais que o situam para que ele saiba em que meio ele efetivamente vive. O não reconhecimento do tempo, do espaço e dos sujeitos poderia confundi-lo com um paciente de Alzheimer, mas é somente o tempo que não pode ser mais esculpido. Os espaços permanecem, os sujeitos se sobrepõem e, com o tempo, todas as histórias vividas passam a ser documentadas – só por garantia.

As costuras da narrativa e das memórias são visíveis, mas elementos de subversão e desconstrução gráfica e visual elevam a experimentação a uma confusão identitária do filho, do pai, das memórias, do autor. É o extratexto que dá suporte à reflexão que perpassa memória, ficção, realidade e identidade. O livro é composto de duas partes. A primeira, acima citada, é de caráter ficcional (ou se pretende como tal); a segunda, de caráter acadêmico e ensaístico, se pretende como memória de criação, reflexão metalinguística e registro do processo criativo, simultâneo e orgânico. É nessa parte, dividida em três partes: Esgotamento, Esvaziamento e Preenchimento, que se propõe uma visita à seis propostas de Ítalo Calvino de 1985. Para além das conhecidas *leveza*, *rapidez*, *exatidão*, *multiplicidade*, *visibilidade* e *consistência*, a ideia é tecer uma expansão dessas palavras para os conceitos de **estranhamento**, **infixidez**, **espaçamento**, **ressonância**, **hibridismo**, **simultaneidade**, **fragmentação**, **provisoriidade**, **distanciamento** e **plasticidade** e entender como eles sustentam a performance do texto contemporâneo na página. Na segunda parte do ensaio, um inventário que mescla o assunto memória a partir da perspectiva teórica e como conteúdo matéria-prima do texto ficcional. Na terceira parte, o diário sobre o estatuto da criação. Na quarta parte, a ficção em si: A história da cebola. As partes ficcional e ensaística são distintas e serão encaradas de maneira complementar e independente quanto à linguagem gráfica que pretende ressignificar o próprio livro como suporte híbrido.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória, Estatuto da criação, Livro de Artista, Escrita Criativa.

## ABSTRACT

This novel, shaped as an artist's book, tells the story of a character that, given the addiction and disease circumstances, suffers a home accident. The fall causes him to injure his hippocampus, but, luckily, he does not acquire any language aftereffect. On the contrary, language is the salvation to the abruptly interrupted memory. Evaristo erases the year before the accident and starts suffering from short-term memory loss. Everything that happened before that date is intact and can be retrieved with clarity. The upcoming events are kept in mind for no longer than a half-hour. Some months of questionnaire later, the only way out is the technological and analogical record of each step taken. It is the alarm clock. It is the cellphone. It is the agenda. Evaristo decides to expand this record, which is now a project for a book. The problem is to start, every day, the same story over again. The sparsed and completely fragmented memories trace the poetry of a human being miserably honest about blunders, divergence, and silence, fearing repetition. It is the technological narratives and the digital tools that locate him so that he understands in what midst he truly lives. The nonrecognition of time, space, and subjects could mistake him for an Alzheimer's patient, but it is only time that can no longer be shaped. The spaces endure, the subjects overlap, and, in time, all stories lived start being documented - just in case.

The seams of the novel and of the memories are visible, but elements of subversion and of visual and graphic deconstruction elevate the trial to an identity confusion of son, father, memories and author. It is the extratext that supports the reflection that goes through memory, fiction, reality, and identity. The book is composed of two parts. The first one, mentioned above, is fictional in tone (or intended to); the second one, academic and essay-like in tone, intends to be seen as memory of creation, metalinguistic reflection, and record of the creative process, simultaneous and organic. It is this part, divided into three: Depletion, Emptiness, and Fulfillment, that suggests a visit to the six proposals of Italo Calvino, 1985. More than the previously known *lightness*, *quickness*, *exactitude*, *multiplicity*, *visibility*, and *consistency*, the idea is to forge an expansion of these words to the concepts of **strangeness**, **unfixtured**, **spacing**, **resonance**, **hybridity**, **simultaneity**, **fragmentation**, **temporariness**, **detachment**, and **plasticity**, and understand how they sustain the performance of the contemporary text on page. In the second part of the essay, an inventory that blends the subject of memory from the theoretical perspective and as building material of the fictional text. In the third part, the diary about the statute of creation. The fourth part is the fiction itself, The story of cebola. Both parts are distinct and are faced in a complementary and independent manner regarding graphic language that intends to give a new meaning to the very book as a hybrid support.

**KEY WORDS:** Memory, Statute of creation, Artist's Book, Creative Writing.

## SUMÁRIO

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Prólogo teórico.....          | 9   |
| PARTE I: Esgotamento.....     | 13  |
| PARTE II: Esvaziamento.....   | 48  |
| PARTE III: Preenchimento..... | 63  |
| A história da cebola.....     | 93  |
| Considerações finais.....     | 176 |
| Referências.....              | 178 |

“Meu trabalho é dedicado à cópia. Noites inteiros dias inteiros novas noites manhãs: cópia. E às vezes sucumbo ao cansaço às vezes talvez pulo linha (os olhos embaralhados as pálpebras pesam cambaleiam tiranas e desobedientes as mãos são precariamente inventivas) talvez até um trecho não sei. Guarde que o que faço é cópia e isto tem leis invisíveis embora inquestionáveis. Às vezes (os dedos cansados) dói muito tocar a superfície. Mas é esta superfície de aparência serena que dita as regras que determina a continuidade da frase o mistério do movimento preciso”  
Luci Collin, *A árvore todas*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus alunos, que fazem com que a Esc. Escola de Escrita exista e me dê, com todos os clichês à porta, mais chances de aprender do que de ensinar, à minha família, pai, mãe, irmãos, tios, avós, tão controversa e amorosa, tão responsável por uma existência que me leva a escrever, aos meus amigos, especialmente os que estiveram por perto nos últimos passos, Bruna Maia, Helena Argolo, Wal Dal Molin, Adelaide Strapasson, Alessandra Corrêa, Lia Valença, Estrela Leminski, Paula Sica, Bianca Ogliari, Helô Zilah, Paulo Eduardo Souza, Davi Boaventura, Téo Ruiz, Leo Fressato, Natali Vancini, Geraldo Staub, Rodrigo Ventura, Francieli Pagani, Ana França, Heitor Humberto, Thaíla Correia, Ana Possas, Clarissa Donda, Ferdi Marques, Alice Lima, Manuela Salazar, Jussara Salazar, Marceli Mengarda, Flor Reis, Danielle Tavares, Thaianie Paschoal, Luci Collin, Assionara Souza, Jaime Reis, Íris Bigarella, Natasha Centenaro, Bianca Soprana, aos meus primos Ana Paula Fank e Guilherme Panigua, pelas chaves e afeto de casa, à minha madrinha Suzane Fank, por tanto, aos colegas e professores deste programa, ao Solano Trento, por tanto termos tido nesse processo, a CAPES\*, a cada cidade que eu sou, à minha ansiedade, ao meu companheiro Juliano, que tem compartilhado comigo um caos e não se deixou anestesiar, ao orientador Paulo Ricardo Kralik, que fez desta banca uma possibilidade e se deixou contaminar por este texto e pela minha angústia,

meu  
insistente e enciclopédico  
obrigada.

\*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Prólogo teórico

Interrompo meu silêncio acadêmico relendo, desconfiada, anos depois de considerá-las apoteóticas numa cadeira de mestrado em Literatura Comparada, as seis-*cinco* propostas para o próximo milênio antevisto por Ítalo Calvino em 1985. Da tradição italiana que abarca as artes plásticas, a música e a literatura *num campo só*, empresto as fronteiras movediças e sugiro que as deixemos em suspensão para organizar as artes numa outra sintaxe, a da contemporaneidade que se lê – sem distanciamento temporal e sem barreiras estáveis –, o que significa que elas ainda existem-*insistem* de alguma forma. A ampulheta que nos angustia, está claro, não é a mesma. Calvino escrevia para falar a uma Harvard ansiosa para perspectivas sobre uma era tecnológica pós-industrial em processo de ruptura, uma comunidade acadêmica para quem a discussão sobre o livro como suporte era a moldura – discussão que, apesar de pertinente, não faz mais cócegas numa sociedade que escreve e lê ininterruptamente e vive a dobra da era pós-digital. Antes disso, parênteses: meu fósforo é a criação artística, antes da literária, operação de construção da imaginação a partir da matéria-prima memória a partir da matéria-prima linguagem e-ou vice-versa. Em dissolução. Antes disso ainda, mais parênteses: escrevo na nuvem e meu ser biológico-digital individual depende do aparato tecnológico coletivo para se fazer ser escrevente (mais um dois pontos): esta tese-texto-ficcional, necessariamente nessa ordem podendo subvertê-la em tempo, só existe porque capturada pelo espírito *deste* tempo com chance-risco de se tornar obsoleta tão em breve como quando-for-defendida-tornada-pública. Sei dos riscos porque presente no presente e nos rastros do primeiro conceito de Calvino que chamou à baila a imagem dos pés de Perseu munidos de sandálias aladas, aliado ao vento e às nuvens – só assim ele consegue desestabilizar Medusa, aqui academia. Este texto que não quer ser pedra não se importa de ser ruidoso, simultâneo e orgânico – em *simbiose com a criação*. Para construir seu idioma, este desregramento de palavras ignorou a maquiagem-linguagem acadêmica e desamarrou os cadarços. Ainda há pedras, mas o caminho, já sabemos, é podermos andar descalços. Ou, magneticamente, sem precisar encostar no chão. Ainda falta. A largada é dada com a conceituação do espaço-tempo que

costura minha memória, individual-coletiva, ser-humano-mulher-mais-de-30, em pleno dois mil e dezenove de muros levantados às pressas à força a jato. Somos-sou fenda. De convergentes multimídia a divergentes unimídia, contradição em blocos separados pela adaptabilidade aos novos comportamentos. Eu-analógica, efêmera, não-linear, já uma caixa de disquetes não utilizados dispensados de algum escritório que fechou. Em crise. Em trânsito. Morando fora do centro para o parâmetro deste programa de pós-graduação porque Curitiba, mas mais perto do centro São Paulo-Rio de Janeiro para este mesmo programa, mas também no centro para o estado em que vivo porque na capital, mas também fora do centro para o país em que vivo, mas também centro-privilegiada no micro-micro-micro contexto em que vivo e do qual me alimento, posição privilegiada na comunidade literária que frequento. Que parâmetro instável para construção de autonomia de criação literária em seus primeiros ensaios de passos, descalços porque nem coloquei os sapatos ainda e não porque já decidi tirá-los, mas com um lápis e papéis na mão para construir um mapa particular cartografia afetiva, para tomar coragem e abrir as cortinas, olhar à janela, sair à porta, ainda que hesitação. Tomo as rédeas desta cartografia que nem existe e decido por construir um mapa semântico-lexical-teórico-técnico-autoral a partir do repertório que me paginou já sentindo a ausência de escritoras, críticas, cineastas, professoras, pesquisadoras, performers e decidindo por desmontar e desmoldar este

**narrador** heterodiegético-cristão-terceira-pessoa-onisciente-onipotente-onipresente-homem

e refazer a perspectiva ótica que orienta este trabalho, descobrindo e recobrando meus rasgos-fendas-ausências com o sempre risco de parecer panfletária. Não-sim. Confesso a ligação emocional-biográfica não segredo com o personagem principal, meu pai, ainda no início de seu processo de adaptação a uma lesão no hipocampo que o privou da memória recente, conservando parte da memória anterior a um ano do acidente. As consequências foram diarísticas: registro passo a passo e dispositivos de todos os tipos reorganizaram seu *modus vivendi*, registros espaciais para não se perder no tempo e no seu próprio enredo com páginas faltando e incapacidade de retenção. Restrição de personagens:

ninguém que não estava previsto no enredo primário poderia fazer parte de uma história que não permite a novidade por completo. A não ser pela *reordenação* e pela *insistência*: recursos literários necessários para a construção deste experimento ficcional-artístico. Decido por mudar o gênero dos meus personagens principais: o pai – sem retenção de memória – e a filha – que o ajudaria a escrever um livro que ele não consegue terminar virarão \_\_\_\_\_. Talvez. Posso desistir ao longo do processo. Desisto. Pelo não acerto de contas literário e pelo distanciamento emocional, escolho experimentar a narrativa a partir de personagens que se distanciam do elemento da vida real propulsor dos primeiros esboços e ciente dos riscos que esta manobra oferece. Crio, a partir da profissão escolhida para o personagem principal, a contrainte: um vendedor de enciclopédias tenta escrever uma nova enciclopédia. Tentativa. Verbetes. Há subtextos silenciados aqui. É possível que essas sugestões escapem ao experimento final. Tento. Faço uso aqui do artifício do presente e da ignorância do futuro ainda que planejamento e esquema narrativo. Neste registro não-linear simultâneo que não pretende ser só diário de processo, acrescento a perspectiva temporal que faço uso: passado-*presente*-futuro concomitantes e não-hierárquicos porque escultura do tempo, nomearia Andrei Tarkovski, mesmo neste processo não cinematográfico. Entendendo que, para um personagem com memória recente, toda a narrativa se constrói *in media res*<sup>1</sup>, resolvo explicitar graficamente e sensorialmente esta impermanência e me contaminar de uma sensação dupla que repousa no viés cíclico pelo qual este personagem enxerga a vida: estar dentro da ampulheta com duração de um dia, sair dela depois de escorrer com a areia e logo se ver escorrendo de novo – indefinidamente e sem se saber, a não ser pelo registro, visual, escrito e, em sua totalidade, gráfico.

Escolho articular minha fala a partir de um dos desdobramentos possíveis da obra de Calvino: quais seriam as propostas para este milênio fossem escritas e pensadas já no momento *internet*? E como elas se sobrepõem ao nosso inventário ficcional no processo de escrita? O rastro de sua publicação

---

<sup>1</sup> *In media res*: termo em latim que significa no meio das coisas e é curioso que ele seja a minha nota de rodapé número um. O poeta romano Horácio, na *Ars Poetica*, cunhou o termo alertando que as histórias devem começar no meio para agarrar o ouvindo e nunca no início (ou *ad ovo*), como na Guerra de Troia.

reconfigura o pensar sobre o fazer literário e, com eco também ao texto *Cinco dificuldades ao escrever a verdade*<sup>2</sup>, de Bertold Brecht, abastece a discussão do escritor argentino Ricardo Piglia nomeada *Tres propuestas para el proximo milenio (y cinco dificultades)*<sup>3</sup>. É desses emaranhados sobre a literatura possível hoje já semeada em discussões anteriores que tiro o fio da teia provisória que sustenta este texto teórico. Sem linearidade ou o ranço manualístico que percorre qualquer embrião de escrita sobre como escrever, pretendo – e guardo aqui a sobriedade de quem assume pretensões e as consequentes pendências – atravessar esses vestígios desajeitados e ainda ressoantes no que diz respeito à literatura e seus meios específicos *já nem tão específicos assim*. À baila, pois sim.

---

<sup>2</sup> Escrito em 1934 para ser distribuído ilegalmente na Alemanha hitlerista, este texto é um panfleto político que condensa aspectos importantes de uma postura assumida por Brecht como escritor revolucionário.

<sup>3</sup> Este texto é uma ampliação, na ocasião de uma conferência na Casa de las Américas, em Cuba, de uma discussão já proposta em outro já escrito por Ricardo Piglia, *Uma proposta para o novo milênio*, de 2000, e depois transformado em livro com este título.

## Parte I | Esgotamento

A criação é meu patrimônio, eu sei. Ainda assim, cá está ele dado a arcabouço de repertório escancarado, alguns – os que não me escaparam – procedimentos de composição dissecados e um ensaio para marca autoral em processo recém-contornado, um quase-estatuto do que se pretende ser um não-diário de escrita (criativa?). Diário? Como?, se a escrita também se dá no que não se revela-releva sobre ela? Copio, mais que crio, também sei. Quem veio antes, quem segue ao meu lado? Que leio eu e que li para aqui, quem sabe, elaborá-los? Não crio, nem copio, sozinha. E menos ainda dentro de um campo só. A literatura me sequestrou das artes visuais e são elas que me emprestam as letras para dizer sobre nossos quandos e sobre nossos quadros.

Recorro aqui à apresentação do corpo editorial do número 6 da revista *Hay en portugués*<sup>4</sup> para justificar minha coreografia teórica texto-imagem-arte-literatura neste caminho que percorro, à flor da pele-texto-moldura:

[...] as artes visuais esticam a escrita para além do ponto final e para fora da página, objetificam-na e a dispensam da narrativa, da lírica e do subjetivo em prol de outras possibilidades que não só as discursivas. Muitos artistas das vanguardas históricas escreveram poemas e romances, mas é no bojo daquilo que se convencionou chamar de pós-moderno, a partir dos anos 1950, que variados procedimentos de escrita formarão um certo corpus do que pode-se (sic) considerar como uma escrita específica das artes visuais, que recorre muito mais aos variados modos como a escrita é socialmente usada do que, necessariamente, à literatura. Ressaltar esta especificidade não significa de modo algum exumar as fossilizadas noções de especificidade de linguagem que, fatalmente, levam à falida crença de autonomia da arte. Significa, sim, pontuar, que a escrita como prática artística é um lugar de contaminação e contágio onde é possível intercambiar os modos específicos como ela é praticada por diferentes campos. (HAY EN PORTUGUÉS, 2016, p. 1)<sup>5</sup>

Se esse embaraço de linguagens não é suficiente, insisto:

Sobretudo depois que a escrita ganhou autonomia de obra nas artes visuais, escrever tem se configurado uma prática artística cuja ética de experimentação extrapola a literária e junta-se a da arte, fato que desconstrói concepções normativas não só de que a escrita artística

---

<sup>4</sup> Referência no assunto, a revista é uma das únicas bibliografias em português que se propõe a falar sobre a intersecção entre as artes visuais e a literatura inespecificamente e utilizando de artifícios gráficos para conceituá-la.

<sup>5</sup> Tradução do corpo editorial da revista, não discriminada no expediente.

espelha-se no literário, mas também do que é um escritor e – talvez, o fato socialmente mais desafiante – um leitor. (HAY EN PORTUGUÊS, 2016, p. 3)

Nesta mesma tese, retomarei algumas vezes esse referencial teórico que dança entre a arte e a escrita porque a crítica a que temos acesso não dá mais conta. É preciso dissecar um texto em imagem e uma imagem em texto. E se o assunto é a arqueologia do texto, que tal retomar também as pinturas rupestres (aqui, porque fundadoras) de Calvino de 85, tão atuais quanto em alguma medida também embriões para o que veio com o novo século – e não só, mas o novo milênio, um milênio que “viu o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploraram suas possibilidades expressivas, cognoscitivas e imaginativas. Foi também o milênio do livro, na medida em que viu o objeto-livro tomar a forma que nos é familiar” (CALVINO, 1990, p. 13). É arriscado propor equivalências, mas o elogio à concisão que propõe a Harvard, nos diz muito sobre um Calvino que tem fé na Literatura em função do futuro e acredita em seus meios específicos, ainda que admita sua contaminação e constante diálogo com as outras artes.

Jair Ferreira dos Santos, no didático *O que é pós-moderno?*, nos localiza no tempo, num tempo que, diz ele, não teria ainda chegado ao fuso horário brasileiro: o pós-modernismo, para ele, um *modus vivendi* típico das sociedades pós-industriais baseadas na informação – e até aquele momento apenas Japão, Estados Unidos e Europa fariam parte dessa definição. Vejam, o livro é de 1980, mas nos abre o que ele considera a essência da pós-modernidade, útil para entendermos o contexto de escrita de Calvino e o que viria pela frente, desafio nosso:

[...] preferimos a imagem ao objeto, a cópia ao original, o simulacro (a reprodução técnica) ao real. E por quê? Porque desde a perspectiva renascentista até a televisão, que pega o fato ao vivo, a cultura ocidental foi uma busca do *simulacro* perfeito da realidade. Simular por imagens como na TV, que dá o mundo acontecendo, significa apagar a diferença entre o real e o imaginário, ser e aparência. Fica apenas o simulacro passando por real. Mas o simulacro, tal qual a fotografia a cores, embeleza, intensifica o real. Ele fabrica um *hiper-real*, *espetacular*, um real mais real e mais interessante que a própria realidade. (SANTOS, 1998, p. 12)

Não é novidade que ainda não tenhamos superado o modernismo. Também não é surpresa que o pós-modernismo respingue em qualquer

discussão sobre literatura contemporânea. É afinal este nosso espaço-tempo corrente ou nosso único argumento? Entre os dois, Jair Ferreira dos Santos complementa:

Há mais diferenças que semelhanças, menos prolongamentos que rupturas. O individualismo atual nasceu com o modernismo, mas o seu exagero narcisista é um acréscimo pós-moderno. Um, filho da civilização industrial, mobilizava as massas para a luta política; o outro, florescente na sociedade pós-industrial, dedica-se às minorias – sexuais, raciais, culturais –, atuando na *micrologia* do cotidiano.

Por ora, contentemo-nos com saber que o *pós* contém um *des* – um princípio esvaziador, diluidor. O pós-modernismo desenche, desfaz princípios, regras, valores, práticas, realidades. A *des*-referencialização do real e a *des*-substancialização do sujeito, motivadas pela saturação do cotidiano pelos signos, foram os primeiros exemplos. Muitos outros virão.

[...] Inacabado, sem definição precisa, eis por que as melhores cabeças estão se debatendo para saber se a “condição pós-moderna” – mescla de purpurina com circuito integrado – é decadência fatal ou renascimento hesitante. (SANTOS, 1998, p. 18 e 19)

Ora, se não parece ser justamente a definição que ainda nos absorve, tal como atende à desorientação temporal causada justamente pelo que não conseguimos datar? Às avessas, o pós-modernismo dá conta de abraçar todos os conceitos de que se enche a literatura contemporânea ou o que se pensa dela com a proposta inaugural de Calvino, mas, na mesma medida que é uma caçamba onde se depositam todos os conceitos, o caminhão responsável por classificá-los não consegue redistribuir o que está ali dentro – até porque não é mais só de literatura que estamos falando.

Alguém que se proponha a arvorar sobre esse assunto não pode deixar de levar em conta a bandeira içada por Leyla Perrone-Moisés ao longo das quarenta e uma páginas do último capítulo do *Altas Literaturas*, de 1998, intitulado A modernidade em ruínas. A quem interessar possa, a pesquisadora se entrega ao risco de conceituar o pós-modernismo a partir de suas falhas teóricas e da própria ideia de cânone perpassando as artes plásticas. Sobre elas, Leyla nos adianta:

O resultado da institucionalização da modernidade foi (e é) que alguns se sentiram tentados a voltar a formas pré-modernas, e outros se contentaram em citar, pastichar ou reciclar, com uma vaga ironia desprovida de qualquer projeto, as conquistas formais dos modernos. Concomitantemente, as artes plásticas se tornaram um próspero mercado. As formas modernas foram largamente assimiladas na

decoração de ambientes, na publicidade, no cinema, na televisão, perdendo todo poder de impacto. A proposta utópica de Marx e dos artistas revolucionários dos anos 20 aos 60, de integrar a arte à vida até que aquela se tornasse desnecessária, tornou-se realidade, mas de um modo imprevisto e perverso; porque a arte moderna foi assimilada pelo mercado e, em vez de “tornar visível” o real, como propunha Klee, permeou o real e tornou-se ela mesma invisível. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 177)

Sobre os escritores, na contramão, condena:

[...] os escritores só se prestam a pequenas exposições indiretas e não tão espetaculares: fotos, ilustrações de suas obras, manuscritos. Passaram a ter mais sucesso os escritores fotogênicos ou de vida interessante, e as biografias dos mesmos começaram a ser mais vendidas do que as próprias obras. Proust, por exemplo, virou biografia, álbum, livro de receitas e de autoajuda. [...] Os novos escritores, afinados com hábitos alimentícios deste fim de século, publicam livros light, para serem consumidos rapidamente. Na falta de ideias novas, muitos deles voltam a um classicismo acadêmico; glosam, citam, pasticham textos de escritores do passado; outros imitam as formas da mídia, adotam temas de impacto e um estilo rápido e seco, concorrendo com as páginas policiais dos jornais ou, melhor, com os noticiários ‘aqui e agora’; outros, ainda, se comprazem na contemplação narcisística do ‘pequeno eu’, sem pretender ou conseguir dar o salto proustiano para o universal. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 178)

Atente-se aqui ao elogio a Proust, também datado para o que se propõe na sequência. E se, em eco a Octavio Paz, a pesquisadora antevê os sinais negativos de que o projeto moderno havia falhado, a partir disso, também nos diz que ocorreu uma mutação irreversível e desfavorável à literatura como um projeto amplo para o homem e a sociedade, um caminho sem volta para uma ameaça ao próprio ato de escrever. Eu, menos pessimista, recorto aqui pontos que considero fundamentais para a odisseia que é entender nosso momento literário, contemporânea que estou, sem o devido distanciamento, estou ciente – um risco, mas também uma vantagem.

É preciso ser atenta à distinção que a autora faz entre a pós-modernidade e o pós-modernismo – o que parece óbvio, sabemos, precisa ser dito –, alertando-nos sobre o uso desenfreado de um roto como se fosse rasgado:

Modernidade e modernismo são termos que em nossa língua, e sobretudo no contexto literário, designam coisas diferentes. Empregamos modernismo para designar as vanguardas do início do século XX (as chamadas ‘vanguardas históricas’), e modernidade para designar o grande movimento que começou na segunda metade do

século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje. (PERRONE-MOISÉS, 1998, 180)

E segue o baile contando as oscilações entre as definições de um e outro termo para diferentes teóricos, algo enigma para quem ainda não está familiarizado com a terminologia filosófica em torno de um conceito emprestado das ciências sociais e perdido tal qual o Wally de Martin Handford em alguma biblioteca pública do final do século XX. A título de exemplo, sua advertência a quem leva o tempo linear como o conhecemos a sério: se a própria ideia de pós-modernidade recusa o tempo progressivo e evolutivo, como assumir uma concepção de pós-moderno que tenha a negação daquilo que é moderno como parâmetro? Leyla aponta para os arautos, isenta Jean-François Lyotard, o mesmo que define o pós-moderno como incredulidade em relação às metanarrativas, mas nos lembra de um breve consenso: “começou depois da Segunda Guerra Mundial, manifestou-se mais claramente na arquitetura, generalizou-se no discurso teórico a partir do pós-estruturalismo francês e tornou-se discurso dominante nos meios acadêmicos norte-americanos” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 181). É difícil conseguir visibilidade através da neblina – não pela autora, claro, mas pela sequência de autores que teríamos de atravessar até compreender a totalidade deste conceito inventado para definir um colapso, mas também prestes a desmoronar. Mas não desisto. Não posso me propor a teorizar sobre a literatura contemporânea sem entender o que se pretende uma definição de pós-moderno. Só assim o mapa nos leva a uma tentativa de definição do contemporâneo.

Há, é claro – pareço convencida ao usar essa expressão, mas é só uma atitude acadêmica preventiva –, uma boa dose de positivistas para quem o pós-moderno é só mais um termo a integralizar algum dicionário contemporâneo, elencados pela autora: Habermas, Eagleton, Jameson. Depois, reitera a existência dos defensores do conceito e parte para a definição novamente:

A definição do pós-moderno se faz, quase sempre, pela forma negativa, a partir de um feixe de traços filosóficos ou estilísticos opostos aos modernos. De modo geral, os traços considerados pós-modernos são os seguintes: **heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes (identificados por totalitários), abandono das utopias artísticas e políticas.** Esses

traços se opõem aos da modernidade, que seriam: **racionalismo, positivismo, tecnocentrismo, logocentrismo, crença no progresso linear, nas verdades absolutas, nas instituições**. Os críticos do pós-moderno, como Jameson, veem nele dois traços principais: o **pastiche** (diferente da paródia) e a **esquizofrenia**. Chamar a arte pós-moderna de esquizofrênica tem, infelizmente, um precedente incômodo: foi assim que os dirigentes dos regimes totalitários de nosso século qualificaram as obras das vanguardas modernas. Os amigos do pós-moderno adotam de bom grado a 'esquizofrenia' (na linha Deleuze-Guattari) contra a paranoia moderna, e consideram o pastiche como igual à paródia, por sua carga crítica e humorística (Ihab Hassan, Linda Hutcheon). (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 183, **grifo meu**)

Entendo o risco de parecer resenhar este capítulo letra a letra, mas reitero a necessidade de pontuar como uma referência teórica importante a ser contraposta ou, ao menos, posta ao lado de Calvino logo à frente. De volta, mais um pouco: ao retomar o quadro de valores de Ihab Hassan, Leyla acrescenta mais traços ao debate: entre os modernos, estariam **hierarquia, logos, origem, metafísica, transcendência**, e alguns dos pós-modernos seriam **forma-aberta, combinação, indeterminação, ironia, intertexto, desejo** – para a autora, não tão pós-modernos assim. Cabe-lhe o papel, ela nos lembra, de apontar, com base no seu estudo – da teoria e da prática – dos escritores-críticos modernos, que essas oposições não são tão simplistas ou automáticas quanto pregam os autores mencionados. Ela avança argumentando que esses mesmos escritores:

[...] não concebem a história da literatura como uma linha, mas como um espaço percorrível em todas as direções; não defendem o progresso linear nem a tecnologia (fazem a crítica dos mesmos, por rejeição do primeiro ou por uso desviado da segunda); não defendem verdades absolutas (admitem todos a provisoriedade, isto é, o caráter histórico da escrita, da leitura e do julgamento); não apoiam instituições (ao surgirem, criticavam as academias e as universidades, contestavam poderes estéticos estabelecidos, e foram rejeitados ou combatidos por isso mesmo). Em compensação, eles têm vários traços ditos 'pós-modernos': a **ironia**, a **polissemia**, a **forma aberta**, a **fragmentação**, a **colagem**, a **despersonalização**, o **intertexto**, o **pastiche** etc.

Os traços apontados como pós-modernos são, assim, ora modernos, ora mais antigos. (PERRONE-MOISÉS, 1998, 184, **grifo meu**)

Depois de aventar sobre as semelhanças entre o que é considerado pós-moderno e os equívocos que envolvem escritores-críticos analisados no livro e colocados, nessa publicação, sob o selo da modernidade, tais quais Borges, Calvino, Butor e Sollers, a escritora elege traços que validam essa condição, a moderna, ainda que a considere múltipla, mas coerente e consistente:

[...] a busca do novo; a experimentação da linguagem e de gêneros; a relação com a tradição como reescritura de uma metanarrativa adequada ao presente contra as metanarrativas institucionalizadas; a leitura sincrônica do passado, que não anula a história, mas pretende reativá-la em vistas ao futuro (e nesse sentido eles são teleológicos); a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico (integrar arte e vida); a busca de um padrão de alta literatura, com a esperança de educar as massas; a afirmação da autonomia do estético, mas com a convicção de um poder indireto da literatura sobre o real; a abertura da significação a múltiplos e renováveis sentidos. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 187)

Pode-se, daí, saber que a pós-modernidade não é fácil mesmo de definir, mas a autora faz uma última tentativa:

[...] assim como a pós-modernidade decorre diretamente da modernidade, por negação ou exaustão da mesma, o projeto da modernidade decorria do romantismo. As contradições internas do romantismo (subjetivismo e universalismo, irracionalismo e iluminismo, espiritualismo e materialismo, projeto e nostalgia etc.) permanecem ativas na modernidade. **Revolta, ironia, utopia, contestação de regras, consciência e assunção do efêmero e do transitório, fragmentação, autoteorização, autoquestionamento e autodissolução das artes** – são propostas que, modificadas, mas não abandonadas, partem do *Athenaeum*, atravessam o primeiro e o segundo romantismos, manifestam-se nas vanguardas do século XX, e atingem sua consequência lógica (talvez terminal) na chamada pós-modernidade. O romantismo inaugurou uma era crítica que talvez esteja chegando, hoje, ao seu término. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 189, **grifo meu**)

O mundo como conhecemos não existe mais – e eu devo ser a décima pessoa no dia a pronunciar esta frase hoje em pelo menos três realidades paralelas. A boa notícia é que para cada mundo que termina, há um outro a começar. Pelo menos para os otimistas. A contemporaneidade é uma bolha de sabão que acaba de ser soprada de um pote com sabão barato comprado numa franquia de supermercados por meio de um aplicativo de entregas a quem devemos referenciar com uma hashtag. Estamos órfãos de referências porque a própria realidade deixou de ser realidade e é, ela mesma, uma representação. O pós-modernismo, como conceito, logo se converte em um anacronismo. E se à literatura não é mais necessário representar, resta o deslocamento, a impermanência, a impertinência. O professor e pesquisador Wander Melo Miranda, no compilado *Expansões contemporâneas - Literatura e outras formas*, organizado por Florencia Garramuño e Ana Kiffer, resgata o texto *Literatura pós-*

*autônomas* (2007), da crítica argentina Josefina Ludmer, para quem “muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior. Como se estivessem em ‘êxodo’.” (LUDMER, 2007, p. 1) E se não se pode estabelecer um campo literário, onde os seus mecanismos atuariam protegidos de outras áreas, as operações próprias desse campo também ficam órfãs. Ainda que no formato livro,

Não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela ambivalência: são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. (LUDMER, 2007, p.1)

O refrão adensa a falta de fronteiras: é uma ficção do presente que é a “realidade”, absorve e funde toda a mimese do passado para se constituir como ficção e, para a autora, estabelece-se como “*realidadeficção* da imaginação pública” (LUDMER, 2007, p. 3). Eis aí uma postura cara à pesquisadora Florencia Garramuño, no indispensável *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014): uma literatura que não cabe em si mesma. Em diálogo, outro livro da mesma série expande o conceito de literatura a partir da relação explícita com a performance: *A máquina performática: a literatura no campo experimental* (2017), de Gonzalo Aguiar e Mario Cámara, nos lembra que todo signo, inclusive o signo extratexto, é importante para a produção de sentidos na literatura e abre espaço para que o livro não seja mais protagonista, o que não extingue a literatura, mas a coloca em liquidez.

E se...

As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da “literatura”, atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, sem foras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e “real”. Ou seja, entrariam em um tipo de matéria e em um trabalho social (a realidade cotidiana) em que não há “índice de realidade” ou “de ficção” e que constrói presente. [...] Nesse lugar não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco há demasiado sentido. (LUDMER, 2007, p.4)

...a própria palavra passa, a partir daí, a fazer par com a imagem ou mesmo dar lugar à imagem, e nem por isso deixa de ser literatura. Em diálogo com a produção do escritor mexicano Mario Bellatin, Miranda diz que “Escrever sem escrever é, então, operar no limite de toda significação. (2014, p. 143)

Ainda dentro da mesma seara, no livro *Mundo escrito e mundo não escrito* (2002), Ítalo Calvino, justamente no texto que dá título ao livro, explica que a nossa necessidade de linearidade, geometria e sentido no mundo é uma das facetas que procuramos ao contar uma história – uma tentativa, mesmo admitindo a existência do desconhecido, de amenizar o efeito das grandes mudanças às quais somos sempre submetidos, um valor que, digo, não combina com a existência efêmera e caótica de um mundo hiperconectado, mas está, podemos ver, no seu subterrâneo, residindo nos códigos e nas máquinas que dão suporte à abstração da linguagem. Sobre isso, ele ainda segue:

Quanto ao nosso mundo cotidiano ele mais nos parece escrito como um mosaico de linguagens, um muro cheio de grafites, carregado de escritas traçadas umas sobre as outras, um palimpsesto cujo pergaminho foi raspado e reescrito várias vezes, uma colagem de Schwitters, uma estratificação de alfabetos, de citações heterogêneas, de jargões, de caracteres pulsantes como aparecem na tela de um computador.

É uma mimese desta linguagem do mundo que devemos tentar alcançar? (CALVINO, 2015, p. 111)

Com isso, o escritor oulipiano<sup>6</sup> nos põe em xeque – não sem antes nos dar a opção, a nós escritores, de partir de uma oposição inconciliável do mundo escrito e do mundo não escrito. A que caminho, a partir de 2019, a literatura se encaminha? Operar a máquina literária na contemporaneidade exige que saibamos o que o espaço-tempo em que nos localizamos reserva para nós. O designer Vilém Flusser, em *A escrita – Há futuro para a escrita?* (2010), nos prepara para o fim dela, lembrando que a inteligência artificial muito em breve, senão já, supera nossa consciência histórica a partir de dados e é inútil tentar reproduzi-la. Ele também nos diz que a consciência gráfica é uma consciência histórica. Ordenada, linear, regular, calculada, unidimensional. O oposto do

---

<sup>6</sup> Oulipo foi um movimento francês que surgiu na década de 60. Alguns escritores procuraram dialogar com desafios matemáticos e restrições de formas para impulsionar sua produção literária. O método acabou virando um movimento e tem discípulos até hoje. Falaremos mais sobre ele no terceiro ensaio que compõe este trabalho.

pensar multitela. Aproveito: se é inútil para o sujeito já fragmentado ganhar das máquinas, o que nos faz mimetizar um pensar unidimensional? Ou, quando o assunto é criação literária, escrever obras neorrealistas? Para Flusser, é esta a dinâmica da história:

A coisa é mais radical do que parece. Na verdade, é como se não houvesse uma consciência histórica que pudesse ser expressa em diferentes códigos, entre eles também na escrita. A escrita, essa sequência de sinais em forma de linhas, é que torna possível essa consciência histórica. Somente quando se escrevem linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e, de maneira análoga, agir. Antes disso, andava-se em círculos. E quanto mais longas são as linhas que se escrevem, mais historicamente pode-se pensar e agir. O gesto de escrever evidencia a consciência histórica, que se deixa fortalecer e aprofundar por meio de uma escrita contínua, e o escrever, por sua vez, torna-se mais forte e mais denso. Esse feedback entre aquele que escreve e a consciência histórica proporciona à consciência uma tensão que se intensifica sempre, e que lhe permite cada vez mais avançar. (FLUSSER, 2010, p 21)

O escrever, para Flusser, “pode ser mecanizado e automatizado. As máquinas escrevem mais rápido que seres humanos. E não apenas isso: elas sabem variar automaticamente as regras de sequências de símbolos (as regras da ‘ortografia’).” (FLUSSER, 2010, p. 22 e 23). E se então a história não precisa mais ser escrita por nós e se as palavras, linearmente organizadas não serão mais prioridade, porque não há necessidade de registro, sobrarão para nós somente o que não é mecânico, sobrarão a criação, sobrarão também outros códigos. Mas quais?

Kenneth Goldsmith, o inventor do termo aparentemente criativo *uncreative writing*, diz que o novo código é uma espécie de escrita em performance. A internet liberou a escrita assim como a fotografia liberou a pintura no início do século XX. Estamos no século XXI, e não há absoluta necessidade de criarmos mais nada, diz ele, que assim nos apresenta a **Escrita Conceitual**:

Desde o surgimento das mídias em massa, tivemos mais em nossos pratos do que poderíamos consumir, mas algo mudou radicalmente: nunca antes a linguagem teve tanta materialidade – fluidez, plasticidade, maleabilidade – implorando para ser manipulada de forma ativa pelo escritor. Antes da linguagem digital, palavras eram quase sempre encontradas presas na página. O quão é diferente hoje, quando a linguagem digitalizada pode ser despejada em qualquer recipiente concebível: um texto digitado em um arquivo de *word* pode ser lido em um banco de dados, ser visualmente alterado no Photoshop

ou animado em Flash, ser enviado por *chats* de conversa *on-line* ou para milhares de *e-mails*, e ser importado para um programa de edição de som para ser cuspidos como música – as possibilidades são infinitas. [...] É claro que estamos no meio de uma revolução literária. (GOLDSMITH, 2017, p. 20)

Do sampling ao pastiche, o autor enumera os exemplos de como isso é comum na arte. Eles não deixam dúvidas da ingenuidade dos espectadores literários que ainda fomentam acusações de plágio ou discutem autoria, do ponto de vista canônico, na era pós-industrial. E é na década de 90, com o surgimento da internet, que o conceito se elabora:

[...] a escrita não criativa desenvolveu-se como uma resposta apropriada para a época, combinando permissões históricas com uma tecnologia poderosa para imaginar novas formas de escrita. O que estamos tratando aqui é de uma mudança básica, no nível da raiz, no sistema operacional de como se escreve. Os resultados podem não parecer diferentes, sequer ser percebidos, mas o *ethos* subjacente e os modos de escrita foram permanentemente alterados. Se a pintura reagiu à fotografia movendo-se para a abstração, parece improvável que a escrita esteja fazendo o mesmo em relação à *internet*. Parece que a resposta da escrita será **mimética e replicativa**, envolvendo noções de distribuição enquanto propõe novas plataformas de recepção. (GOLDSMITH, 2017, p. 21, **grifo meu**)

Veja, entendo aqui que mimética, do ponto de vista aristotélico, como reprodução da vida e imitação da realidade, não é o que pontua o conceito de Goldsmith, aqui, tratando explicitamente da estética da apropriação, da colagem, do *control* cê, *control* vê, de uma cópia do que tentou ser cópia, de intertexto, já numa outra camada do que envolve a criação literária. E, se o assunto é criação, vale dar preferência aos conceitos que, para este ensaio, a organizam. Deve haver alguma mágica em conciliar criação e a escrita sobre? Com sorte, o que é emplastro para os arautos da musa, é partitura para quem pensa o texto a partir de seus estágios primitivos e o segue até ele parar de lhe atazanar as ideias. Nessa linha, nossa contribuição está em propor para cada uma das propostas de Calvino *para o próximo milênio*, este em que nos encontramos, um ou dois desmembramentos, tendo como trilha sonora o que entendemos por e o que tem se discutido sobre literatura contemporânea. O assunto dá pra muito e deve nos ocupar pelas próximas páginas.

### 1.1 Algumas modestas propostas para prevenir que, na Literatura Contemporânea, os trabalhos teóricos sejam um fardo para os escritores e para seus livros

Quem leu o genial Jonathan Swift passa bem, entende nosso pequeno-grande título e sabe que não são poucos os que tentam repaginar as propostas de Calvino. Tememos incorrer no senso-comum, mas, cá entre nós, não há como resistir. Não vale citar um fabuloso amigo de Psalmanazar ou um tão meritório patriota vindo sabe deus de onde considerando que o que ocorre aqui, brasileiroamente falando, tem toda uma sorte de particularidades e já cansamos de importar teorias. Daí a justificativa de tentarmos recorrer, predominantemente, a teóricos e escritores latino-americanos *sem dinheiro no bolso* para prosear por aqui, espaço no qual a ideia, mais que esculpir valores literários tal qual faríamos numa pedra, pontuar aspectos cognoscitivos no campo, campo?, da literatura hoje.

Não é segredo que, para encarar o cenário da Escrita Criativa, é preciso saber que ele chegou tardiamente ao Brasil e ainda resistem nos redutos formadores de literatos os doutos que insistem na postura rochosa, montanhosa e conservadora em relação ao fazer literário. Enquanto isso, as placas tectônicas têm se organizado de maneira a fazer reinarem as guitarras do texto que não se faz sozinho, das histórias que não se narram por si sós e da ideia de que a escrita criativa é trazer à tona os procedimentos que fazem um texto ficar em pé.

É fácil verificar, em certa medida, uma preferência sobre os clássicos e sobre a literatura da qual a gente já consegue se distanciar, já validada – digo isso tanto em Calvino quanto em Perrone-Moisés, nossos eixos teóricos já consultados. Os dois, ainda que pontuem o status da literatura a partir do que observam até onde sua lupa alcança, o fazem debaixo da profecia do apocalipse internético e do caos previsto da linguagem. Começamos por eles, porque o percurso de pesquisa se propõe, aqui, temporalmente linear, e ciente de nossas primeiras contradições, como essa por exemplo, esboço uma reação ao que se vê de conservador, purista e elitista logo nos teóricos convidados.

Bem, se, para Ítalo Calvino, o novo milênio guarda possibilidades expressivas de uso da palavra a partir dos eixos **leveza, rapidez, exatidão**,

**multiplicidade, visibilidade e consistência**, é importante tecer, ponto a ponto, como elas estão fundamentadas. Teremos aqui o cuidado de não deixar as tranças do texto *à la Rapunzel*, mas é inevitável não passar por elas.

Ítalo Calvino começa pela **leveza**. Ele a considera um valor, a subtração do peso. Sobre isso, Calvino nos lembra:

[...] devemos recordar que se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso.

Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer, da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações. (CALVINO, 1990, p. 29)

Em contrapartida, o **estranhamento** me parece um caminho, ainda que pelo cômico e pela ironia, a se consolidar dentro da estética contemporânea – e não é como se ele tivesse sido inventado ontem, todos sabemos. A questão é: por que a predileção pela *desautomatização* faz sentido dentro do nosso contexto de produção? Não há estranhamento sem o peso – ainda que eu concorde que o humor possa ser um aliado à produção de leveza, em tempos de ar, a ideia de profundidade e fixação de conceitos é uma aliada do estranhamento. E esse efeito é construído a partir de alguns procedimentos de escrita que se contrapõem à ideia de sutileza. Não sei se tenho razão aqui em opor leveza e estranhamento, mas o contrário das figuras suspensas no ar que modulam a imaginação do século XVIII, sequenciada por tapetes voadores, cavalos voadores e gênios que saíam de lâmpadas, desemboca no voo do Barão de Münchausen numa bala de canhão, exemplificado por Calvino: suas aventuras

constituem um desafio permanente às leis da gravidade: o Barão voa nas alturas transportado por gansos, ergue-se a si mesmo e ao cavalo puxando-se pela trança de sua peruca, desce da lua agarrado a uma corda que vai cortando e emendando ao longo da descida. (CALVINO, 1990, p. 38).

Enquanto isso, em 1998, a figura real do Padre do balão, um sacerdote que se sustentou por não mais de 110 quilômetros a bordo de um balão

construído com balões de hélio, evapora e se encerra com uma busca abandonada e um corpo destroçado encontrado léguas e meses depois de não conseguir operar o GPS e deixar a bateria do seu celular acabar durante o voo. A figura, ao mesmo tempo trágica, ao mesmo tempo paródia de si mesma, confunde-nos se ficção ou realidade e é, quem sabe, uma boa alegoria para começar este ensaio sobre estranhamento, o que entendemos como o primeiro contraponto ao que foi proposto por Calvino. Não seria a literatura contemporânea uma tentativa de voo com balões de gás hélio agrupados? Há consistência para um voo sustentado por improvisos? – a consistência, aliás, a proposta inacabada de Calvino, é uma montanha a ser escalada depois.

Ao voltar à insustentável leveza do estranhamento, não posso deixar de consultar a antologia *Poéticas do estranhamento* (2015), proposta pelas pesquisadoras Myriam Ávila e Sandra M. Stroparo, em cujos textos encontramos a análise de procedimentos e obras de arte calcadas no conceito de *ostrânenie*, dessa vez proposto inicialmente por Viktor Chklóvsky em seu basilar *A arte como procedimento* (1917). Cabe aqui um parêntese em que contemplamos as outras duas possibilidades de palavras utilizáveis, elas: desfamiliarização e desautomatização. Em essência, esses termos despencam no início do século XX chancelando procedimentos literários hoje comuns e já validados como componentes da linguagem da literatura – e aí reside o cuidado que se deve tomar com essa armadilha discursiva. Estrangular o conceito de estranhamento num momento gêmeo ao que se viveu no início do século XX é um risco que se corre ao se tentar definir o que seria desvio de linguagem hoje. Rasgar a linguagem é a única alternativa possível quando tudo já foi feito. Mas aí é que está o ponto: na cartografia da criação, é a linguagem, a forma ou o conteúdo que ativa os sentidos para o que não é ordinário? Tomaremos aqui o conceito de forma emprestado para falar de gênero textual, enquanto a linguagem emprestará sua potência para falarmos de procedimento de texto propriamente dito e do contágio com as ditas outras linguagens. Incorro em outro risco aqui ciente da pólvora. Mas não posso deixar de me espantar com o fato de que o dispositivo gênero ainda seja um viés por meio do qual o estranho se instaura na contemporaneidade: bem-vinda, **arquitextualidade**<sup>7</sup>, a senhora deve ser

---

<sup>7</sup> Retomaremos este conceito adiante, no capítulo 3.

nova aqui – como se os gêneros não se imbricassem desde que a literatura é literatura.

Do livro citado, recorro ao didático artigo de Caetano Galindo em que ele analisa a *desdiscursivização* dos discursos no discurso *Água*, de David Foster Wallace e, para isso, retoma o conceito de Chklóvsky:

Na formulação original do conceito de *ostranênie*, de Chklóvsky, é possível se dizer que a questão toda se referia a uma técnica, ou um conjunto de técnicas que tinha por objetivo nos fazer ver de uma forma radicalmente nova algo aparentemente muito familiar, fazendo com que assim pudéssemos efetivamente desautomatizar nossa percepção da realidade e, por conseguinte, ver de fato aquilo que antes apenas nos cercava, invisível e imperceptível. Ar. *Água*.

Trata-se da ideia de forçar uma nova percepção, um outro olhar, marcado violentamente como estranho, e violentamente marcado, que contudo, por essa mesma estranheza, ressaltasse (transformasse, transtornasse) o mezinho, o cotidiano, o básico. Depreende-se portanto das formulações de Chklóvsky que lhe parecia necessário desviar-se do normal para apreender o normal. Estranhar o familiar, o *heimlich*. Afastar-de para poder ver de perto. (GALINDO, 2015, p. 77)

O artista, obrigatoriamente, é aquele que produz desconforto – e, nisso, exceto os favoráveis a ações belicosas contra qualquer arte que contenha *nudes* ou uma lógica imagética desconcertante considerada ofensiva, todos concordam. E se concordamos nisso, havemos de concordar também que não há literatura possível sem estranhamento – e se isso é uma regra e o próprio estranhamento apareça como procedimento obrigatório, teremos um problema em familiarizar o estranhamento. Ademais qualquer preferência sobre os exageros, juro que a ladainha persiste no fato de que qualquer livro deve arrancar faíscas, seja por qual método for. E chegar a isso como conclusão teórica é certamente bem mais fácil do que executar isso, ainda que seja ao que me propus quando decidi proceder a uma narrativa que engendrasses um personagem com perda de memória recente desvelado ao longo do texto pelo próprio leitor que, a partir de um determinado momento percebesse estar em uma história em que ele não se lembra de fato como as coisas aconteceram - graficamente. Mas *como*? Ainda não é momento para se falar sobre procedimentos particulares, mas logo retornaremos a essa competência.

E se o assunto deste ensaio é um *escrever sobre escrever*, por não querer o risco de escrever *somente e tão somente sobre o meu próprio* escrever e cair na primeira pessoa ególatra discutindo seu próprio processo, recorro a análises

de colegas e literatos que tenham observado pontos quase que de uma marca autoral coletiva, se é possível chamar assim, nos textos já, em certa medida, populares dentro da literatura contemporânea que recorrem ao efeito de estranhamento. É um caminho na terceira margem entre a teoria literária e a reflexão sobre o processo criativo e sei que estou descalça num Everest sem mapas que me guiem em definitivo ao tom mais adequado da formulação teórica, mas sabendo o que almejo de efeito com meu texto ficcional, me rendo a esta odisseia.

É o estranhamento famoso desde a primeira frase de *A metamorfose*, de Franz Kafka, quando Gregor Samsa acordou metamorfoseado em um inseto gigante. Ou desde a performance de linguagem de James Joyce em *Ulysses*. Já são quase 100 anos dissecando esses dois exemplos como se não houvesse outros para falarmos de um conceito muito próximo ao que Brecht pregou com o seu teatro épico – o distanciamento crítico: é por meio da falta de identificação com a história, com o personagem e com a forma como ela é contada que o espectador questiona sua realidade, e não através do embevecimento catártico. Pretendemos, aqui, emancipar o conceito de catarse como parte intrínseca ao consumo literário. A descarga emocional que acomete como de solavanco o espectador a ponto de deixá-lo em êxtase ou submetê-lo ao trauma revisitado é conhecida na literatura como um dispositivo necessário para se completar a experiência de leitura, mas não é unanimidade: há textos que rechaçam a catarse como uma possibilidade de fechamento de uma experiência artística, uma espécie de libertação ou purgação a partir da representação – o que nos parece clássico e preso a um modelo aristotélico e canônico de estruturação da narrativa. Esse oposto prega que é justamente pela falta de identificação ou por estranhar a “representação”, a condução da narrativa, seja pela forma, pela construção dos personagens ou pela linguagem, que o espectador se prende ao texto e, daí, estabelece um vínculo diferente da catarse, um vínculo que estabelece a aprendizagem pelo que não é familiar, um vínculo pelo estranhamento.

Fazem isso Guilherme Gontijo Flores em seu *l’azur blasé – ou ensaio do fracasso sobre o humor* (2015) e Cristiane Costa em *Sujeito Oculto* (2014). No primeiro, o autor deixa poemas supostamente não-publicados e reunidos

postumamente por dois colegas, responsáveis pela co-autoria do livro e por notas finais que tentam explicar a coesão temática e incoerências formais – Adriano Scandolara, na parte intitulada *Notas*, e Rodrigo Tadeu Gonçalves, no *Prefácio interessantíssimo*. O livro acaba por ser uma coletânea póstuma falsa e comentada, com um tom de humor prolongado pelas sutis alfinetadas técnicas da análise dos poetas. No livro de Cristiane Costa, o estranho fica por conta de uma aparente transcrição de um depoimento do marido da personagem referida quase como principal e sua biblioteca. Sua mania de anotar em uma agenda trechos roubados de livros e grifar livros quase que obcecadamente deixa uma espécie de rastro perseguido pelo depoente. A segunda parte do livro especula se a primeira parte seria, por sua vez, a primeira parte de um romance cuja segunda parte foi censurada e acusada de plágio, escrita por uma colega da autora que, como uma crítica literária, analisa a obra de Catarina Guerra. Com uma mescla de citações não creditadas, a primeira parte se confronta com o ensaio crítico e acadêmico que constitui, ficcionalmente, a segunda parte. A mistura deliberada de gêneros, o uso de remix, sampling, visual writing e o xeque posto na autoria nos fazem coçar a cabeça a respeito do que temos à frente. São textos que, em alguma medida, demoram para fazer a evidência de que estamos diante de uma obra de ficção. Cabe o adendo de que *O inventário das coisas ausentes* (2014), de Carola Saavedra, escapa ao rótulo da mesma forma, apesar de não flertar com a linguagem acadêmica. O livro se divide em duas partes. Uma chamada Caderno de anotações e a outra que se propõe a ser ficção. Uma narra o encontro de dezesseis diários por uma personagem, a outra prolonga a história por meio de um embaralhamento de personagens, fatos e dados dados na primeira parte. A articulação das duas partes desestabiliza o elo que as une.<sup>8</sup>

A tensão que se estabelece imediatamente no momento em que o espectador hesita se aceita ou não o texto é o que chamamos de estranhamento. E essa desestabilização pode adotar procedimentos de outras linguagens para conduzir o leitor a um efeito também híbrido na recepção de um texto. É assim

---

<sup>8</sup> Não é intuito aqui fazer uma análise das três obras, mas elencar exemplos lidos durante o período de escritura do texto ficcional que construíram um repertório no qual reconheço ecos e traços que sustentam o que pretendi-pretendo fazer.

que a pesquisadora Eleonora Frenkel estende os tentáculos da dança e da música para analisar as recorrências na obra da escritora contemporânea Luci Collin. Faz sentido atentarmos para a melodia composta pela escritora curitibana por dois aspectos: seria injusto não reconhecer o contágio de uma obra tão significativa na virada de chave criativa que afetou a minha escrita assim que tive contato com a escrita da autora pela *segunda* vez – da primeira, devo ser justa, o estranhamento foi inevitável; outro ponto é a contemporaneidade de uma autora que começou a publicar em 1984 e desde então inventariou uma poética astuta dotada de uma consciência linguística, literária e artística que a coloca num tabuleiro expandido no qual transbordam suas palavras. Palavras que dançam, ecoam e atuam na página como se fossem máquina, como se fossem cúmplices de um processo criativo consciente de tudo o que se pode fazer *textualmente* falando. É um texto que se aproveita do eco que provoca frente ao repertório que ativa:

Como pesquisadora e tradutora de Gertrude Stein (1874-1946), Collin observa como uma de suas técnicas literárias a repetição, ou melhor, a insistência, que provoca esse efeito desestabilizador sobre os padrões da linguagem convencional e que ‘reproduz o pensamento real, que está sempre em movimento’; através da repetição em seus textos, Stein tornaria o movimento visível ou audível. Segundo a leitura de Collin, para Stein, ‘a repetição em uma frase nada mais é do que uma diferença de ênfase – assim, a repetição propriamente não existe, o que existe é a insistência’, que ‘vai gradualmente construindo sentidos para o texto (COLLIN, 2007, p. 56). Parece notável que Luci faça uso do procedimento que observa em Stein, criando narrativas que atentam contra a lógica linear e revelam o efeito contagiante que a música tem sobre elas. (FRENKEL, 2014, p. 184)

Não há como se prevenir de contágios, seja autor-autor, seja linguagem-linguagem. E essa permeabilidade se potencializa quando se pensa em dois aspectos: o da **exatidão**, às vestes de Calvino, e o da consciência da impossibilidade da exatidão, à moda de Luci Collin – o que culmina na insistência, no espaçamento, na fragmentação e na permeabilidade dos gêneros textuais e do caminho prosaico e-ou poético. Para Calvino,

A precisão para os antigos egípcios era simbolizada por uma pluma que servia de peso num dos pratos da balança em que se pesavam as almas. Essa pluma levíssima tinha o nome de Maat, deusa da balança. O hieróglifo de Maat indicava igualmente a unidade de comprimento -

os 33 cm do tijolo unitário - e também o tom fundamental da flauta.  
(CALVINO, 1990, p. 73)

Ele ainda define a exatidão a partir de três coisas:

- 1) um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; temos em italiano um adjetivo que não existe em inglês, “icastico”, do grego *eikaotikós*;
- 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 1990, p. 73 e 74)

Num processo que se dá à luz do ensaio, a escrita sensível ao que se observa, à descrição minuciosa das coisas encontra eco nessa proposta de absolutismo lexical e o próprio Calvino hesita:

Não serei tão drástico: penso que estamos sempre no encalço de alguma coisa oculta ou pelo menos potencial ou hipotética, de que seguimos os traços que afloram à superfície do solo. [...] A palavra associa o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo. Por isso o justo emprego da linguagem é, para mim, aquele que permite o aproximar-se das coisas (presentes ou ausentes) com discrição, atenção e cautela, respeitando o que as coisas (presentes ou ausentes) comunicam sem o recurso das palavras. (CALVINO, 1990, p. 93)

No espaço do léxico que escapa porque, no tempo das literaturas fora de si, a palavra não dá mais conta, a saída da palavra é estar no encalço de outras, sempre em teste. Nesse sentido, Frenkel novamente nos auxilia: “Creio que nesse ponto se toca a análise da Collin sobre a repetição em Stein: a mesma melodia a cada vez que é cantada, varia em sua insistência, de modo que já não é a mesma e que novos sentidos vão se perfilando” (FRENKEL, 2014, p. 185); e continua a respeito de outro procedimento: “Trata-se de uma espécie de ‘jogo de substituições infinitas’, em que o dito pode ser dito sempre de outra maneira, configurando esse movimento interminável do ‘mistério musical’”. (FRENKEL, 2014, p. 185) E é engraçado que, ao retomar Calvino dizendo que “Paul Valéry é a personalidade que em nosso século melhor definiu a poesia como tensão para a exatidão.” (CALVINO, 1990, p. 83), e sabendo da formação musical de Luci associada à sua prática poética, entendamos que os momentos mais inexatos sejam justamente os que a autora recorre a estratégias poéticas e

insistentes e infinitas que transformam a escrita pronta num prisma ao vivo de um processo *em processo*. A exemplo:

Porque se faz flores de prata. Porque se faz flores de ouro de jade de ametista de latão de palha. Porque se pendura uma miniatura de flor no pescoço. Porque se decora as paredes com flores sofisticadas porque se pendura na parede um calendário com a fotografia de uma flor. Porque se condena à solidão a muda posta no corredor escuro. Porque se faz flores com tinta porque se dispõe flores nos vasos flores arrancadas do quintal do vizinho flores roubadas do cemitério flores que nasceram brancas e que são tingidas de azul flores cuja única função é imitar flores verdadeiras. Porque em pleno verão se usa vestidos com florzinhas estampadas. Porque se dá nome de flor a alguém. Porque se finge que aquelas rosas miseráveis feitas de pano e destituídas de discurso são as rosas verdadeiras haverá um preço: já não se compreenderá as desinências. (COLLIN, p. 63 e 64)

E, em tentativas infinitas, uma nova configuração poética dentro da prosa implica uma nova configuração semântica e uma nova configuração rítmica, que, por sua vez, implica uma nova configuração melódica – ainda que a estrutura sintática se repita como uma pauta musical. Há outros momentos em que a sintaxe se descabela e provoca um olhar para uma narrativa que tem uma razão não-linguística para existir e para em pé por desenhar e montar sua própria partitura. Ao relacionar a escrita de uma de minhas principais referências literárias hoje com o que venho escrevendo, não posso deixar de pensar na possibilidade de deixar contaminar a escrita deste narrador em primeira pessoa com a pincelada poética que desvela as tentativas de acerto de uma ação que só se concretiza do campo do discurso-tentativa, porque no campo da realidade já evaporou. A escrita-tentativa como um desejo de reconstituição da memória, uma indeterminação em si - para Calvino, um polo oposto ao da exatidão. E isso estabelece o que se percebe como uma articulação que concentra processo e produto na superfície do texto – o que potencializa a ideia de um texto que se desvela construindo a linguagem em torno de si mesma –, uma escritura contemporânea que se expande para fora de si e ativa dispositivos de outras linguagens. A da dança, por exemplo.

A ponte bem que poderia ser feita entre a imagem de alguém procurando a foto perfeita de um aquário, diante da água que se move, dos peixes em uma coreografia imprevisível e irrepetível e da impossibilidade de repetir qualquer que seja a foto que saia dali. De novo, o oposto da exatidão, de novo, a escrita-

tentativa. A dança aparece na escrita de Luci Collin e na escrita de Gertrude Stein como uma experiência que produz um outro estado de leitura, uma geometria inconfundível de autoria. O traço que se impõe na página ao mesmo tempo se dilui sintaticamente conforme as palavras aparecem nas sentenças de Luci, nas sentenças de Gertrude Stein. Por que nos interessa falar de dança como uma espécie oposta – não necessariamente – à exatidão? Primeiro, pela possibilidade gráfica de ressignificar as palavras na página. Segundo, pela quebra entre forma e conteúdo ao mesmo tempo também simbiose entre os dois à medida em que as duas autoras estabelecem como possibilidade narrativa e formal uma espécie de metaescrita, justamente nosso objetivo aqui. O rompimento com a pontuação e com o espaçamento tradicional também são características inexatas do que se propõe a escrita das autoras.

Sob esse ângulo, Eleonora Frenkel observa que o movimento livre das palavras na narrativa de Luci é livre de determinações normativas da linguagem e, ao mesmo tempo que desestabiliza as relações de tempo e espaço, explora uma característica fundamental da dança: a **infixidez**. No palco-página, abrimos espaço então para, como diz Kenneth Goldsmith, as palavras atuarem tal qual a ausência de referências tipológicas, lineares e gráficas não mais restringe. A palavra se dilata. A palavra se delata. A palavra se deleta. E no silêncio dos espaços entre si também diz. E traz à tona o quase esquecido arroubo que progride como traço autoral de quem arrisca ao vivo, frase a frase, com palavras que ameaçam ser. E disparam a falar como pés incontrolláveis à música que toca. Eis que surge o **espaçamento** como uma característica dessa linguagem que não para, como artifício para que o vazio exista no texto em prosa – em “pulsos descompassados”. Aí o diálogo com a dança:

Ao querer se subtrair tanto do peso do discurso significado por um modo unívoco e definitivo, quanto se aliviar da obrigação cronológica da narrativa, a literatura explora as dificuldades de escrever sem fixar um tempo e um espaço, podendo também experimentar a criação de espaços imaginários onde o tempo se suspende. Nesse sentido, de modo análogo à dança, que, além de mostrar seus movimentos, revela a força de sua retenção, sua capacidade de desobedecer às determinações e os impulsos. Além de expor o gesto, a dança cria a tensão com o não-gesto, e a literatura abre os espaços entre a linguagem e a não-linguagem, entre a voz e o silêncio. (FRENKEL, 2004, p. 191)

E é nessa hesitação e excitação estética que a palavra engendra um espetáculo que confunde pela sutil coreografia impossível de se cortar a estilete. A sequência de palavras que fazem fila para entrar no espetáculo e atuar ao seu traço não se deixam adestrar, mas aparecem orquestradas, uma a uma. Na pontuação, o jogo sintático também se reinventa e as regras não são mais de uma comunicação linear em estrutura a passos simétricos, cada palavra obedece a uma melodia. Assim como os dedos deslizam para outros espaços. De abismos entre um sintagma e outro, de respiros e silêncio, de supressão de obstáculos, de abreviações, cortes e tensões intervaladas. De ressignificar o tempo entre uma palavra e outra. A respeito disso, Eleonora Frenkel: "(...) o que parece criar um tempo 'solto', não preciso ou determinado, é a ausência de pontuação, é a escritura que se propaga livre e que caberá ao leitor dar o ritmo – o tempo do tempo". (FRENKEL, 2014, p. 192). Eis aí o **espaçamento** e a **infixidez** provocando a *inexatidão*. É um tempo de prefixos.

E subverter as regras gramaticais, por mais contraditório que pareça, considerando o uso que faço aqui da norma culta, é o que nos humaniza frente ao mecanicismo das máquinas. Flusser insurge contra os sinais gráficos, eles todos: "Os sinais gráficos são aspas do pensamento lógico." (FLUSSER, 2010, p. 20). A história avança e reinicia, conforme demarcamos que há um novo início, por meio do ponto final e da maiúscula na sequência. Foi a aristocracia que nos ensinou a escrever, não as civilizações primitivas. A língua é aristocrática, pretensamente neutra e, indubitavelmente, fálica.

Todo escrever é um escrever correto, e isso provoca indiretamente a crise atual da escrita. Pois há algo mecânico no organizar, no enfileirar, e para isso as máquinas têm um desempenho melhor do que o ser humano. Pode-se deixar a escrita, essa organização dos sinais, por conta das máquinas. [...]

Ao escrever, os pensamentos devem ser alinhados. Uma vez que, se não escritos e em si mesmos abandonados, em que cada um pode se voltar para o anterior, chama-se, em contextos específicos, de "pensamento mítico. Os sinais gráficos são aspas oriundas do pensamento mítico transformado em um pensar alinhado linearmente. (FLUSSER, 2010, p. 19)

E se um texto ao seu receptor se reapresenta, assim é relido:

*a figura mais perfeita e mais capaz de quantas inventou a natureza e conhece a geometria é o triângulo.* triangular é a vagina, triangular é

o útero, triangular é a trindade da deusa: a mãe, a filha e a alma santa. triangular é a letra A, um portal para o céu, altar, um chifre de um animal bovídeo, aleph, o AZ do baralho, a forma da águia, a ponta, o início, o começo. é o verbo invertido, o vê de ponta-cabeça, a cabeça de todos os alfabetos associado ao número 1. em lógica, é o signo de uma proposição universal afirmativa. em matemática, seu símbolo invertido é usado como o quantificador universal ("qualquer que seja [...]"). um tipo sanguíneo. o antes de tudo também ausência negação determinante. *tudo nos dirão, com a graça do céu, as palavras que tomei por tema. Ave MariA.* o A é que é fálico, óia, veja bem, avalovara, ai, espiralada, ela, a linguagem, se desarma, anima, se desenrola, ai, e vai desobstruindo os nÔs. (FANK, 2018, p. 1)

Ufa. Sim, essas linhas escritas em espiral ainda hesitam e se recompõem e são **ressonância** de um texto produzido para uma disciplina ministrada em 2018 pelo professor João Guilherme Dayrell a respeito das dimensões do ó em textos do Padre Antônio Vieira, de Guimarães Rosa, de Nuno Ramos. Ali, como já havia feito, coloquei em xeque para mim mesma a lógica dos textos que eu lia, com os olhos não mais moldados pelo narrador cristão, ele, tão bíblico, tão vinculado ao *Era uma vez*, ali, já em algum tipo de suspensão, mas ainda patriarcais. "Talvez a fantasia artística só possa reajustar a composição de certos mosaicos e justapor, por meio de montagens e colagens, o que já estava lá." (STEINER, 2003, p. 32) E como alavanca que modifica o pulo da linguagem a lógica linear não era mais suficiente. Ainda sobre espaçamento:

Um ducto de escrever ininterrupto, contudo, não é possível, mesmo depois da superação do freio objetivo e material do escrever. As regras ortográficas (sejam lógicas ou sintáticas, ou de acordo com o alfabeto, fonéticas ou musicais) são cálculos, quer dizer, elas exigem espaços entre os sinais. Esses espaços são obrigatórios entre as palavras, as frases, os parágrafos e os capítulos. O gesto de escrever é "staccato" porque o próprio código escrito é granular ("distintivo"). O fato de o gesto de escrever ser simultaneamente intranquilo e pausado repele a consciência de quem escreve. Ele estrutura a "consciência histórica". Embora escrevamos (e pensemos) de forma rápida e esquemática (rapidamente ao encontro do ponto final, no futuro), escrevemos (e pensamos) de forma asmática. Nós sempre temos que interromper o que estamos fazendo para tomar ar. (FLUSSER, 2010, p. 40)

Ainda assim, a escrita interrompida causa **estranhamento** e exige explicações<sup>9</sup>. Foi, novamente, na teoria do Design que encontrei o diálogo entre

---

<sup>9</sup> O fato de ter feito da interrupção do enredo o motivo estrutural do meu livro tem esse sentido preciso e circunscrito, e não toca à problemática do "inacabado" na arte e na literatura, que é outra coisa. Melhor dizer que aqui não se trata do "inacabado", mas sim do "acabado"

a ideia de linearidade gráfica e uma reflexão com a história em letra maiúscula que só existe porque há o que para a literatura é fundamental, a alteridade:

[...] as linhas daquilo que está escrito não orientam os pensamentos apenas em sequências, elas orientam esses pensamentos também em direção ao receptor. Elas ultrapassam seu ponto final ao encontro do leitor. O motivo que está por trás do escrever não é apenas orientar pensamentos, mas também dirigir-se a um outro. Apenas quando uma obra escrita encontra o outro, o leitor, ela alcança sua intenção secreta. Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro. Essa impressão contraditória confere ao escrever uma tensão. É por isso que a escrita tornou-se código que suporta e transmite a cultura ocidental e deu, a essa cultura, uma formação tão explosiva. (FLUSSER, 2010, p. 20)

Aqui, tal como o fio que se borda à borda do significante, escolho a ideia de ressonância para além da ressonância sonora, gráfica, plástica. A ideia de afeto como algo que afeta o outro é o que completa, para mim, a ideia de efeito do texto no outro: a **ressonância afetiva**, que também não é exata.

O homem, enquanto ser consciente, recolhe apenas os efeitos desses encontros, que se dão na forma de paixões: alegria ou tristeza. Já o afeto supõe a afecção, ou seja, um afeto necessariamente provém dela, porém não se reduz a ela. Embora diferente, tanto afecção quanto afeto nos parecem implicadas na ideia de escolha afetiva. [...] estamos dentro de um paradigma no qual a ideia de afeto se afasta de qualquer associação com a expressão de uma interioridade inatingível, que marcará a definição romântica e escolar de lírica. Pelo contrário, o afeto se dá como resultado de uma relação onde a fronteira entre interior e exterior já não é determinável. Resultado dos efeitos da passagem de um corpo - que bem pode ser uma voz, um texto, um fantasma - sobre outro, de uma mútua modificação, e não da expressão unidirecional de um sentimento mais ou menos puro. (DI LEONE, 2014, p. 31 e 32)

E é também tempo de ecos que se estabelecem nos microssistemas políticos de circulação literária. Qual é o grau de potência de um texto e de um voz que o recomenda? Se emprestamos da física o significado de **ressonância**, entenderemos esse conceito como um fenômeno em que um sistema vibratório ou força externa conduz outro sistema a oscilar com maior amplitude em frequências específicas. E é a partir da energia vibracional que esse sistema

---

interrompido”, do “acabado cujo final está oculto ou ilegível”, tanto no sentido literal como no metafórico. (Parece-me que em algum momento digo algo assim: “Vivemos num mundo de histórias que começam e não acabam”.) (CALVINO, 1999, p. 268)

armazena que se mede a amplitude das ressonâncias. Analogamente, o sistema literário (assim como o sistema musical) depende de uma amplitude externa para validação de uma obra. É uma vibração complexa que contém muitas frequências, afetivas também. E ativa memórias não necessariamente lineares.

estica, estica, estica a linha, o fio, o nÓ, a espiral que é o mundo, o fundo do poço, rotundo profundo imundo, dentro da roda do tempo não-linear. o tempo, a vida tem início, sim, a vida, a vida é ela quem diz que óia. desabrocha e irrompe feito flor, mas é cobra, é afeto, que afeta. Inaugura um novo calendário, um um, insiste, feito sístole, sístole, sístole, sístole, respiração e batimento asmáticos, uma palavra aritmética, um som escriturado, uma usina inteira ela, EVA, nossa senhora, ai, que é quase palindrômica, Ó, Ah, a musa que penetra no Ó, respiração circular. repita comigo este ruído que só poderia ser urbano. (FANK, 2018, p.1)

Nesse trecho de texto em que o eco se faz ao Ó (2009), de Nuno Ramos, a espiral é protagonista - é na circularidade que ressignificamos o tempo, a linearidade, a história, a circularidade onde tudo coexiste. Um tempo em que o cubismo deixa de ser movimento artístico para ser a própria realidade multitela que se estilhaça logo à frente em telas LCD, um display de cristal líquido que quase se cola à nossa retina<sup>10</sup> e quer substituí-la. É o tempo da **simultaneidade**, da não-linearidade e da **fragmentação**, que são o fio que se estica da **multiplicidade** e da **consistência**, a proposta inacabada de Calvino, a sua Sagrada Família, a sua fundação órfã, tão relida mesmo sem existir. Se Ricardo Piglia propôs o **deslocamento**<sup>11</sup> como resposta e substituição à consistência, não iremos desconsiderá-lo, mas antes de incorporá-lo como parte da discussão, resta um escape para o conceito de tempo, especialmente para o cinema - a arte que surge próxima ao cubismo sem ter raiz nele:

Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo. Surgia, simultaneamente, a possibilidade de reproduzir na tela esse tempo, e de fazê-lo quantas vezes se desejasse, de repeti-lo e retornar a ele. Conquistara-se uma matriz do tempo real. Tendo sido registrado, o tempo agora poderia ser registrado em caixas metálicas (teoricamente, para sempre). (TARKOVSKY, 1998, p. 71)

---

<sup>10</sup> Cover your crystals eyes/ Because I'm in this house/ I'm in this home all my time [...] I can see it all so clear/ I see it all so clear (*Crystals*, Of monsters and men)

<sup>11</sup> No texto Uma proposta para o novo milênio, Ricardo Piglia se propõe a escrever a resposta que falta: o deslocamento. O texto foi publicado originalmente na Revista Margens/ Márgenes n. 2, em 2001.

Curiosamente, seria justamente essa a maior moeda de troca hoje, o tempo, tão areia, tão escorregadio. Ele que, no início do cinema, já foi um material mais concreto para a criação, agora é quase obstáculo. A apropriação, o sequestro do tempo, pela fotografia, pelo cinema hoje já fazem parte da dobra desse mesmo tempo em narrativas entrecortadas. O que já foi um novo princípio estético hoje é matéria-prima em extinção. Se no cinema clássico, o espectador por trás do plano fixo era apenas um observador, hoje não há mais frente ou trás da tela. Estamos entretelas e enxergamos simultaneamente várias delas em perspectiva. No cubismo, a subversão aparente da lógica da natureza se fundamentava num olhar irônico e subjetivo do artista que se propunha a estilizar o objeto de seu retrato em uma avalanche de informações simultâneas das quais se suprime a continuidade cronológica. O tempo um vidro quebrado na tela, hoje uma superfície porosa que nos atravessa e é atravessada por nós, o agente que não olha mais de cima, deificado em um narrador que controla uma linha ordenada em virtude dos acontecimentos. O colapso é a única resposta possível para um relógio de rua que está prestes a desmoronar ao vivo. O tempo em crise porque, ainda que queiramos esgotar todos os ângulos de uma narrativa, não é possível consumir todo o material de uma narrativa, é ele a própria vida, recortada e fragmentada. Também não é possível mostrar todas as horas contidas num rolo de filme. Selecionar minutos salváveis de hora de produção e afiar a lâmina é o papel estabelecido pela montagem, cujo expoente é Eisenstein. Lado a lado com a colagem, nas artes plásticas, o recurso é um empréstimo constante na literatura contemporânea e nos serve à imagem de sobreposição multitela para um tempo em que as fraturas expostas interessam mais que atos de heroísmo, dois recursos aos quais recorreremos adiante. O sólido é matéria predileta dos alquimistas que desmancham a matéria em experimentos pretensiosos. Nenhum material passa incólume a quem enxerga todas as possibilidades. E esta, para mim, a grande praga-presente do cubismo: nenhuma perspectiva é levada a sério porque todas são. Milton José de Almeida, em *A arte da memória* (1999), enxergou a origem do cinema nas capelas de Giotto, lineares, didáticas e cristãs - orientadas sob o signo do discurso ocidental, da esquerda pra direita. “Certa vez a igreja, hoje a educação e a indústria cultural

produzem esteticamente, vale dizer, em forma e ideologia, não só as imagens visíveis, mas o sentido dos intervalos significativos. toda escolha estética é uma escolha política.” (ALMEIDA, 1999, p. 36) Cada perspectiva, além de escolha política, é constituída de repertório e memória. E a memória é indissolúvel do tempo.

O tempo cronológico teve razão de ser no momento inaugural da construção do mito. Após seu entendimento e memorização, o mito pode ser recordado e recriado a partir de qualquer ponto do tempo e do espaço e instalar-se em *alegoria*. Como se daqui, na *Cappella degli Scrovegni*, a história e as histórias fundadoras do mito cristão decorressem. Cada cena ganha vida própria, tendo em si todas as outras ao mesmo tempo. Não só todas as coisas vistas, mas e principalmente, tudo o que foi pensado, sentido etc.. De origens próximas e distantes na História. Cada cena é tornada uma alegoria. (ALMEIDA, 1999, p. 57)

O tempo é um discurso no qual estamos presos para sempre, um sempre que não se sabe exatamente qual é. Aproximar essa discussão da literatura contemporânea zera a reza não só da questão da linearidade narrativa, mas da linearidade da página e do próprio livro. Um mangá não pode ser exemplo de subversão da ordem porque ele é construído sob uma ótica oriental. Os livros de Lygia Pape, a impressão da internet de Kenneth Goldsmith ou as performances involuntárias das redes sociais, sim. O fragmento estilhaçado da tela que se quebra no chão segue o voo e a acerta a arquitetura. Ela, que tem sob sua guarda o monumento, é assunto da nossa primeira parábola linguística: a Torre de Babel.

A decomposição da celulose, lá em Alexandria, não teve o mesmo efeito que as grandes tragédias humanas do século XX, pelas mãos dos homens e por obra da natureza. Nada nos colocou tão em suspenso quanto o Holocausto e a discussão já gasta sobre ser ou não possível produzir arte depois do ascensão do fascismo não economiza em atualidade. Escrevo este texto sobre um personagem conservador desgarrada de referências políticas. Produzo arte, discuto estética, empreendo literatura e, no entanto, são os analfabetos políticos e os anti-intelectuais que dominam as canetas e dominam o riscado. A verdade em suspensão se contrapõe a uma absoluta precisão da mesma lâmina que uso para produzir as colagens que compõem este trabalho. Nenhum bisturi está à altura desta discussão porque temos preferido tesouras,

analógicas e eficientes, temos preferido as colas milagrosas de rápida secagem porque não temos tempo nem mesmo para nos constituirmos como sujeitos. Retornamos ao arco e flecha aplaudindo arqueiros autodidatas superestimados. Na política e na arte. Com tanta tecnologia e podendo estar em qualquer lugar, nos falta territorialização e pertencimento. Quebram as telas e quebramos nós, mais ou menos como quando nos tiravam as ruas. Como um movimento anti-ilusionista como o cubismo pode ser fio de uma discussão que permeia justamente a tentativa ilusionista de construção de uma verdade - para além da verossimilhança?

O arquiteto Guilherme Wisnik, em *Dentro do nevoeiro: o futuro em suspensão* (2019), faz um percurso similar ao que me proponho ao questionar se existiria uma arquitetura à altura do Cubismo, para ele, a grande vanguarda. Questiono também: há literatura cubista? Uma literatura que se construa a partir de uma ideia tão milenar na escrita: o fragmento. Para Wisnik, o argumento de um véu, uma névoa, um entrevisto, uma bruma que dissolve os contornos capta essa mutação à sensibilidade contemporânea e é, na imagem de um vidro turvo, de uma fotografia em longa exposição ou de arranha-céus que furam as nuvens em Dubai a própria evolução pessimista da imagem da leveza que assobia Calvino: uma nuvem é também o peso das gotas que não nasceram e a condensação, nesse caso, literalmente, de tudo o que guardamos sem selecionar, de toda a nossa produção de memória contemporânea e tecnológica. A nebulosidade da informação hoje teria raiz nos destroços fundadores do pós-modernismo que levantaram uma poeira que vai sendo acumulada até que se torna nosso lar. Tudo se evapora, é uma leveza do acúmulo, para ele, o *tecnossublime*. Essa poética do enevoamento carrega também o peso dos cabos submarinos e túneis que existem para sustentar essa estrutura física que dá suporte a uma estrutura abstrata que é o próprio embaraçamento de informações. Ele nos lembra que os ritos inaugurais do nosso mundo são demolições. A queda do muro de Berlim. O 11 de setembro. Agora, em pleno 2019, um símbolo gótico se despedaça e não demoram a surgir propostas distópicas<sup>12</sup> para a ocupação de um pedaço de um prédio cristão, fundado sobre

---

<sup>12</sup> O governo da França lançou um concurso para reunir propostas em torno da reconstrução da parte afetada pelo incêndio de abril de 2019.

o símbolo de uma cidade pagã. De uma piscina a um herbário, o que merece ocupar o lugar de uma torre ocupada antes por gárgulas e habitat de um dos personagens mais importantes da literatura? Foi o corcunda que tornou a Notre-Dame famosa ou Notre-Dame que validou Victor Hugo? Ele, que em *Do grotesco e do sublime*, insistiu num prefácio interminável que não teria condições, no final do século XIX, de ser original. Ciente do peso bíblico, mitológico e shakesperiano que carregava, marcou sua teoria a ferro num texto arquitetônico cuja agulha não sobreviverá a uma queda televisionada. Para a arquitetura modernista, a coisa toda se dá pela transparência, num diálogo imediato com o Iluminismo. É preciso saber, lançar luz a algo, à estrutura. O que importa são os ossos. No pós-modernismo, a estrutura não significa mais, o que importa é a pele. Da mesma maneira, o amálgama da criação, contraditório, dissipa as fronteiras e não vê passarem os pássaros, mas sabe que voam. É a tônica do sujeito fragmentado que não poderia encontrar abrigo na consistência porque a recusaria. Suas cidades são invisíveis. E seus pedaços pontiagudos.

O **entrelugar**, tão atual de Silviano Santiago, mesmo com quarenta anos de sua publicação nos alerta: “As palavras não estão em perigo, os corpos estão.”. E essa fuga só pode nos conduzir ao aludido **não-lugar**, de Juliano Garcia Pessanha, que o recusa porque esse sujeito contemporâneo também não habita, não se territorializa, vive na borda, à margem de si mesmo porque a sociedade está em colapso. Não há mais margem quando não há centro. Nem mesmo uma terceira, como poderíamos encontrar em Guimarães Rosa. Se a névoa nunca se dissipa e a espera significa uma falta de **visibilidade**, o que é, para quem escreve hoje, a visibilidade senão a sua conversão em **plasticidade**? Um sujeito fragmentado tenta dar liga às imagens que possui para construir narração e consegue? Logo voltaremos a esse tópico.

Para Calvino, e esta para mim é uma das imagens mais bonitas deste livro, “a imaginação é um lugar dentro do qual chove” (CALVINO, 1990, p. 99). *Um lugar dentro do qual chove*. É da espacialidade que surge a visibilidade. Mas e se já os sequestraram a imaginação? E se Calvino, ao tentar unificar a geração espontânea de imagens com a intencionalidade do pensamento discursivo, preso a um tempo em que a autonomia do pensamento não lhe fica atrás da tecnologia, tivesse vivido o hoje? Continuaria otimista quanto à capacidade do

escritor de criar imagens numa época de manipulação de imagens e som? Teria previsto toda uma era de colagem, montagem e **apropriação** de imagens? Ele adiantou algo nesse sentido:

O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória, se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagem, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.

Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. (CALVINO, 1999, p. 109 e 110)

Sua proposta reside numa futura pedagogia da imaginação, conduzida de maneira autodidata, com métodos inventados e resultados imprevisíveis. Para ele, em 1985, a fantasia corria perigo. Se para ele, realidade e fantasia só poderiam tomar forma através da escrita, para nós, a própria ideia de realidade e fantasia são resignificadas por uma chuva de imagens das quais não sabemos a previsão. A ilusão é um lugar dentro do qual é possível fazer chover - com água ou não. Hoje, é a realidade que corre perigo. E para que, então, insistir na ficção?

A proposta desenhada por Ricardo Piglia, que cá estava antes de avançarmos nessa ideia me sorri, como o faz da margem, enviezada: ao pensar a partir do subúrbio do mundo, coloca-se um problema a partir da margem da tradição cultural, numa espécie de ficção especulativa, uma "versão utópica de Pierre Menard, autor de Quixote" (PIGLIA, 2012, p.1) Sua adesão ao epitáfio literário de Calvino se dá no seguinte conceito: "Ir em direção ao outro, fazer com o que o outro diga a verdade do que sente ou do que aconteceu - esse deslocamento, essa mudança funciona como um condensador de experiência." (PIGLIA, 2012, p. 3). Mais ou menos como as vozes que perpassam o conceito de polifonia bakhtiniano, a ideia de Piglia é que, a partir do posto de observação

privilegiado do centro para o periférico, não seria possível transmitir verdade, a verdade é um pilar da experiência.

Um deslocamento em direção ao outro, um movimento ficcional, diria eu, em direção a uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentidos. Assim se transmite uma experiência, algo que está muito além da simples informação. Um movimento que é interno ao relato, uma elipse, poderíamos dizer, que desloca para o outro a verdade da história.

Creio que a proposta para o próximo milênio que eu agregaria às de Calvino seria esta ideia de deslocamento e de distância. O estilo é esse movimento rumo a outra enunciação, é uma tomada de distância com respeito à palavra própria. Há outro que diz isto que, talvez, de outro modo não pode ser dito. Um lugar de condensação, uma cena única que permite condensar o sentido em uma imagem. [...] São sujeitos anônimos que aparecem para assinalar e fazer ver. A verdade tem estrutura de uma ficção em que um outro fala. Fazer na linguagem um lugar para que o outro possa falar. (PIGLIA, 2012, p. 3 e 4)

Arrisco-me a ampliar a ideia de deslocamento proposta por Piglia para além da alteridade como condição literária, como um necessário se colocar a pensar a respeito do outro e retratar essa margem tão carente de representatividade, mas ousar dizer que não temos aqui senão uma problematização que corre o risco de ser sociológica e não literária. Ele estaria partindo da ideia de que toda a sua construção literária não olha para o outro? A literatura, a ficção são justamente o espaço de exercício de sermos o outro. Se o espaço imaginário é o único lugar de transmigrância identitária, é ali que as imagens estereotípicas, com um tipo de homem idealizado, nomeado por Eric Landowski (2002) como o "senhor todo mundo", essas obras com efeito de verdade não criam mais ressonância. É uma areia movediça o campo identitário desde que a ferida se abriu. E é também aí que se produz o que de mais interessante se viu na literatura contemporânea dos últimos anos. O homem, esse ser em deslocamento, um indivíduo em instabilidade, em uma humanidade em ordenamento, não pode alojar mais uma ideia de proteção, de fixidez, de abrigo. É quase uma obrigação estética olharmos para essas identidades fraturadas que constituem um descentramento de nós mesmos para que a escrita como ética faça sentido. Antes, uma voz hierárquica nutria a intelectualidade de conceitos e material ficcional e artístico, hoje, o espaço fronteiro está ocupado por uma voz que já não se sente em casa, que nasceu esvaziada e pretende reinaugurar uma imagem estética pautada numa outra

configuração da experiência e numa consequente reelaboração da ficção e do próprio estatuto literário.

Entendo que, muito mais do que olhar para o outro, o deslocamento pode ser usado como palavra chave para a reorganização dos saberes, levando a cabo a própria ideia da enciclopédia de ser um compêndio de saberes sem estantes. Essa aparente contraditoriedade vai repousar sua cabeça no que entendemos como um contraponto à proposta de multiplicidade, o **hibridismo**, também quase condição daquilo que se pretende contemporâneo. O híbrido por si só minimiza as diferenças. É na mescla que reside a força criadora do século XXI: um mapa rasgado e reconstruído com cola branca e paciência cujas camadas não se conciliam, uma *literatura quebradiça*, não porque frágil, sim porque inclassificável. Essas fronteiras quebradiças são o calcanhar de Aquiles de tudo aquilo que se chama arte hoje: seu caos e seu trunfo. As lentes não estão embaçadas, os limites é que mudaram de função - e aí o exílio se configura como oportunidade de redefinição do tempo, do espaço e da nossa própria ideia de sujeitos-leitores, sujeitos-escritores, sujeitos-artistas. A arte é o abrigo ainda que nem seja um lugar. O deslocamento entre linguagens passa a permitir o que sempre foi encarado como traição: a contaminação, a alta assimilação de um texto em outro, o contágio, a permeabilidade do intertexto, do arquiteito, do hipertexto, de um texto em performance, uma escrita e uma literatura desterradas, nas quais o exílio, de um território ou de uma linguagem, injeta lucidez.

A crítica nos alerta para uma importante transformação - o caderno do autor começa a se aproximar mais das experiências dos cadernos dos artistas, sem, no entanto, nisso se transformar. Estamos ainda num regime de produção de discurso da e através da escrita. Mas a escrita saiu de si mesma, deixou sua identidade fixadora para transformar-se num procedimento algo móvel, vibrátil e, sobretudo, no contexto de Artaud, algo que pudesse refazer seu próprio corpo, ele mesmo também doente, desalojado e despossuído de "si mesmo". Evelyne vem insistindo no poder de rasgo, na violência disruptiva dessas experiências de escrita/ leitura. Ou, como já havia dito Maurice Blanchot, "[o] jogo da etimologia corrente [que] faz da escrita um movimento de corte, um rasgo, uma crise (...) [é] simplesmente a lembrança da ferramenta própria para escrever que era também própria para fazer incisões: o estilete. (KIFFER, 2014, p. 55)

A partir dos textos de Evelyne Grossman, Ana Kiffer coloca em potência aqui uma imagem primitiva que não pode ser senão a nossa ferramenta eleita para manipular o que é tátil na escrita. O corpo do texto se inscreve em outra plataforma sensível para se compor como representação, extensão ou negação a partir da sensorialidade. É quase uma plasticidade anti-ilusionista que grita, mas não como gritavam os pares do início do século passado. É um anti-ilusionista que entendeu que a realidade corre perigo e precisa reorganizar os sentidos do leitor para prepará-lo para a recepção de um texto. Kiffer ainda nos oferece mais tintas para a discussão:

A cabeça esburacada, furada, transpassada, de Duras não deixa de remeter para essa experiência de disjunção do corpo, para esse estado de despossessão que faz entrever uma experiência corporal distante daquela que funda e une corpo e identidade numa só e mesma série, numa só e mesma figura humana. Outras corporalidades, portanto, é o que vem reivindicar a escrita enquanto prática ou cena de um estar “fora de si”. (KIFFER, 2014, p. 54)

O campo de seleção lexical de que dispõe a autora para elaborar uma análise posterior sobre os *Cadernos*, de Antonin Artaud, nos sugere um contágio: relação plástica do traço, figuras pontiagudas, mutações do corpo, sensação vibrátil, linguagem raio. É um corpo móvel à procura de um significado para além das palavras que carrega. O hibridismo se sustenta, portanto, no contágio, na contaminação das linguagens, dos campos, literário e artístico, que, ao contrário do que se viu nos estudos da décadas de 90 sobre o híbrido, não sugerem a infertilidade da espécie que não dá frutos. Se o tempo é de frutos criados em laboratório, a fertilidade também é fabricada. E de dois pontos também se fazem pontes. O que liga um a outro não é mais uma linha reta, mas uma linha, uma tensão, abstrata, lábil, um dúctil constantemente abastecido de água e também de corpos que se movem, se entrelaçam, se fundem e confundem.

Nesse sentido, o efeito imediato é não somente o apagar das fronteiras dentro e fora, mas, e sobretudo, o deixar entrever, no flash de uma fresta, que tais fronteiras, além de móveis, são efeitos visuais, sonoros, táteis, entre muitos outros, de construções e desconstruções permanentes e aleatórias. (KIFFER, 2014, p. 63)

Em outro campo, as costuras overlock marcadas e ziguezagueantes dão lugar à invisibilidade do laser e das mãos que o operam. Para a autora, em

oposição à constituição das vozes interiores, seu ponto de apoio, há aqui uma falência das vozes interiores e um consequente desalojamento da alma e da escrita.

[...] não podemos negar ou esquecer que a construção artística desses corpos gloriosos ou extáticos abriu um lastro possível de experimentação para que novos corpos sensíveis fossem criados no seio da arte e da literatura. A primeira, sem ter mais obrigação com a tela, com o enquadre, com a moldura fez saltar para a vida um sem-número de experiências. A segunda, até certo ponto liberta das estruturas dicotômicas, assim como da linearidade narrativa, fez com que tudo aquilo que parecia não se poder ali dizer fosse percorrendo o campo de sua experiência. Ainda se deveria notar que o entrelaçamento, efeito do próprio deslocamento ou expulsão de suas identidades anteriores, fez com que esses dois campos - literatura e arte - investissem em novos modos de diálogo entre si. Um deles será através da escrita. De que maneira saltará de um para outro lado essa prática, e qual transformação sofrerá a escrita em cada uma dessas passagens, são perguntas necessárias àquele que se aproxima de experiências-limite entre esses dois campos hoje. (KIFFER, 2014, p. 59 e 60)

Daí a **plasticidade** das narrativas contemporâneas que acham, nesse recurso, uma possibilidade de saltar das telas e sobreviver fora dos destroços, fingindo não ser caco, encenando a fratura por meio de outro figurino, o próprio papel. Desse contato, de antecedentes também cubistas, a apropriação de imagens, a colagem, a montagem e a performance do texto na página aparecem para ficar. Daí também a elasticidade da marca autoral e sua imprecisão, o anonimato. O oposto do que Calvino teria entendido como uma forma fechada:

[...] entre as formas literárias que caracterizam nossa época existe também a forma fechada e calculada, na qual fechamento e cálculo são apostas paradoxais que apenas indicam a verdade contrária àquela tranquilizadora (de completude e conteúdo) que a própria forma parece significar, isto é, transmitem o sentido de um mundo precário, a ponto de ruir, despedaçar-se. (CALVINO, 1999, p. 267)

Para a **rapidez**, mais ainda. E menos também. A **provisoriedade**, a efemeridade, o prazo de validade, as imagens e os textos que nos escapam e duram menos de 24 horas na nuvem. As novas mídias e Lydia Davis estão aí pra provar isso. Não é sobre durabilidade. É sobre as palavras-suporte que mantêm seus significados enquanto um sintagma se camufla com o tempo em outras possibilidades. É o verbo curtir de Caetano na década de 70 apropriado

pelas redes sociais e levado à exaustão, sem efetivamente ter se deixado descansar. O significado provisório, com um registro provisório, de efeitos provisórios.

Se Flusser propõe que o código, as máquinas ficam responsáveis pela historicidade e pela reprodução de uma linguagem linear e, quem sabe, nesse sentido, clara, sobra pra literatura aquilo que é turvo, metafórico ou, em alguma medida, não exato. E é a partir da cosmogonia deste ensaio e dessas propostas que me proponho a pensar quem sou eu-escritora, hoje escrevendo neste espaço-tempo, e que entenderemos o processo de criação particular deste texto ficcional-nem-tanto, desmembramento do eu-científico-crítico que escreve a parte teórico-genética, terreno árido para quem cria e fértil para quem nele se ancora como entendimento do produto final, aqui, texto artístico, aqui, *avatar* ruidoso e organismo acadêmico, aqui, mescla e ser híbrido não-tão-autônomo tentando não ser opaco.

## Parte II | Esvaziamento

É do século XIX essa mania de transformar memória em ficção. É desse período o particular apreço por diários, memórias e autobiografias de escritores que se moveram pelo campo documental de sua ficção sem tanta ciência do quanto teóricos se debruçariam sobre sua intimidade anos depois. Opero aqui um diálogo duplo: com a intimidade do processo de escritura, montagem e colagem do meu texto a partir da perspectiva da memória, entendo também o movimento que faz meu personagem ao tentar escrever um livro para registrar seu inventário de afetos. Ele, privado da memória e de sua própria história, escreve em busca de uma identidade individual e, nesse processo, tem de si solapada a concepção histórica de memória coletiva, é incapaz de entender o momento temporal que vive, o momento em que escreve, caindo num inevitável ostracismo amorfo e diluído na própria forma que seu pretense texto enciclopédico assume. Ao tentar se inscrever, se apaga. Ao tentar escrever, se apaga. Ainda que ambicione a realização, converte sua missão em uma fratura reversa, descolada de si e do outro. Não há périplo. Não há começo. Não há fim. Onde foram parar os medidores do tempo?

A fagulha que sobreviveu ao fogo de palha deu para muito e deixou pistas. Foi Santo Agostinho, um pagão que registra sua conversão em Confissões que intentou alguns dos primeiros registros sobre tempo e memória. Se quero fazer ficção, preciso desdobrar um conceito átomo aqui, base para qualquer discussão molecular: o tempo. E se encerramos nossa ideia de esgotamento numa proposta de **provisoriedade** a ocupar o lugar da **rapidez**, estico a ideia. Antes de entender de velocidade, é preciso falar sobre percepção do **tempo**.

Que partícula, que fio, que caco é esse que queremos emoldurar entre duas capas e folhear? Que necessidade de impressão de uma biografia ou de uma narrativa na dobra da história é essa? Santo Agostinho, ao conduzir sua reflexão sobre o tempo, em interlocução com o Deus recém-descoberto, fala em palavras proferidas nesse lugar *tempo*, com um verbo gerado no silêncio. Palavras que ele adjetiva de soantes e transitórias, ditas por uma voz passageira, uma voz que ecoa e some, uma voz que é capaz de fazer nascer corpos - uma criação pela palavra. E continua pontuando: não poderia haver

*então*, onde não havia tempo porque não é concebível um tempo em que se possa dizer que não havia tempo. (AGOSTINHO, p. 301) Ele acredita em inícios, mas põe em xeque a eternidade - entende que a criação se dá pela palavra, mas não se considera capaz de criar por ser discípulo. Sem permissão de fazer outra coisa senão viver o tempo, se propõe a medi-lo e é quando desemboca inevitavelmente na arte e na *memória*.

Quando medimos os silêncios e dizemos que aquele silêncio durou o mesmo tempo que aquela voz, não dirigimos o pensamento para a duração da voz, como se ressoasse ainda, a fim de podermos avaliar no espaço de tempo o intervalo dos silêncios? Com efeito, quando, sem abrir a boca nem pronunciar palavra, fazemos mentalmente poemas, versos e qualquer discurso, ou medimos quaisquer movimentos nós os comparamos pelos espaços de tempo e achamos a relação de uns com os outros como se os pronunciássemos em voz alta.

Se alguém quisesse soltar uma palavra um pouco mais longa e regulasse com o pensamento sua duração, esse delimitaria o espaço de tempo em silêncio. Confiando-o à memória, começaria a produzir aquela palavra que soa, até atingir o limite proposto. Mas essa voz ressoa e ressoará, pois a parte que esmoreceu sem dúvida já ressoou e o que resta soará ainda. Vai assim emudecendo pouco a pouco, enquanto a presente atenção do espírito vai lançando o futuro para o passado. Com a diminuição do futuro, o passado cresce até o momento em que tudo seja pretérito, pela consumação do futuro. (AGOSTINHO, p. 319 e 320)

A prosa e a poesia se convertem, para Agostinho, numa trena do tempo. A duração afetiva também é um componente da escolha dessa métrica por meio da qual se vive o tempo e que bonito olhar por essa lente. Dali, a memória aparece como uma evocação do passado, elemento-chave no processo de constituição da nossa identidade, ainda que essas costuras sejam invisíveis. Nessas condições, refazer os próprios passos, para um personagem que não domina a memória, não é mais um processo de escolha, mas de salvamento por meio da linguagem, de medição do tempo, de contraste e sobrevivência. É o dilúvio e o bote inflável. O caos e a possibilidade de organização. O enigma e a esfinge.

O tempo passa a ser assunto do espírito. E os atos humanos parte de uma vida como os versos de um cântico.

Vou recitar um hino que aprendi de cor. Antes de principiar, a minha expectativa estende-se a todo ele. Porém, logo que o começar, a minha memória dilata-se, colhendo tudo o que passa de expectativa

para o pretérito. A vida deste meu ato divide-se em *memória*, por causa do que já recitei, e em *expectação* por causa do que hei de recitar. A minha atenção está presente e por ela passa o que era futuro para se tornar pretérito. Quanto mais o hino se aproxima do fim, tanto mais a memória se alonga e a expectação se abrevia, até que esta fica totalmente consumida, quando a ação, já toda acabada, passar inteiramente para o domínio da memória. (AGOSTINHO, p. 321)

Reverbera em Santo Agostinho uma estética clássica de memorização, uma memória artificial, treinada, a ver sua carreira como professor de retórica. É dessa lucidez linguística que, ironicamente, partem suas conversas com um deus criador que lhe conferiria linguagem e a palavra criadora. Agostinho procura um deus cristão e platônico na memória, abrigados em imagens dentro dos espaços treinados para abrigá-las. A memória clássica de sua época é imagética e arquitetônica e guarda imagens fundamentais, irretocáveis, das quais ressoa a ideia de mortalidade e divindade. Como um pensador da retórica, acredita no poder de conversão das almas por meio de imagens ressoantes. Dos manuais de retórica, saltavam seções especiais para métodos de treinamento da memória artificial que a Grécia transmitiu a Roma. Frances A. Yates atribui o início da ideia de memória como arte, em resposta à existência da musa, a um poeta chamado Simônides Melicus:

Muitas inovações foram creditadas a esse homem brilhantemente dotado e original. Dizem ter sido o primeiro a exigir pagamento pelos poemas; sua faceta sagaz aparece na história de sua invenção da arte da memória e diz respeito a um contrato para uma ode. Plutarco atribui-lhe uma outra inovação: achava que fora Simônides o primeiro a comparar os métodos da poesia com os da pintura, tendo sua teoria sido posteriormente resumida por Horácio na célebre frase *ut pictura poesis*. Plutarco diz que “Simônides chamava a pintura de poesia silenciosa e a poesia, de pintura que fala, pois as ações são pintadas enquanto ocorrem, já as palavras as descrevem depois de terem acontecido.”

É significativo ser atribuída a Simônides a comparação da poesia com a pintura, já que isso apresenta um denominador comum com a invenção da arte da memória. (YATES, 2007, p. 47 e 48)

Abre-se aqui um parêntese: desampara pensar numa função econômica do poeta da Grécia Antiga, não? Alguém que, tido como o inventor da memória parametrada por regras e sistemas, tenha recebido prêmios, se proposto a publicar regras, manuais de instruções de uso e, ainda, cobrado para ensinar técnicas de memorização. Há toda uma sociedade ocidental e cética que ainda

acredita em xamãs e uma conexão imediata com o divino quando o assunto é criação - e não só.

Aristóteles segue no diálogo entre imagem e palavra:

Ele compara a imagem mental derivada da impressão sensorial com um tipo de retrato pintado, “cuja duração descrevemos como memória”, e ele vê a formação da imagem mental como um movimento, comparável ao movimento de imprimir um selo na cera com um sinete. Se a impressão permanecerá por longo tempo na memória ou será rapidamente apagada, depende da idade e do temperamento da pessoa. [...]

Aristóteles distingue entre memória e reminiscência ou lembrança. A lembrança é a recuperação do conhecimento ou da sensação ocorrida. É um esforço deliberado para encontrar seu caminho entre os conteúdos da memória, perseguindo aquilo de que se quer lembrar. Nesse esforço, Aristóteles enfatiza dois princípios interligados: o da associação, embora ele não utilize essa palavra, e o da ordem. (YATES, 2007, p. 54)

Numa perspectiva aristotélica, a memória constitui um esforço, uma construção, uma técnica que vai desembocar numa ideia de tempo transcorrido. É inevitável não desembocar na memória ao falar sobre o tempo. Em definição, é nossa capacidade de enxergar as fotografias do sótão da nossa mente ignorando as teias de aranha que nos faz produzir lembranças, reminiscências. O filósofo Juliano Garcia Pessanha, no texto *O trem, o entre e o paraíso terrestre* (2005), situa a angústia contemporânea do entre-lugar do artista contemporâneo na imagem de um trem que corre, há 50 anos, a velocidade imensurável e cada vez mais acelerada em direção a um lugar que não se conhece, povoado por pessoas cujo brilho no rosto não se identifica, pessoas que, leio, não têm qualquer relação com o presente, com o futuro ou mesmo com o passado - inexistem. Aquele que, distante no olhar para o trem, é capaz de responder à raiz da apatia dos tripulantes é também aquele que faz perguntas, que se dirige aos interlocutores na contramão a toda uma sorte de artistas “que apenas decoram as cabines do trem com imagens mortas e textos competentes” (PESSANHA, 2005, p. 214). Enquanto isso, “O tempo é um gris compadrito fumando ali sem fazer nada”, diz Cortázar, num poema chamado *A cidade*. É do embate do tempo com a arte que é possível olhar para o exílio coletivo que é o trem que não para - os relógios todos em suspensão.

Promovo um salto temporal que nos traz para dentro do olho do furacão contemporâneo. Não é meu intuito aqui, nesta pesquisa, empreender um percurso histórico pela memória. Pelo contrário e talvez: um percurso memorialístico pela história recente que nos coloca no lugar ocupado pela contemporaneidade, como artista, escritora e professora, já que o tempo está sempre subjacente à ideia de memória e, portanto de criação. Quando George Steiner nos lembra que os animais também têm memória, mas só ao *homo sapiens* seria possível a faculdade oracular em relação à ideia de futuro, está aí a senha da esperança: a possibilidade de, gramaticalmente, estabelecer-se um modo subjuntivo, uma conjunção condicional, um possível, imaginável - ficcional ou não.

A esperança e o medo são duas ficções supremas deflagradas pela sintaxe Ficções que dependem tanto uma da outra quanto da gramática. A esperança inclui o medo do incumprido; o medo carrega em si uma semente de esperança e a sugestão de uma superação. Mas é o estatuto da esperança, hoje, que é problemático. Em qualquer nível que não o do trivial ou o do momentâneo, a esperança sempre representa uma inferência transcendental. [...]

A validação formalmente religiosa da esperança, que representa um mecanismo direto para a justificativa da intervenção sobrenatural, tem-se enfraquecido continuamente na história do Ocidente e na consciência individual. (STEINER, 2003, p. 15 e 16)

Na cultura, tudo é póstumo, é o passado é quem dita o presente e o futuro. E empresto a imagem espacial de Pessanha aqui para construir uma analogia com o tempo e a consciência histórica. Dotados dessa capacidade do estranhamento, os artistas-sabatinadores vivenciam o trem - a metáfora para o sistema hoje - como um entre-lugar, um local de exílio, que carrega uma suspensão não só espacial, mas temporal. “O estranhamento é um afeto de passagem e o seu ‘não’ para os compartimentos do trem retém, incubado, o ‘sim’ para uma outra pertença, a do lugar aberto e destituído de medida onde a jovialidade e a celebração podem acontecer.” (PESSANHA, 2005, p. 214)

É exatamente nesse espaço de exílio, em algum rasgo do trem, que reside o escritor contemporâneo cuja comparação é feita a Jano, a figura do deus romano que dá origem à palavra que batiza o primeiro mês do ano. Janeiro é o mês que tem os olhos na nuca: é o mês que olha para o passado, mas também consegue enxergar o futuro, mas nunca conseguirá sair de uma hipótese

fronteira. E é na narração do que vê que o escritor atual teria, para Pessanha, uma obrigação, desde que “plantado no logos e já destituído de qualquer experiência” (2005, p. 215). A comparação ainda se estende ao alfandegário da última fronteira, responsável por responder em que estado fazem a travessia aqueles que a fazem, pergunta à qual responde:

Passam sempre conduzidos pela dor, pois os que vêm do aberto, quando precisam circular no trem, têm de vestir uma máscara que os impede de respirar, e os normalizados-do-trem, quando se dirigem para o simples, têm de deixar no vagão todo o uniforme da sua identidade. Eles só passam pra lá nus. (PESSANHA, 2005, p. 215)

Ao escritor, caberia uma mediação entre os idiomas, do poeta-artista, do homem sem identidade, do alfandegário, da criança que cata caranguejos à beira da praia, do lado de fora. São idiomas intraduzíveis esses que passam em tempos diferentes. O trem, hoje trem-bala, no qual tudo se comprime e sufoca, transforma estranhamento em pavor, a antes locomotiva dava espaço, passava devagar, ali, ainda existia espaço para a contemplação da imagem do lado de fora. A observação do tempo também nos é negada. Aos habitantes do trem que não experimentam o horror à velocidade e à apatia, Pessanha atribui a atrofia e o sono do olho da nuca, cujo despertar depende da arte. A arte como intermeio, a literatura fronteira, a fronteira como lar. Quem não estranha está também privado do olho da nuca. “O homem sem os olhos-de-trás é um títere do trem” (PESSANHA, 2005, p. 216) Aqui, aparece a ideia de meeiro de Silviano Santiago que encerra uma ideia hierárquica ou messiânica do artista: os dois compartilham da pluralidade anônima do interior do trem - a diferença está na busca que um empreende e o outro ignora. A identidade pós-moderna que, para Silviano Santiago é

semelhante a uma flecha que, impulsionada pela corda do arco subitamente distendido, avança pelo espaço e pelo tempo, avança sem deter porque não tem como destino um único alvo, pré-determinado. Tão desdenhosa e cheia de si, tão inapreensível é a flecha que, diante dos que a querem deter, escapole pela tangente, reafirmando que ninguém, absolutamente ninguém, que se proponha como alvo, é mais do que um leitor, tão fugaz quando o seu percurso até então. (SANTIAGO, 2004, p. 249)

Da mesma errância fala Leyla Perrone-Moisés: independentemente de quem seja o escritor, “seus passos e percalços são os mesmos. Nada pode ocorrer, nessas vidas, senão a escolha de um outro tempo onde nada ocorre, ‘onde nada tem lugar senão o lugar’ (Mallarmé).” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 102) É, ao promover antídotos contra uma previsibilidade temporal, que o escritor arranca o leitor, com o olho da nuca atrofiado - mas não cego, de uma experiência mortificada de vida e memória. A imagem agente da estrada de ferro, exaustivamente usada no cinema, opera na percepção do tempo e do espaço, elásticos na contemporaneidade. O desejo de aceleração implica na perda de raízes, na imagem do nômade em contraposição à imagem do viajante imóvel do século XIX, espectador de massa. “Sentado, passivo, transportado, o passageiro de trem aprende depressa a olhar desfilar um espetáculo enquadrado, a paisagem atravessada.” (AUMONT, 2003, p. 53) Ainda que se fechem as janelas, o corpo imóvel do homem do trem não o impede de olhar para a fora por meio de uma outra janela, a da tecnologia que o situa do que ocorre lá fora, mas a visão ainda segue enquadrada, mas metralhante. O espaço ainda é mediado por alguém que conta. Ele, o sujeito-tripulante, carregado à revelia, e seus pares, sem brilho ou rostos identificáveis, aqueles sem a capacidade crítica de captar o que ocorre na mise-en-scène da argamassa metálica do trem, depende das narrativas visuais e escritas empreendidas por aqueles que, com um olho do lado de fora, um olho estranhado, intermitente, diz o que vê e o que percebe; O espaço compactou-se, o tempo escorreu e a leitura obedece à tela; O olhar reto abre espaço para um olhar oblíquo que precisa ter suas pálpebras atentas ao próximo sinal. As narrativas proustianas não têm vez nos trens de levitação magnética. Do lado de fora, no campo, não estão posicionados pintores em busca das gradações da luz. O pincel foi substituído pelo dedo à cola de uma tela líquida. Enquanto o trem passa, o pintor procura diferenciar similitudes e traços, mas só vê um borrão já enquadrado.

É e sempre será a fronteira o espaço da memória criadora. Condensar, num texto ficcional, características de pluralidade, indeterminação, fragmentação, ruptura e descontinuidade desses sujeitos títeres do trem-sistema, opressor em espaço e tempo, é, antes de um processo compulsório, uma consequência do viver na pós-modernidade – vivência híbrida em processo

contínuo de desconstrução e invenção. Zilá Bernd (1998, p. 237) observa que o gênero pós-moderno “não se identifica apenas com o rompimento de uma ordem vigente, mas também com a continuidade, pois configura-se a partir da desconstrução e revisão crítica do conceito de gênero literário vigente até então”, o que impacta nos modos de narrar, nos modos de representar, nos modos de criar.

O movimento anterior das vanguardas brasileiras, no início do século XX, propunha, por meio da Antropofagia, uma nova noção de temporalidade que propusesse uma outra operação do texto. As vanguardas do início do século passado combatiam arduamente qualquer ordem classificatória e normativas institucionalizantes - e a cronologia ou a ideia evolutiva da arte é também uma delas. Revisitá-las, no início de outro século, é permitir um diálogo sincero entre um movimento e a sua pós-forma, a sua não-forma, o ensaio para um outro. O gênero pós-moderno “avança sobre as fronteiras tradicionais de gênero desafiando seus limites através da incorporação de gêneros não-literários e de outras formas de arte consideradas menores, portanto, marginais.” (BERND, 1998, p. 237). O híbrido, em sua forma, em seus materiais e em seu conteúdo, passa a ser um simulacro, uma tentativa de resposta, um tempo-espaço onde, despretensiosamente, o escritor contemporâneo mediador-artista está. Contraditório, o gênero que não é gênero, visto que abarca vários dentro de si, é um gênero inclassificável. É o Minotauro, que não sabemos se é touro ou homem, é o centauro Quíron que substitui Prometeu no Cáucaso, é a mescla de seres, de textos, de linguagens, de suportes. O gênero híbrido, ao mesmo tempo que é uma resposta contida em nosso tempo, reflexo situacional, comporta uma solução criativa para os problemas da linguagem no que cerne às questões de identidade - deve e precisa ser uma escolha estética. É ali que está o espaço para a invenção, para a reinvenção e para a autocrítica, tão própria de um sujeito fragmentado, esse sujeito sobrevivente da pós-modernidade, vivente de um tempo ainda sem nome. É no híbrido que reside a identidade em trânsito, sempre transformada, transmutada, alternada, convertida, metamorfoseada, imprevisível e antropofágica. Ainda que não se possa se prevenir ou prever acerca dessa modalidade obscura de gênero, há uma consciência mais lúcida em relação a sua enunciação como posição estética, mas também política. É no

hibridismo que está a conversa, o diálogo, o espaço – harmônico ou não – para os elementos heterogêneos de todas as linguagens. Mas ainda corre riscos. Há uma tentativa de escrita de si mascarada de escrita de todos. Um ato egóico criador nos impede de solapar essa fronteira contraditória entre o viver-em-linguagem e o escrever-para-si. E é nessa travessia e vivência que o escritor traça suas linhas, as linhas sobre um outro e sobre um si mesmo inescapável.

O desejo de personificar um corpo num rosto único, de dar ao rosto um nome próprio e singular, não está em contradição com o estatuto do viver-em-linguagem, do ler e do escrever na pós-modernidade? Não foi para perder a identidade e ser plural que me distanciei do torrão natal para estudar e me aperfeiçoar, não foi para perder o rosto e ser multidão que leio e escrevo? [...] Qual é a raiz desse mal-de-docente que ronda, infecta e prostra o artista pós-moderno? (SANTIAGO, 2004, p. 244-245)

É também de Silviano Santiago a fala “A ‘grafia-de-vida, se me permite o neologismo, está sempre comprometida com a ficção.” (2014, p. 21), em entrevista concedida ao Jornal Cândido, na matéria *Memória é Ficção*, a respeito de seu romance parcialmente (?) autobiográfico *Mil rosas roubadas*. Empresto a fala também da professora Sissa Jacoby, que, ao comentar as escolhas do escritor, atenta para a imagem do duplo, do outro, do espelho: “De resto, é o dilema de toda escrita memorialística, a necessidade humana de conhecer-se, e a única possibilidade de fazê-lo é através do outro.” (p. 22) A professora Tânia Regina Oliveira Ramos, em artigo no mesmo jornal, nos alerta sobre o narrador na escrita memorialística:

O sujeito que lembra, nas memórias escritas, é um controlador da autoria, da estruturação dos fatos, mas é muito mais um manipulador da função estética, dramática e lírica de todas as suas lembranças, em torno do desdobramento do sujeito que viveu, agora, seu personagem. O autor-escriptor-narrador passa a ser muito mais o sujeito do verbo das lembranças: eu me lembro, recordo bem, ou passa a ser objeto direto ou indireto de pessoas, coisas e fatos lembrados, pronome possessivo ou oblíquo. (2015, p. 27 e 28)

Da ideia da velocidade e tempo, recupero a concepção de memória para entender o que se escreve hoje. As imagens das quais me valho estão ligadas a uma noção linear de passado, presente e futuro. Quando busco, em outros livros já escritos, um fragmento que constitua um intertexto, estou fazendo uma

operação de reescrita de algo que se ativa dentro da minha memória de leitora-escritora. Quando busco, na história de vida, um fragmento que constitua um texto, estou fazendo um percurso que dá indícios de uma autoficção. Quando opero na plasticidade do texto em diálogo com as artes visuais, estou propondo uma literatura híbrida. Em todas as alternativas, meu assunto ainda é a *memória* e, constato, não fujo da tendência contemporânea apontada por Leyla Perrone-Moisés em *Mutações da literatura no século XXI* (2016).

O tempo decorrido e a disponibilidade da informação em variados suportes têm permitido uma visão ampla da literatura ocidental dos últimos séculos. A web fornece uma quantidade de dados a respeito dela maior e mais rapidamente acessível do que em qualquer época do passado. E a “nuvem” da internet já abriga mais livros que qualquer biblioteca real. O peso imponderável da biblioteca virtual, assim como o reconhecimento da grandeza e da durabilidade das obras de seus predecessores, provoca, nos escritores atuais, certa melancolia: o sentimento de que o melhor já foi feito, e de que estamos agora numa época posterior à grande literatura. E a consciência de que o destino de todo e qualquer livro novo é ir parar num canto dessa nuvem, que cresce incessantemente, agrava essa melancolia. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 258)

Nas narrativas lineares e bem comportadas, pretensamente originais, a vida é essa recreação burguesa que caminha de um ponto a outro, enquanto na operação de releitura de um outro texto, a latência de um repertório vira uma oportunidade de reconfiguração plástica, especialmente por meio da colagem e na montagem, operações das Artes visuais e do Cinema.

Citações, pastiches, paródias e outras formas de metaliteratura sempre foram praticados pelos escritores, pois a literatura sempre nasceu da literatura anterior e dela se alimentou. O que é novo, na literatura contemporânea, é a existência de livros que se nutrem quase que exclusivamente de obras anteriores, de livros que ficcionalizam a própria literatura ou a biografia de escritores canônicos. Se o objetivo dos modernistas foi a ruptura com a literatura do passado, a prática de muitos escritores atuais tende a ser uma releitura ou uma reescritura do passado da literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260)

Essa ciclicidade aparente em que os ecos de um passado secular reaparecem em outra moldura abre permissão para entendermos a operação de um artista de hoje quase como a de um historiador que abre um manual de restauro e ignora suas instruções. A literatura modernista brasileira é uma literatura que não teve infância e começa falando os códigos mais sofisticados

do seu tempo. A literatura que aparece 100 anos depois acrescenta a este código uma camada memorialística que viu as maiores tragédias da humanidade. Adorno é quem avisa: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro.” E, depois delas, é ético narrar?

Puxo o gancho inevitável da pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin que, em *Lembrar, esquecer, escrever* (2009), nos lembra da ruptura que o Holocausto instaura na linguagem, no pensamento e na ação que desemboca no conceito de *mimesis* e no conflito entre a função do narrador e a função do historiador.

[...] o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo - principalmente - quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. Evidentemente, tal história não pode ser o desenrolar tranquilo e linear de uma narrativa contínua. Sem querer entrar aqui em detalhes, penso que um dos conceitos importantes que poderia nos ajudar a pensá-la é o conceito de *cesura* (Hölderlin e a Benjamin) ou o de *interrupção* (comum a Brecht e a Benjamin). A exigência de memória, que vários textos de Benjamin ressaltam com força, deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar [...]. (GAGNEBIN, 2009, p. 54)

E aí a importância não só da memória, mas do esquecimento.

Essa imbricação do esquecimento com a memória explica o silêncio das neurociências em relação à experiência tão inquietante e ambivalente do esquecimento comum. Mas o primeiro silêncio é, nesse caso, o dos próprios órgãos. A esse respeito, o esquecimento comum segue o destino da memória feliz: esta é muda em sua base neuronal. Os fenômenos mnemônicos são vividos no silêncio dos órgãos. O esquecimento comum está, sob esse aspecto, do mesmo lado silencioso que a memória comum. Esta é a grande diferença entre o esquecimento e as amnésias de todos os tipos sobre as quais é fértil a literatura clínica. Mesmo a infelicidade do esquecimento definitivo continua a ser uma infelicidade existencial que convida mais à poesia e à sabedoria do que à ciência. E, se esse esquecimento tivesse uma palavra a dizer no campo do saber, seria para questionar novamente a fronteira entre o normal e o patológico. Esse efeito de emaranhamento não é o menos perturbador. (RICOEUR, 2005, p. 433)

Entre a linguagem e a memória, o silêncio e o esquecimento, a ponte, aqui, é a do corte.

Ulisses continua o exemplo mais ambíguo de que é possível que a canção das sereias possa ser ou suportada ou ignorada por intermédio de algum artifício que a torne inaudível, como a cera nos ouvidos dos marinheiros. “Mas as sereias possuem uma arma mais terrível que sua canção: é seu silêncio. É talvez possível que se possa escapar à sua música”, escreveu Kafka, “mas certamente nunca se pode escapar de seu silêncio”. (STEINER, 2003, p. 289)

A memória é uma ilha de edição, lembra-nos Waly Salomão. A estilete, o corte é poético, ficcional e plástico. Quando se perde a capacidade de escolha, entre guardar ou esquecer, perde-se parte da constituição deste sujeito que já é fragmentário dado o contexto em que ele está inserido. O personagem, quando se movimenta em direção ao registro, empreende uma travessia biográfica, tal qual faria um personagem real, mas forjada:

Essa travessia para o infinito, na concepção de Rosa, se opera miticamente através do retorno à origem da linguagem. O ser que emerge do tecido textual é simultaneamente singular, territorializado linguisticamente, com uma história circunscrita espacial e temporalmente, e é também um ser desterritorializado, a nascer e renascer através da linguagem. A escritura biográfica erige este ser desterritorializado linguisticamente, atravessando o reino das palavras. (HOISEL, 2006, p. 71)

E, desterritorializado linguisticamente, procura, na linguagem, seu espaço. Aqui, Bachelard nos ajudaria. Na poética do espaço, observa-se que os devaneios da intimidade ultrapassam os armários e as gavetas de lembranças. Os cofres, as conchas, os ninhos, a casa. Em um espaço, todas as idades são contemporâneas porque a memória afetiva não tem prazo de validade, o tempo íntimo abriga em espiral recortes dimensionados em afetos. A memória afetiva só pode existir em contraposição à arte da memória grega, artificial, que insistia no acúmulo de informações. por trás das rachaduras de uma biografia, não há espaço para ordem - e por que na literatura que a imita deveria haver? A ficção é uma oportunidade para a memória.

Mesmo das memórias naufragas de bordas aquáticas se pode criar uma narrativa que contemple o que o que George Steiner vai apontar como uma das possibilidades, frente à fé transcendental, de partilhar da experiência de duração do tempo sem limites: a estética, a produção de obras de arte. É aqui, o espaço para o aprisionamento do tempo para a moldagem da memória. É na criação que um artista pode se colocar à frente ou atrás dos tempos. “Sem nunca se

esgotarem numa linearidade simples, seus movimentos podem perfeitamente, suponho, ser considerados como os de uma espiral ou uma hélice na qual subir e descer são vetores equivalentes.” (STEINER, 2003, p. 274) Desse mergulho solitário, acontece a ideia de futuro.

Antes de empreender no assunto poroso da memória, fiz uma busca pelo dicionário analógico para me munir de um vocabulário menos previsível. Na classe IV, no campo do **ENTENDIMENTO**, encontro a Divisão I, que compreende 6 áreas (Operações intelectuais em geral, Condições e operações, Materiais de raciocínio, Raciocínio, Resultado de raciocínio, Extensão do pensamento e Pensamento Criador), e a Divisão II, que compreende a Comunicação das ideias, com 3 áreas (Natureza das ideias comunicadas, Maneiras de comunicação e Meios). É curioso pensar que, na organização linear de um dicionário que não se propõe não-linear, rizomático e babélico, já que reside nas associações entrecruzadas, haja uma proposta de etapas que vão de uma operação intelectual involuntária, como o *Pensamento* para terminar nos gêneros *Poesia*, *Prosa* e *Drama*. No subcapítulo *Extensão do pensamento*, encontro duas subdivisões: *Passado*, do qual fazem parte *Memória* e *Esquecimento*, e *Futuro*, do qual fazem parte *Expectativa*, *Surpresa*, *Ceticismo*, *Previdência*, *Predição*, *Agouro*, *Oráculo*. Na sequência, dentro da categoria, *Pensamento Criador*, imperam *Suposição* e *Imaginação*. Isso significa que iniciamos no Pensamento para terminar na imaginação. Na racionalidade para acabar na criação. Numa verdade para terminar numa ficção?

Recupero a análise que Jacyntho Lins Brandão faz dos trechos da *Teogonia*, de Hesíodo, e *Odisseia*, de Homero para pontuar uma última questão: como a ideia de criação está atravessada pelo dedilhado das narrativas gregas sobre a memória. Se entendemos que as musas, e logo falaremos sobre isso mais detalhadamente, quando o assunto for a criação em si. Nem o sistema de educação ética da memória na Grécia solapa os ecos das epopeias. Acho graça que a dolorosa experiência do herói que esteja sujeito ao canto da sereia, esteja também, sujeito a uma experiência de sumissão às vontades de uma musa “desregrada, enlouquecida, sem limites em sua operação, uma ampliação funesta do canto que supõe uma produção infindável e mortífera, porque prescinde totalmente da operação do poeta”. (BRANDÃO, 2015, p. 82) É

Hesíodo que propõe uma leitura crítica a Homero e muda a perspectiva das coisas: a musa é a própria lítote, ela diz também pelo não dito: porque são híbridas, porque são, na lógica cosmogônica, junção de Zeus e Memória, não são só memória, são também não-memória e aqui Brandão atenta para o que está em jogo aqui: um conceito de mimese que afeta a própria arqueologia da ficção.

O mergulho solitário no chão torto da criação tem sua razão de ser, portanto, atomisticamente, a pontuação dos versos de Hesíodo é decisiva na ideia de memória e repertório - e claramente um afeto pela não-totalidade da memória a partir do entendimento das Musas:

O que elas são, portanto? Memória mesclada a Zeus ou uma espécie de memória para o esquecimento. Não se trata, evidentemente, de um esquecimento absoluto, uma negação da memória, o que não teria sentido, mas do esquecimento de algumas coisas, nomeadamente os males (*lemonsýne kakôn*). Mais ainda: trata-se também de uma memória que, em vez de fluir sem limites, faz cessar algumas coisas, especificamente as preocupações (*ámpauma mermeráon*).

Se as Musas fossem só memória, sem o esquecimento e a pausa, não deixariam de ser o mesmo que as Sereias: deusas fatais. Ora, ao unir-se à Memória, mesclando-se sexualmente com ela, Zeus nela introduz-se e introduz nela algo diferente (que a fecunda), o que, tratando-se de uma deusa cujo nome revela um atributo unívoco bem estabelecido, só pode ser não-memória. As Musas, portanto, não são exclusivamente memória, mas o resultado dessa mistura de memória e não-memória: mais exatamente, atentando nas próprias palavras de Hesíodo, elas são fruto da memória (o útero de Mnemósine) e da pausa e do esquecimento (sêmen de Zeus). (BRANDÃO, 2015, p. 85 e 86)

A rouquidão que balbucia essa irregularidade ética que é acreditar no amortecimento da memória como um cântico hipnótico tece uma espessa paleta de cores que tingem esse estatuto distorcido e esburacado da criação sem limites. A escritura cifrada, o desalento causado por figuras centrípetas e centrífugas, estratégias olímpicas para mimetizar grandes estratégias narrativas que colocam o mundo em suspensão, uma válvula desregulada que transforma o vivido em artimanha ilusionista esquecem do poder da memória a partir de suas próprias raízes míticas. Se não pudesse esquecer, como Borges bem ilustrou em *Funes, el memorioso*, estou condenada. Que dádiva, e perdão por usar de substantivos divinos, que a memória seja ruína de um mapa ilegível. Se para o cinema, a montagem linear ou narrativa, privilegia o tempo e a montagem expressiva se organiza na memória e privilegia o espaço e a

simultaneidade, é desse recurso que *A história da cebola* se vale de um efeito estrábico para tentar ecoar o cubismo e assim, como escrita-tentativa, compreender um pouco da angústia da memória privada de sua lucidez. É um paradoxo, admito, mas como se ater ao presente se o próprio mundo como conhecemos já está em destroços?

A imagem que a condução desta ficção imprime em mim é que o tempo da história hoje não permite outra memória senão esta, a de curta duração, aquela que, lembrando só do passado, não é capaz de ter consciência do presente e do tempo que a atravessa. Não tendo consciência do presente, não tem consciência do passado, não tem consciência do futuro porque a espiral é uma só. É o próprio padre do balão que levanta voo no nevoeiro com a intenção de chegar à torre dos céus, talvez a mítica Babel, mas acaba atingido pela agulha de Notre-Dame, um texto pontiagudo estilhaçado pelo incêndio de uma torre de fortim. Fomos destituídos de nossas escolhas políticas pelo próprio mito do herói, não podemos continuar a creditá-lo. O perigo da realidade não é a provisoriedade das narrativas, mas sua própria tentativa de permanência.

### Parte III | Preenchimento

A palavra **criação** apanha um comboio em movimento e alcança estatura quando finalmente topa com a literatura e a arte a passos largos. Antes, sozinha, à luz da religião e da mitologia, convivia atravessada com os arabescos bíblicos e as musas improváveis, ranços dialéticos que nos acompanham, fantasmas órfãos até hoje. A sensação de asfixia diante das páginas a serem escritas-preenchidas encosta a cabeça em nossos ombros e pesa como um dicionário como uma enciclopédia como uma biblioteca - esses livros todos pleiteando o posto de terem chegado primeiro, encostados à porta da maternidade para saber quem é o próximo a dizer a que veio. Será um livro? O que estamos fazendo? Começaremos pela página-um mesmo sem saber quantas páginas virão depois? A responsabilidade é toda nossa, da autora. Não há primeira pessoa do plural aqui. Sou eu comigo.

Rasga-se ao palco a palavra **escrita**. Aquela, a *criativa*. Está no ar mais uma partida a ser decifrada. Espectadores cansados do dueto reivindicam, junto com a palavra escrita a independência da palavra **criativa**. Se a música (som), a literatura (palavra), o cinema (audiovisual), as artes cênicas - teatro, dança, coreografia - (movimento), a arquitetura (espaço), a pintura (cor), a escultura (volume) seguem artes intactas, por que uma forma expressiva constituída de criatividade pede licença para ser *criativa*? Mesmo depois, com a inclusão das artes pós-modernas<sup>13</sup>, a fotografia, a história em quadrinhos, os videogames, a arte digital, a televisão, a mímica, o circo, a rádio, a moda, as artes gráficas, a culinária, nenhuma delas quer a posse do adjetivo. Não são os próprios manuais

---

<sup>13</sup> E se é certo que as artes como são tidas hoje têm sua raiz na Grécia Antiga, também a ciência é atribuída à inspiração pelas musas. Das filhas de Mnemosine, deusa da memória, e Zeus, o deus dos deuses, cada uma promoveria inspiração em uma área específica: Calíope, o épico, Clio, a história, Erato, a lírica, Euterpe, a música, Melponene, a tragédia, Polymnie, a escrita e a pantomima, Terpsichore, a dança, Thalia, a comédia, Urania, a astronomia. É Hesíodo, na Teogonia, que primeiro enumera e dá nome às nove musas. Depois, o primeiro registro enciclopédico do termo “Belas Artes” aparece na Enciclopédia de Diderot e d’Alembert, aludindo a quatro artes: Arquitetura, Escultura, Pintura e Gravura. Hegel, em *Estética*, se preocupa em estabelecer uma escala decrescente e de expressividade crescente por meio de seis artes: a Arquitetura, a Escultura, a Pintura, a Música, a Dança e a Poesia. Em 1923, o *Manifesto das Sete Artes e Estética da Sétima Arte*, em resposta a Hegel e à sua própria publicação de 1911 *O nascimento da sexta arte. Ensaio no cinematógrafo*, proposto pelo italiano Ricciotto Canudo, solicita a inclusão do cinema como sétima arte. Depois, incorporam-se as artes surgidas no século XX.

de escrita *criativa* que repelem as palavras acompanhantes? Que se desarticulem os advérbios e adjetivos. Escrita *criativa*, escrever *criativamente*: qual é então a diferença disso para o próprio ato de escrever? Viro os olhos para a pergunta: Como escrever *de maneira criativa*? Não à toa resolvi começar essa frase com uma conjunção que indica circunstância de modo – nada bons, aliás. As boas maneiras deixaremos para as classes de etiqueta. Não me interessa, aqui, adentrar densamente no campo da dicotomia já gasta inspiração e técnica, fazendo todas as ressalvas para as questões do imponderável na escrita. O assunto já foi suficientemente debatido nessas mesmas salas de aula e em todos os trabalhos saídos desta mesma instituição.

Ainda assim, lá vamos nós a alguns escritos sobre a **escrita**, portanto. Sem pretensões manualizadoras<sup>14</sup> e com todas as dúvidas que a ficção e seu fazer nos impõem, só há uma questão que gostaria de efetivamente não levantar: paredes. Quando o cineasta Lars Von Trier, em *Dogville* (2003), recupera os conceitos do teatro épico<sup>15</sup> para, por meio do narrador, nos apresentar personagens em primeiro plano e, graças à ausência de isolamento, os coadjuvantes, simultaneamente –, quando o faz, o cineasta dinamarquês provoca, como é próprio do texto brechtiniano, o efeito de distanciamento, amplificado pela ausência de trilha sonora, falta de um figurino elaborado ou pela presença, ainda que tímida, nítida, da *pantomima*. As presenças, no entanto, não incomodam tanto quanto as ausências – como se fôssemos capazes de observar os mecanismos que regem a ação – e me restringirei aqui ao exemplo levantado do cinema. Fôssemos ao cerne do teatro alemão, saberíamos que os mecanismos são ainda escancarados pelos próprios componentes da cena, num exacerbo da elaboração da linguagem teatral e consequente (?) metalinguagem.

---

<sup>14</sup> **etiqueta** s.f. **1** conjunto de normas de conduta, protocolo etc. usado na corte real ou na residência de um chefe de estado; cerimonial **2 p. ext.** conjunto de regras de conduta, especialmente as de tratamento, seguidas em ocasiões formais, e que revelam a importância social das pessoas envolvidas **3** norma de escrita ou tipo de registro documental mais formal de que se faz uso em determinadas ocasiões e para determinadas pessoas e/ ou instituições **4** rótulo, letreiro, adesivo etc. que trazem características e/ ou informações referentes ao objeto onde estão afixados **5 p. met.** produto fabricado ou vendido por fabricante ou lojista socialmente reconhecido e afamado. (HOUAISS, 2019)

<sup>15</sup> O filme *Dogville* (2003) é um filme construído com base nas regras de construção fílmica estatutadas no documento *Dogma 95*. O diretor ambienta todas as cenas no que se assemelha a um palco de teatro caixa-preta e quebra, não só a quarta, mas todas as paredes do espaço onde filma o longa. Ali, revisita e expande os conceitos de simultaneidade e quebra de hierarquia de cenas no cinema.

Ao ponto: ora, não é este senão o objetivo primário de uma oficina de criação literária, das classes de escrita criativa ou de (qualquer que seja a denominação dada) algum curso-que-ensine-a-escrever em nível de pós-graduação, especificamente um doutoramento? Derrubamos, pois, as paredes – onde as colocamos?; o que *fazemos* com elas?; o que *fizemos* com elas?

[...] nosso escritor se indaga neste ponto se aqueles que *acreditam* resolver as dificuldades não estarão de certo modo limitando a esfera de sua experiência. Imagina-os distribuindo admiravelmente os móveis no aposento-livro, aproveitando todo espaço e a expansão disponíveis e possíveis; avançando sobre as decorações antigas para um melhor equilíbrio entre o tamanho e a linha dos móveis em relação à forma, dimensões e possibilidades do aposento. Chega um momento em que eles acabam vendo tudo, calculando tudo, resolvendo tudo; mas estão cegos para o que se encontra além das paredes. Usam-nas como rebote, como reação convencional que os dota de novas forças, como o sonetista em sua casa de catorze aposentos. Fazem o mesmo que o boxeador ao aproveitar a elasticidade das cordas para duplicar sua violência de avanço. *Conformando-se*. Mas todo conformar-se – dirá tristemente o jovem escritor – já não será uma *deformação*? (CORTÁZAR, p. 37 e 38, grifos do autor)

Há paredes e paredes, podemos ver. As paredes mencionadas por Cortázar nos alertam para o perigo de vincular uma história ao objeto-livro - e não ao livro-objeto. As paredes derrubadas por um diretor de cinema provocam sobre os bastidores e pilares que sustentam as histórias – a tal da *forma*. E nós seguimos ignorando o estilhaço do gênero e a perspectiva líquida que capitaneia nosso intercurso desde o início do século XX, pensando palavras que se comportam dentro de páginas, que se comportam dentro de capítulos, que se encerram em livros, que aparecem classificados em áreas e respiram enfileirados em estantes, ordenadas em ordem alfabética, como em listas de chamadas e ensalamentos hierárquicos desde os primeiros anos escolares.

O que se ensina, num programa de doutorado, quando o aluno aparece alfabetizado e *formado*, usuário (in)voluntário e compulsório da ferramenta que quer aperfeiçoar? Não saímos do ensino médio usuários conscientes da língua escrita, mas, ainda assim, sem estímulo ou contato com as artes plásticas, é mais fácil escrever do que pintar. E quando nos propomos a estudar e produzir literatura? Não é ponto de discussão muito menos de dúvida que *não há escrita sem técnica* e, ainda que o autodidatismo gerencie o aprendizado de muitos escritores até o século XIX, as oficinas de escrita criativa chegaram ao Brasil.

Sob olhares desconfiados, mas chegaram, e não foi agora. Os bares, as revistas, jornais e confrarias literárias ocupavam o lugar das leituras, críticas e resenhas que acontecem oralmente e ao longo de um processo coletivo de aprendizado. É a troca o que se procura e espera de uma oficina. É a discussão, a experimentação, a imitação e o espelho.<sup>16</sup>

A questão é: “A prosa é sempre simples *nesse sentido*, porque a linguagem é o meio comum de comunicação diária – ao contrário da música ou da pintura.”, comenta James Wood (2012, p. 151). É como se, tendo nascido grudado a uma flauta e tocando o que pode, a cada vez que respira, mas não imaginando produzir mais que grunhidos ou barulho, uma pessoa aparecesse à porta da escola de música: quero aprender a tocar isso que nasceu grudado em mim. É isso que queremos, no fim. Aprender o que nasceu grudado, mas não conseguimos nos desvencilhar de. Queremos dar melodia à música que sai da flauta, mas também entender como o músico coloca conteúdo nas notas – e, como alunos e professores, queremos que isso soe *literatura* e, portanto, arte. Somos escritores ou artistas? Estamos atentos aos equívocos de assumirmos essa dupla cidadania porosa? Que suporte escolho-escolhi para narrar-mostrar-instalar-escrever-criar?

Outros estudos de caráter menos preliminar já se prestaram a discutir o processo criativo e se instauram no âmbito da Crítica Genética. Empresto as palavras de Cecilia Almeida Salles que, em *Gesto Inacabado – Processo de criação artística* (2004), observa que a relação forma x conteúdo vai muito além de uma dicotomia:

Investigar onde um começa e o outro termina é descobrir a própria natureza da arte. O poder de expressão de um produto que está sendo fabricado na fusão de forma e conteúdo – uma espécie de amálgama. O autor de uma obra está presente no todo da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo e menos ainda no conteúdo da obra se estiver isolado do todo. O autor se encontra no

---

<sup>16</sup> “A arte vive de discussão, de experimentação, de curiosidade, de variedade de tentativas, de troca de visões e de comparação de pontos de vista; e presume-se que os tempos em que ninguém tem nada de especial a dizer sobre ela e em que ninguém oferece motivos para o que pratica ou prefere, embora possam ser tempos honrados, não sejam tempos de evolução – talvez sejam tempos, até, de uma certa monotonia. A prática bem-sucedida de qualquer arte é um espetáculo agradável, mas a teoria também é interessante; e, embora haja uma grande quantidade da segunda sem a primeira, suspeito de que nunca tenha havido um sucesso genuíno que não tenha tido um âmago latente de convicção. Discussão, sugestão, formulação, essas coisas são férteis quando são francas e sinceras.” (JAMES, 1995, p. 20)

momento inseparável em que conteúdo e forma se fundem. (SALLES, 2004, p. 76)

O que precisamos para começar a escrever está ali, tão mais próximo que o pincel, o instrumento ou a câmera, e não é uma questão de talento, mas capacidade de costura de textos que se esvaem feito areia pelas mãos que não dão conta da história a ser contada. Henry James nos lembra que “A história e o romance, a ideia e a forma são a agulha e o fio, e nunca ouvi falar de alfaiates que recomendem o uso do fio sem a agulha, ou da agulha sem o fio.” (JAMES, 1995, p. 41) Opto por não ceder à claustrofobia que o gênero provoca à minha história, mas não consigo fugir da ideia de romance, ainda que fantasiado de **livro de artista**, de *protoenciclopédia*. Sublinho que estou atenta. Atenta aos gatilhos, atenta à relação plástica que quero estabelecer entre as palavras, atenta aos limites. Que não aliviam. Que gritam. Que se desdobram para além do texto. Não há tempo, grita meu próprio coelho. Estou sempre atrasada.

Cecilia, ela mesma, nos lembra sobre um dos principais concretizadores da criação: o limite. Finjo que sim, afinal, a claustrofobia vem da própria fascinação pelas paredes - do que elas são feitas?, investigo.

Ela (*a literatura*) vive de exercício, e o próprio sentido do exercício é a liberdade. [...] Traçar uma linha a ser seguida, um tom a ser obtido, uma forma a ser preenchida, é uma limitação dessa liberdade e uma supressão justamente daquilo por que estamos mais curiosos. A forma, parece-me, é para ser apreciada depois do fato: só então a escolha do autor terá sido feita, seu padrão indicado; só então podemos seguir linhas e direções e comparar tonalidades e semelhanças. (JAMES, 1995, p. 26 e 27, *grifo nosso*)

A manipulação elástica de elementos-base é o que sustenta o processo de criação, seja ele na pintura ou na música, mas somente com o profundo conhecimento das leis plásticas que regem uma modalidade artística é que se é possível criar livremente. Irônica e paradoxalmente, a liberdade é amicíssima das leis que a podam. É nelas que reside a sua existência. É nelas e na sua subversão que reside a poesia – na acepção de força criadora. Ora, se não podemos portanto conhecer todos os gêneros e não somos capazes de conhecer todas as palavras, como subverter e instaurar novas formas? Como ressignificar a maneira como se conta? Com outra costura, acrescento. “Liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento

de leis” e acrescenta: “É somente pelos limites que se chega ao ilimitado; o ilimitado é que exige limites.” (SALLES, 2004, p. 66). Também Paulo Leminski:

Liberdades à parte, parece que intuitivamente, começamos a perceber aquela verdade, formulada pelo linguista Noam Chomsky: “A condição preliminar para uma verdadeira criatividade é a existência de um sistema de regras, de princípios, de restrições.” (LEMINSKI, 2014, p. 37)

Essa ideia só poderia soprar em uma direção: os ventos do OULIPO, o grupo que rompeu com o surrealismo, nunca foi tido como um movimento e carrega na sua etimologia a ideia de oficina.

Oulipo significa *OUvroir*<sup>17</sup>, já que pretende trabalhar, *Littérature*, pois diz respeito a literatura, e *POtentielle*, devido à sua potencialidade. A potencialidade é um trabalho que não é limitado somente pelas aparências, mas que contém segredos a explorar, pois há um fator combinatório entre as várias formas de leitura. (FUX, 2016, p.33)

Se pudermos classificá-los como uma *filosofia de composição*, tão logo nos aterrissemos ao lado de Edgar Allan Poe em seu texto<sup>18</sup> já tão citado. E aqui, nos interessa que eles, o Oulipo, sejam uma *filosofia de composição de texto*, adotada aqui para a concepção deste esboço de romance que se submete à avaliação.

Do Oulipo, empresto a ideia de que a literatura é uma escolha, uma espiral de um furacão que, ainda que intimide, deve ser encarada com os aparatos necessários para não ser carregada em descompasso, distante de onde me proponho a chegar. Ir na contramão disso parece-se um bocadinho com a ideia de um pescador ingênuo que, não conhecendo de mares e ventos, encara o oceano com seu barquinho sem motor, confiando em sua intuição e nos deuses que o protegem. Em vez disso, cedo a um acordo íntimo com o conhecimento e com a técnica<sup>19</sup>, com uma história que quero contar e com a literatura que quero

---

<sup>17</sup> Nota do autor: Significa, primeiramente, oficina. As invenções e descobertas do Oulipo pretendem auxiliar a todos aqueles que desejem usá-las.

<sup>18</sup> O exaustivamente citado *A filosofia da composição*, publicado na revista *Graham's Magazine* em 1846, onde o escritor explica os procedimentos de produção do poema *O corvo*.

<sup>19</sup> Antônio Jackson de Souza Brandão alerta que as palavras *tecnologia* e *técnica* estão inseridas em um campo sógnico cuja origem é o termo grego *τέχνη*. “Apesar de este termo remontar à Antiguidade, podemos ser levados a tomar dois juízos: primeiro, sermos impelidos a acreditar que a técnica seja resultado exclusivo do atual progresso nos campos intelectual e científico, ou

assinar e, a um passo próximo, sempre paralelamente, ensinar. Se para o Oulipo, o caminho era “aumentar as possibilidades de escrita e leitura de seus argumentos ficcionais e ensaísticos” (FUX, 20016, p. 21), faz sentido articular o texto a partir de limites e, com o esmero de uma joalheira que lapida o metal, tentar potencializá-lo, ciente, sempre, de que estou sujeita aos movimentos tectônicos que a visita nessa história tão próxima pode provocar. Não atribuo, no entanto, as dificuldades púrpura do processo a nenhuma possível e, que sono!, “falta de inspiração”. Aqui, me filio ao movimento que nada sincronizado com uma ideia arquetônica de criação:

O fundamento principal do grupo é a ruptura com a visão mítica do ‘poeta inspirado’, herdada dos românticos e utilizada pelos surrealistas. Como afirmou Queneau, ‘só há literatura voluntária’. O Oulipo é, assim, o antiacaso, a redescoberta ou um novo olhar para as obras do passado, escritas por aqueles chamados ‘plagiadores por antecipação’ - autores que já utilizavam conceitos matemáticos e lógicos ou a literatura sob contrainte antes da criação do grupo. Interessam ao Oulipo a estrutura, a pesquisa da presença dessa estrutura em obras anteriores e a criação e proposição de estruturas novas. O Oulipo é, assim, um grupo ‘ludicamente sério ou seriamente lúdico’. (FUX, 2016, p. 32)

Há ludicidade, há acasos externos ao processo de criação e há caos, mas esses três elementos são concretos e manipuláveis dentro do próprio processo de escrita que nunca é exato. Ainda que possamos colocar em xeque a palavra exato, a definição vai ao encontro do que propõe todo o oficineiro – o ensino de estratégias para potencializar o conteúdo, são modos de fazer, não bons modos. Neste caso, o professor passa a atuar como o contrarregra do cinema – ele acompanha o espetáculo, dá suporte para saber quem pode ou não entrar em cena, reposiciona atores e muda cenários e figurinos. Na oficina, quem troca efetivamente cenários etc. são os próprios atores-escritores. Quando maduros com relação à linguagem, conseguem contrarregrar seu próprio texto: trocam

---

seja, que é recente, um membro estranho e desprendido da evolução humana (não no sentido *ipsis litteris* darwiniano, mas no de progresso); segundo, que a *ἡτέση* e as experiências artísticas pouco teriam em comum ou que não seria possível conciliá-las por estarem em campos opostos do fazer humano. Tal procedimento, porém, corresponderia ao conceito de anacronismo que, num primeiro momento, poderia desqualificar uma possível inter-relação imagética entre literatura e fotografia, afinal esta seria uma expoente da técnica, aquela da expressão artística. Diante de tal assertiva, esquece-se, no entanto, de que o liame entre arte e técnica praticamente não existe, pelo menos etimologicamente, já que a palavra arte – do latim *ars* – corresponde à grega *ἡτέση* que foi, muitas vezes, traduzida simplesmente por técnica.” (BRANDÃO, 2005, p.2)

móveis de lugar, o cenário é de sua inteira responsabilidade e autorizam entrada e saída de personagens – a seu bel-prazer.

A técnica, nada mais é do que a consciência do processo de construção, sobre a qual fala Calvino em entrevista concedida na ocasião de publicação do seu romance *Se um viajante numa noite de inverno*, em 1979, num comentário intitulado *Se um narrador numa noite de inverno*, em resposta ao crítico Angelo Guglielmi, sobre uma determinada estratégia ter podido ser aplicada ainda que *inconscientemente*:

O que não consigo aceitar nesse discurso é o mesmo *inconscientemente*. Como inconscientemente? Se coloquei Leitor e Leitora no centro do livro, foi porque sabia o que estava fazendo. Não esqueço nem por um minuto (dado que vivo de direitos autorais) que o leitor é o *comprador* e que o livro é um objeto que se vende no mercado. Quem pensa que pode prescindir do aspecto econômico da existência e de tudo o que ele comporta não teve jamais meu respeito. Em resumo, se você me chama de sedutor, isso passa; de adulator, também passa; de feirante, até isso passa; mas se me chama de inconsciente, aí me sinto ofendido! Se no *Viajante* eu quis representar (e alegorizar) o envolvimento do leitor (do leitor *comum*) num livro que nunca é o que ele espera, apenas explicitiei aquela que foi minha intenção consciente e constante em todos os livros anteriores. Aqui se abria um discurso de sociologia da leitura (ou melhor, de política da leitura) que nos afastaria da discussão sobre a essência do livro em pauta. (CALVINO, 1999, p. 269 e 270)

São as fissuras que aparecem num imóvel em construção, até não previstas num projeto de um arquiteto competente, mas ali porque o tempo, esse ser de quatro anos de idade, o tempo deste doutorado, nesse caso, uma criança rebelde aprendendo a falar, age e acontece nesse espaço de criação deixando vestígios.

E são esses mesmos vestígios causados pelo tempo que, constato, palpitam nas folhas das **enciclopédias** cuja leitura empreendi ao longo desses quatro anos de escrita. Foi da unidade mínima de significação de um gênero não literário, o **verbetes**, que retirei a limitação que precisava para empreender outra enciclopédia, a que meu personagem quis escrever. Se o verbete, por seu caráter hipertextual me deu a possibilidade de esboçar as tramas dessa história por meio das frases que se bifurcavam entre descrições e narrativa, a ideia de um conjunto deles me trouxe a possibilidade de intentar a uma taxonomização do conhecimento ao alcance da memória do personagem. Prestes a desmoronar

com meu texto, instaurei a ideia de gatilho, tão próxima ao que artistas-performers-escritoras<sup>20</sup> em cujos livros e projetos me debrucei nos últimos anos. Eu precisava, antes de completar a história, de verbetes. Solicitei-os a amigos e, por isso, a escolha de alguns dos verbetes feita pelo personagem soa tão aleatória. Prefiro escrever entre as aspas dadas por terceiros para investir tempo na descoberta da saída do labirinto. Estava finalmente aplicando a filosofia oulipiana, mas precisei desenvolver tentáculos.

Da enciclopédia, emprestei a estrutura. A mesma estrutura que me limita potencializa. No capítulo sobre sua última proposta, **Multiplicidade**, Calvino nos alerta para o que ele diz ser a vocação do romance do nosso século: o **enciclopedismo**, “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.” (CALVINO, 1985, p. 123). Para isso, traz à baila o Carlo Emilio Gadda, a partir de seu *Aquela confusão louca da via Merulana* ou de *O conhecimento da dor*, traz também Robert Musil, também engenheiro, em seu *O homem sem qualidades*, não foge a Marcel Proust, claro, em seu *Em busca do tempo perdido*, tampouco a Ovídio e Lucrécio, em alguns poemas, ou Johann Wolfgang von Goethe e Georg Christoph Lichtenberg, lembrados pelas citações, ao lado de outros tantos autores em busca do livro total, encontradas em *A legibilidade do mundo*, de Hans Blumenberg. Na mesma linha, o icônico *Bouvard et Pécuchet* aparece como o romance inconcluso de Gustave Flaubert, enquanto o agigantado *A montanha mágica*, de Thomas Mann, faz frente como um dos romances mais completos do século. De todos, resta sempre a dubiedade: querem escrever *sobre tudo* e acabam escrevendo *sobre o nada*. Querem escrever sobre o nada e acabam escrevendo sobre tudo. Calvino ainda nos lembra Raymond Queneau e James Joyce, enciclopedistas, à sua maneira, de nosso tempo. E de nosso tempo porque Calvino abarca aqui o século XX. Cita ainda Alfred Jarry, T. S. Eliot, Paul Valéry, Jorge Luis Borges, George Perec, Émile Zola, Novalis, Stéphane Mallarmé, Alexander von Humboldt. Todos homens, enciclopedistas, em busca do grande livro - como se fossem capaz de condensar o universo em páginas impressas. O que fariam

---

<sup>20</sup> Sophie Calle, Miranda July, Marina Abramovic, Patricia Portela para citar alguns exemplos.

todos tendo uma enciclopédia à ponta dos dedos? Manteriam seus projetos totalizantes? Para Calvino:

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice.

Diferentemente da literatura medieval que tendia para obras capazes de exprimir a integração do saber humano numa ordem e numa forma de densidade estável, como *A divina comédia*, em que convergem uma riqueza linguística multiforme e a aplicação de um pensamento sistemático e unitário, os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaço de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial. (CALVINO, 1985, p. 133)

Adianto aqui a legítima não pretensão em escrever um *grande romance* com todas as aspas que essa expressão carrega, mas identifico na recorrência temática a ânsia de um personagem desenhado conservador em reconfigurar seu contexto colocando os verbetes como pilares de sua **enciclopédia afetiva**. Quase como se, ao tentar reconstruir seu passado, precisasse categorizá-lo, classificá-lo, um pedágio para se chegar aos bastidores de uma vida futura, um quem-fui, antes de quem-sou, quem-serei. Um apelo confesso por um conhecimento balizado, validado, um apelo confesso por uma memória que não é sua, mas que o faz recuperar a própria - o único formato que ele conhece, o saber totalizante, o saber *moderno* num corpo contemporâneo que não aceita o *pós-moderno*, atravessado pelo que restou de sua memória: o passado. Ah, o perigo de *não* conhecer o passado compete de perto com o perigo de só conhecer o passado. Por ser um fruto de sua época, a figura que nasce no meio do século XX ainda se vincula a uma estética do saber moldada no século XIX e compreendida dentro do livro como encerramento desse saber:

O livro é entendido e executado para perdurar, e antes do romanticismo se prefere sempre que contenha o universal no particular, que a razão corrija a intuição. Assim o Livro acabou se construindo num santuário de certas ordens de ideias e sentimentos, que cumpria um apostolado à medida que o peregrinar dos leitores ia entregando à consciência coletiva suas relíquias e seus oráculos. Tal é, por exemplo, o conceito da Enciclopédia, altar laico [...]. (CORTÁZAR, 1998, p. 35 e 36)

E tudo o que o personagem escreve rodopia dentro do gênero **enciclopédia** incorporado, por meio da **arquitextualidade**, à proposta narrativa deste romance-tentativa. Arquitextualidade, aqui, é considerada uma variação parodística dentro da teoria crítica do gênero que submete o texto final à influência da forma e conteúdo de um outro gênero discursivo sem necessariamente privilegiar um autor ou texto específico. É dentro das propostas de transtextualidades, de Gérard Genette, no *Palimpsestos: literatura de segunda mão* (1982), o quinto tipo e o mais abstrato, já que se vale de indícios paratextuais:

Trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em Poesias, Ensaios, o Roman de la Rose, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação Romance, Narrativa, Poemas, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. Menos ainda talvez (pois o gênero não passa de um aspecto do arquiteito) o verso como verso, a prosa como prosa, a narrativa como narrativa, etc. Em suma, a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto [...]. (GENETTE, 2010, p. 17)

Eu empresto a arquitetura como procedimento narrativo para a construção do texto em questão. E desse ponto, as veredas se bifurcam para dois rios, o do conceito da enciclopédia e o do conceito do **livro de artista**, contemplados n’*O livro de artista e a enciclopédia visual*, tese-enciclopédia do pesquisador Amir Brito Cadôr. A escolha da forma e do discurso enciclopédicos, aparentemente acidental, cumprimenta a própria lógica da concepção do livro de artista, que, para ele, também é um livro feito de livros, em seu seio, taxonômico, colecionista, alegórico, enquanto “a enciclopédia é pensada como um microcosmo que espelha o mundo” (CADÔR, 2016, p. 37).

Compartilho do desamparo que a transição enciclopédica ocorrida com a popularização da internet provocou em toda a minha geração: de não-confiável, a **Wikipédia** passou a ser o repositório mais completo e rápido para se chegar a

uma informação/ a uma curiosidade ou a um dado. Manuela Naveau, artista e professora<sup>21</sup>, valida a Wikipédia como o primeiro item que vem à mente quando consideramos o tema participação na internet, ressaltando que, ainda assim, ela “propaga uma imagem de mundo fortemente ocidental e, sobretudo, europeia, embora também mostre uma clara disparidade entre norte e sul.” (BEIGUELMAN, GUIMARÃES, 2014, p. 250). Alimentada coletivamente, a enciclopédia aberta virtual, lançada em 2001 como uma plataforma em **hipertexto**, contrariava tudo o que a enciclopédia como conhecemos se propôs a ser em 1532: organizada por ordem alfabética, de maneira propositadamente científica e sistematizada, balizada por reconhecidos intelectuais. Não é demais recorrer à definição de hipertexto proposta por Gérard Genette:

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora *brot*a e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o *hiper-* e o *meta-*) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo. (GENETTE, 2010, p. 18)

É também da teia de relações entre textos anteriores, validados, que surgem as enciclopédias artísticas, arquivos e registros com um foco específico, objeto de estudo de Amir Cadôr Brito, para quem o critério de ordenação é uma diferenciação possível entre os vários tipos de enciclopédia: a sistemática, a alfabética (um princípio dicionarístico e portanto neutro) ou a temática (princípio enciclopédico). Quando, enfim, esse processo regrado de estruturação, catalogação e arquivo é apropriado pelas artes visuais, por meio de organizações, coleções, registros, sistemas e procedimentos, os compartimentos passam a comunicar uma ideia de memória, também afetiva, ao mesmo tempo em que, quando a enciclopédia toma o espaço na internet, dá-se

---

<sup>21</sup> Professora da Universidade de Arte e Design de Linz, Áustria.

uma abertura para uma descentralização dos meios enciclopédicos e, conseqüentemente, uma reordenação do saber a partir de perspectivas menos hierárquicas.

E uma enciclopédia, se assim se pretende ser, deve ser composta de verbetes, cuja assimetria “revela as intenções do editor, que eleva o que era considerado menos digno e nobre, porque ligado a uma atividade manual, e por outro lado, trata sumariamente de outros assuntos cuja importância quer ver diminuída” (CADÔR, 2016, p. 51). Para mim, gatilho e dispositivo de criação, os verbetes enciclopédicos foram copiados e montados para fazer parte da colagem que atravessa o texto de autoria do personagem sobre questões afetivas relacionadas ao assunto na linha previsível de que

o texto das enciclopédias, de modo geral, é impessoal, objetivo, sem marcas de autoria. Os verbetes nem sequer são assinados, exceto em poucas enciclopédias temáticas, em que o verbete assume um tom monográfico ou ensaístico. (CADÔR, 2016, p. 51)

A ideia de se instaurar uma contradição ética entre o desapego pela autoria e a intenção homérica de escrever uma nova enciclopédia pretende estabelecer no personagem essa fenda egóica associada ao saber totalizante, moderno, frente ao rasgo tecnológico da dobra pós-digital que coloca em voga o saber múltiplo, múltiplice, questionador e líquido das enciclopédias colaborativas. É na superfície do texto que se alterna que essa disparidade procura se adensar já que a enciclopédia “pode ser tomada em sentido metafórico, como a figura da árvore ou do círculo, da rede e do labirinto, imagens que remetem a uma totalidade ou a um sistema, mas também ao encadeamento, à conexão e à continuidade” (CADÔR, 2016, p. 55). Está claro que o método de escrita, bem como o propósito motivador da escrita do livro de minha autoria sobre um personagem que intenta escrever uma enciclopédia, se apresenta graficamente, discursivamente e artisticamente e é por isso que bate à porta do pesquisador Amir Cadôr Brito:

Considero o enciclopedismo em livros de artista o trabalho realizado sobre o discurso enciclopédico, a prática de coletar as informações (ou as imagens), ordenar e classificar o saber. A enciclopédia pode ser tomada como modelo ou metáfora. Existe uma diferença de objetivos entre o enciclopedista e o artista que se apropria da enciclopédia:

enquanto um busca a verdade e a unidade do saber, o outro se interessa em produzir incerteza, provocar a reflexão, suscitar a dúvida ou levar ao erro e, desse modo, contribuir para ampliar nosso conhecimento a respeito do mundo. (CADÔR, 2016, p. 56)

Eis a síntese da diferença de intenções entre o personagem e a autora, ambos em um movimento muito similar: o de escrever e de catalogar. E é essa índole sistematizadora da arte contemporânea que encontra eco no livro, dando a luz ao livro de artista, o livro que condensa forma e conteúdo na mesma medida em que é metalinguístico e questionador do seu próprio papel de suporte - quase um **caderno de bitácora** que não se pretende coadjuvante. O termo em espanhol *bitácora* designa um móvel que fica fixado no centro de comando de uma embarcação e contém uma estrutura magnética que mantém a orientação ainda que o veículo esteja em movimento, mais conhecido como bússola. Antigamente, quando os barcos não tinham uma cabine de comando coberta, era ali que ficavam protegidos das inclemências do tempo os cadernos com o registro das direções, dos ventos, das decisões do comandante. *Cadernos de bitácora* é o termo antigo para os conhecidos *diários de navegação*. Ou seja, ao transplantar a expressão para o universo artístico, o caderno de bitácora é uma espécie de diário das condições atmosféricas e outros detalhes do percurso, aqui, transformado no próprio livro.

Foi essa a minha escolha, do ponto de vista formal, para a organização ficcional da narrativa. De maneira oulipiana, estabeleci regras internas de apropriação e transposição de texto que atendiam à premissa literária criada: um livro composto de verbetes e uma narrativa sísifa em duas das camadas da grande cebola - os dois com suas fendas à mostra, feitos de apropriação de discursos e imagens, uma costura que exigiu mais do que uma escritora com os dedos em atividade.

Antes disso, em 2015, experienciei uma instalação, a minha primeira, que justifica parte do processo de escritura deste texto em pedaços. Da ocasião da disciplina semestral ofertada pela professora Anna Caballé, batizada de Escrita memorialística contemporânea, tivemos que produzir como atividade uma *semblanza biográfica*, primeira ocasião em que me coloquei como personagem autobiográfica - e ensaiei os primeiros passos deste personagem em primeira

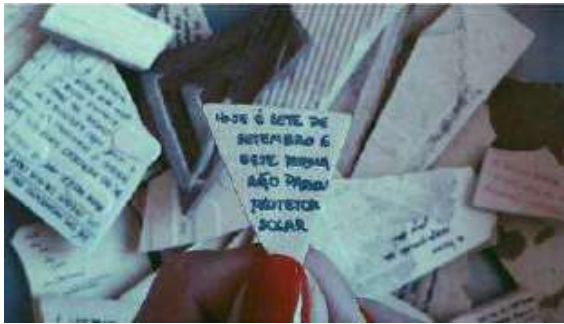
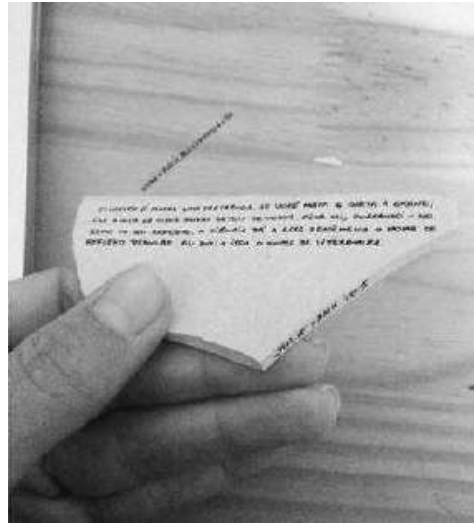
pessoa que revive sua vida em texto. Dei o título de *Cemitério de azulejos*<sup>22</sup>, nome de um espaço<sup>23</sup> recorrente nas grandes cidades - o depósito de todo tipo de azulejo sem par, estoques sem saída comercial e depósito de peças quebradas, aproveitáveis para compor espaços que insistem em não passar uma maquiagem de porcelanato novinho em folha. Dividi uma vida desta personagem em cacos-fragmentos e o nome do texto deu a deixa para que a instalação tomasse forma. Na época, em conversa com uma amiga fotógrafa, falamos sobre os livros-objeto, assunto do meu mestrado, e a possibilidade de o próprio azulejo tornar-se suporte.

Aproveitei a ocasião para visitar o cemitério de azulejos chamado Quebra-galho e coletar peças que me chamassem a atenção. Levei algumas peças e, com uma caneta de ponta fina, recortei trechos e pedaços de textos em prosa e em poesia que, isoladamente, poderiam ser completados por quem os lesse em um outro texto de autoria própria. A ideia foi questionar o próprio peso do livro impresso em contraponto ao livro em outro suporte. Os cacos viraram souvenir e poderiam ser levados pelos visitantes desde que pudessem ser ressignificados em foto ou como componentes de outro texto. O processo de coleta, quebra e escrita desses azulejos foi acompanhado pela fotógrafa Maria Mion e deu origem a um minidocumentário (ainda rascunhado e não finalizado) e a um vídeo dessa quebra em looping que acompanhou sonoramente a exposição numa projeção ao fundo da mesa. A mesa continha uma caixa, encontrada nesse mesmo cemitério, e um manequim, encontrado na rua no ano anterior, e em início de “tatuagem” desses mesmos textos.

---

<sup>22</sup> A instalação foi exibida na sede da Esc. Escola de Escrita, na Rua Riachuelo, 427, no Centro de Curitiba, no dia 11/12/15 e ficou exposta por um mês e meio neste mesmo espaço.

<sup>23</sup> Localizado à Rua Visconde de Guarapuava, 1946, Centro de Curitiba, o nome do estabelecimento é Quebra-galho.





Em 2016, a instalação foi inscrita no edital da galeria AIREZ - Galeria de Artistas Independentes, situada em Curitiba-PR, que tinha como temática as intersecções entre a palavra e a imagem por meio do tema **imagem.meio.palavra**<sup>24</sup> e contemplou 40 artistas brasileiros de 8 estados diferentes. A seleção culminou numa exposição no Memorial de Curitiba, inaugurada no dia 13 de setembro de 2016. Para essa exposição, explorei a ideia

---

<sup>24</sup> CHAMADA: A coletiva AIREZ 2016 traz o tema “Imagem. Meio. Palavra.” como diversificação e capilaridade no processo do fazer artístico. Uma quebra à abordagem monolítica de uma configuração visual, capaz de oferecer incontáveis possibilidades de significação. O que há no meio entre palavra e imagem? Por que meio fluem os significantes entre imagem/palavra e palavra/imagem? Ou por quais tensões se cauterizam os sentidos e se extinguem os meios para a formação de um discurso entre os dois? Ou onde se preenche o âmbito no qual imagem e palavra viram uma só mensagem? Imagem. Meio. Palavra. Seja a palavra como gatilho para uma série de imagens ou meio para performance. Palavras como meios de processo de instalação, ou ainda, a suspensão de significados ao incorporar signos.

de um livro como o Cemitério de Azulejos estar na sua segunda edição<sup>25</sup> e levei o que para mim tinha um claro conceito de livro para dentro de um museu. Poucas páginas de azulejo sobraram desse processo e nenhuma frase escrita estava efetivamente completa.



[Instalação montada no Memorial de Curitiba em 2016]

Da mesma época, comecei um contato íntimo com a colagem, também fruto de uma provocação das aulas da professora Anna Caballé, ainda, na época, acompanhadas da professora Sissa Jacoby, primeira orientadora desta

---

<sup>25</sup> A segunda edição do livro instalação objeto Cemitério de Azulejos (revista e atualizada de acordo com a nova regra) é sobre a liquidez do livro e sobre a impermanência dentro da relação palavra-objeto. A partir de trechos de texto em prosa, poesia e não ficção, excertos do livro da autora em produção, foram produzidos 70 cacos de azulejos antigos escritos à mão mais um pedaço de manequim (braço) ainda em processo de "tatuagem" com todas as histórias e excertos colados um no outro. Cada excerto correspondia a uma possível página do livro que poderia ser levada por quem estivesse presente. A instalação foi acompanhada de um vídeo em looping com a documentação do processo de quebra dos azulejos com o barulho correspondente ao martelo e os cacos. Cada página do livro pode estar agora em cima de outros livros. Para esta segunda fase, novos cacos serão produzidos com numeração e ordem. Em algum momento, a história poderá ser recontada se todos os pedaços do quebra-cabeça forem encontrados e reorganizados ao mesmo tempo, algo tanto como impossível. É a partir do questionamento da linearidade, do suporte e do significado do texto em plataformas analógicas, que se pretende ressignificar o conceito de livro e de história. É possível ser considerado escritor com um livro escrito em pedaços? Nossos livros têm mais do que excertos escritos em páginas aos montes? Lemos além do pedaço? Somos todos fragmento? A ressignificação completa se dá quando o caco de azulejo é sugerido como o que o livro pode acabar se tornando: um peso de papel escrito.

tese. A primeira também surgiu de um trabalho dentro da disciplina: uma colagem intelectual sobre o assunto da nossa tese. Na época, essa técnica era um processo intuitivo e comecei os primeiros experimentos com carimbo, papel vegetal e imagens, além de uma ou outra experiência com a folha usada para produzir transparências. O resultado foi um esboço da temática memória em duas imagens:



A nitidez da foto atrapalha a leitura, mas dá conta de mostrar a gama de materiais gráficos contidos no projeto, depois emoldurado e selecionado para a primeira exposição<sup>26</sup> do Clube da Colagem de Curitiba, ainda em 2016. Depois disso, o envolvimento político com outras linguagens fez com que a segunda exposição fosse abrigada dentro do espaço que dirijo em Curitiba e no prédio em que a Esc. Escola de Escrita estava sediada na época, fruto da seleção de 36 artistas com o tema TEXTO. Para essa exposição, que durou dois meses, durante um período acometida de caxumba, trabalhei num díptico inspirado em textos da Lydia Davis emoldurado em um sanduíche de vidro e intitulado *Eu*

---

<sup>26</sup> Realizada no dia 07/05/2016 no ateliê SOMA, em Curitiba-PR, depois de seleção de 37 artistas convocados via edital aberto de tema livre.

*nunca li Lydia Davis, mas eu acho que eu iria gostar*<sup>27</sup>. Novamente, o papel vegetal, a transparência e o vidro compunham as camadas das imagens construídas.



O oceano que se abriu depois de um contato estreito com a colagem era como uma mesa posta de um banquete sobre o assunto memória. Em alguma medida, eu preparava um projeto para empreender na literatura por meio das artes visuais. A antena adensava a ligação entre os materiais, o tema e a plasticidade que eu pretendia conferir ao texto que sustentava as imagens. Na primeira, uma mulher tem seu rosto composto por textos retirados de uma matéria da Piauí sobre a escritora Lydia Davis com intervenções em marca-texto amarelo e caneta molhada vermelha - uma folha de papel vegetal A4 sobreposta dá palco para a frase da escritora: “Uma mulher cavou um buraco e foi dormir nele”. Na segunda, uma Ofélia pós-moderna afogada em uma banheira aparece enforcada por um fone de ouvido com a cabeça e os cabelos os únicos sobrepostos ao papel vegetal, aqui uma alegoria da água. A frase que cobre seus olhos também é da escritora: “Seria melhor se você dormisse para sempre”. As cores apáticas ecoam de um período de quase dez dias sem contato social por recomendações médicas. Dali, o contato com a escritora Lydia Davis virou

---

<sup>27</sup> Colagem manual feita com papel vegetal, tesoura e pedaços da revista Piauí.

quase uma obsessão. Depois de presenteada pela escritora Natália Borges Polezzo com o *Tipos de perturbação* (2013) e pela escritora Luci Collin com *Fim da história* (1995), a minha relação de desconhecimento da autora deu um giro de cento e oitenta graus. A identificação imediata se deu também porque duas das escritoras com quem mais tive contato em Curitiba, Assionara Souza e Luci Collin, carregavam os ecos dessa escrita. Suas micronarrativas ácidas não pediram licença para se aninhar em meu repertório e certamente ressoam em tudo o que escrevi depois.

Ainda que o trabalho com a imagem não seja exatamente a tônica da escritora norte-americana, a ideia de fragmentação é uma linha reta com a **colagem** - emprestada das Artes visuais -, assim como a ideia do hibridismo dentro de uma coletânea de contos se associa à proposta de **montagem** - emprestada do Cinema. Um livro não começa quando ele começa e, tenho clareza, este livro que se submete à avaliação, por ora intitulado *A história da cebola*, é também a história dessas camadas que se sobrepuseram ao meu processo durante todos esses anos em que estive em trânsito para cursar o doutorado.

Não à toa, sou resultado também de um mestrado em Literatura Comparada, no qual me propus a estudar o processo criativo do escritor latino-americano Julio Cortázar, um escritor em exílio em pleno período das ditaduras da América Latina, que se propôs a pensar graficamente e imagetivamente seus textos e seus livros-almanaque<sup>28</sup>. Na dissertação, relatei uma visita a um ateliê de um artista plástico em Buenos Aires, amigo de amigos, e o impacto de sua mostra em mim. *A ventana que chora*, do artista argentino Juan Reos, foi alocada no apartamento de seu amigo também artista Itamar Hartavi que, em sua casa-ateliê, abrigou seis obras em uma sala de pouco mais de dez metros quadrados, uma dança entre molduras, quadros e janelas que choravam. A última obra, escondida sob uma cortina bordô plissada envolta na moldura e presa por grampos. Embaixo, como num palco, os textos-conceito da exposição<sup>29</sup>,

---

<sup>28</sup> Para Cortázar, seus livros-almanaque também eram um livro-colagem, uma "espécie de baú", um divertimento, um livro-objeto, um brinquedo, um polilivro, um artefato, um *librito*, um divertimento gráfico-literário.

<sup>29</sup> Apolíneo foi um sábio que viajou pelo mundo pregando sua sabedoria e fazendo milagres. Seu biógrafo conta como, viajando, chegou à Índia, onde admirou junto a seu fiel discípulo, certos relevos de metal em estilo grego. Enquanto andavam por aqueles caminhos, o filósofo interrogou

assinado por Osvaldo Valdez, amigo pessoal do artista, à disposição para viajarem comigo de volta ao Brasil.

Com influências nitidamente surrealistas e uma proposta estética que alterna o que se mostra e o que se esconde, Juan Reos e o texto de sua exposição me transportaram para o tempo de Cortázar, um escritor que também celebrou sua filiação surrealista e ainda assim conversou diretamente com o OULIPO, um caminho paradoxal cheio de trânsitos, janelas e pontes. Dali, passei a mirar com atenção os textos de apoio de exposições, fictícios ou não, escritos por Cortázar, além dos textos teóricos sobre a sua produção e a condição do livro. Faz sentido lembrar que, durante 1947, Cortázar ocupou um cargo de tradutor na Câmara Argentina do Livro em Buenos Aires, um pouco antes de partir para Paris, em virtude da ditadura argentina. Em um dos ensaios sobre o assunto, o autor reclama:

[...] estos grandes continuadores de la literatura tradicional en todas sus gamas posibles *no caben ya dentro de ella*, los acosa la oscura intuición de que algo excede sus obras, de que al cerrar la maleta de cada libro hay mangas y cintas que cuelgan por fuera y es imposible encerrar; sienten inexplicablemente que toda su obra está requerida, urgida por razones que ansían manifestarse y no alcanzan a hacerlo en el libro porque no son razones literariamente reductibles; miden con el alcance de su talento y su sensibilidad la presencia de elementos que trascienden toda empresa estilística, todo uso hedónico y estético del instrumento literario; y sospechan angustiados que esse algo es en el fondo lo que verdaderamente importa. (CORTÁZAR, 2004, p.41)

---

a seu companheiro Damis: “Diz-me, Damis, existe algo que seja pintura?” “Claro que sim!”, disse Damis. “Em que consiste a arte?”, seguiu perguntando Apolíneo. “Pois, em mesclar cores.”, disse Damis. “E por que a fazem?”, continuou Apolíneo, “Bem... são muitas as décadas que existiram pintores, hoje em dia a fazem por muitas razões ou, quem sabe, nenhuma.”, contestou Damis. “Vamos!, não podem fazê-la sem razão alguma, não é por acaso a arte fruto da inteligência humana?”, replicou Apolíneo, “Fazem-na com e sem razão.”, contestou Damis, “O que é ser pintor então?”, perguntou Apolíneo, “É uma idiossincrasia eleita!”, contestou Damis em um tom mais alto, “Não seja exagerado, ser pintor é somente regurgitar uma forma antiga de ser artista e criar imagens, no mundo atual, o formato pintura já não é relevante”, disse Apolíneo e continuou “Correm olhando o que se fazia lá atrás”, “É uma trincheira, resistência às formas de produção atual”, interveio Damis, “Românticos decadentes que odeiam seu presente”, disse Apolíneo, “Seu trabalho é não proposital, e isso incomoda”, disse Damis, “A arte é indiferente, ama ao mais forte, deixa morrer o débil”, disse Apolíneo, “Esquizonautas”, disse Damis, “Bonecas de pano”, disse Apolíneo, “Caprichosos, elegem seu método”, disse Damis, “São como peixes fora d’água”, disse Apolíneo, “Esse é, ao mesmo tempo, seu risco e sua vantagem”, disse Damis, “Somente são aficcionados por feiras de bairro”, disse Apolíneo, “Buscam uma nova sintaxe com o pretérito.”, disse Damis, “Só podem parafrasear balbuciando”, disse Apolíneo, “Dadaísmo, hoje, é querer ser pintor e a isso sustentar, tenaz e caprichosamente”, disse Damis. Nesse momento, quando os dois se encontravam incendiados pela discussão, tropeçaram ao mesmo tempo com a mesma pedra e caíram no chão. Inconscientes pelo golpe, em suas mentes desmaiadas, apareceu a imagem de uma cebola, cujas camadas caem, mas ela segue conservando o mesmo tamanho.

A questão que delineia todo o projeto antiliterário de Cortázar escritor-crítico é que o escritor preso ao século XIX, devoto de Flaubert, privilegia a obra em seu estojo, o livro, como se não houvesse literatura sem livros - e também privilegia a escrita linear, canônica, hierárquica, patriarcal, guardemos esse tópico. E isso se arrasta como um combustível para o dadaísmo que, ao negar as formas, prefere sugerir poemas feito a partir de recortes de um dicionário retirados de um chapéu, e pelo surrealismo que privilegia o rompimento com os antigos recursos expressivos, de mãos dadas com a psicanálise. E essa crise de culto ao livro encontra um escritor rebelde que, no início do século XX, reivindica uma nova postura para o escritor dos próximos cem anos, assim como contempla com desconfiança qualquer estrutura de gênero que signifique uma conservação de valores literários - o livro não contém mais nada. Ele é só um ponto de partida. Ao desenhar possibilidades, no final da década de 70, para um novo projeto antieditorial, por exemplo, a Geração Mimeógrafo<sup>30</sup> se propõe a liquidar amarras de produção. É também um período ditatorial e ecoa uma função política e panfletária de literatura contra a qual Cortázar também se levantou, mas nos diz, agora, o quanto o próprio mercado editorial - e não entraremos na pauta de suas causas porque o assunto daria pra muito - não foi capaz de repensar completamente seus meios a ponto de abrir, involuntariamente, a porta das Artes Visuais para os escritores que se propuseram romper com as mangas da roupa-livro e com a filiação novecentista. Entender Flaubert como modelo é ignorar um século de existência artística e política e deixar a literatura escapar para outras áreas por sobrevivência e não por ordem natural, resposta híbrida às condições de produção.

Contra esse valor fetiche, contra o *gênero Livro* que contém a totalidade dos gêneros literários, a atitude do escritor do século XX se oferece com uma aparência de levíssima e irreverente despreocupação em relação às formas exteriores da criação literária. Se tal atitude assume frequentemente formas agressivas contra o livro, é fácil perceber que, por baixo de seu símbolo exterior e material, se está combatendo a alma do livro, o que o livro representou até hoje

---

<sup>30</sup> Imediatamente após a Tropicália, surgiu um fenômeno/ movimento contra os meios tradicionais de difusão cultural, em função da censura imposta pela ditadura, por meio do qual intelectuais, professores e artistas da música, do cinema, das artes e, especialmente da Literatura, se propuseram a divulgar seus trabalhos por meio de fotocópias impressas no mimeógrafo, a tecnologia mais barata disponível na época.

como produto literário. Se o livro é sempre símbolo, a irreverência para com ele acaba sendo igualmente simbólica. A verdadeira batalha é travada no ponto em que duas atitudes diante da realidade e do homem se descobrem antagônicas. E quando um surrealista edita um livro amarrando páginas soltas num arbusto de arame, seu violento desafio cheio de troça, mau gosto, enfado, encobre uma denúncia de outra ordem, o estágio intermediário entre uma etapa de destruição já ultrapassada e o nascimento de uma etapa de construção sobre bases essencialmente diferentes. (CORTÁZAR, 1998, p. 36)

O descompasso entre a própria ideia de processo de criação literária e criação artística adensa a incompatibilidade de registro do itinerário para a concretização de um livro como projeto possível dentro deste programa. Meu eu-leitora que afeta diretamente meu eu-escritora desata a rasgar suas referências canônicas desde a leitura, em 2010, desses textos contra o livro como produto. O processo que culmina no questionamento do objeto-livro sintetiza, com o apoio das artes visuais, um pensar sobre minhas limitações de concentração e caos interno que me ocupa durante a escrita deste texto - e de tantos outros, não-textos também. A preocupação em atravessar toda uma ordem de referências com um olhar ilógico que se contrapõe diametralmente ao que me orienta estritamente agora, uma filiação oulipiana, lógica, centrada na clareza do próprio processo de escrita, esse caos articulado de influências imponderáveis, mas em processo de sistematização ou em sistematização do processo. Me desarmo também de uma formação canônica em Letras que me impedia de me enxergar como agente criativa, criadora também, não só crítica literária e de arte, e me aproximo de um pensamento que não é novidade. E faz sentido pensar que, agora, quase me oponho ao surrealismo com o qual flertei quando leitora durante o mestrado e me entendo como parte de um movimento, cem anos depois, de racionalizar a criação, ou ao menos seu processo - o que não é nada recente na história da literatura e das artes, mas é recente dentro dos bancos da universidade.

E se, etimologicamente, como vimos antes, o liame entre arte e técnica não existe, adotaremos a técnica aqui como este pilar central dentro da construção textual – literária e artística –, facilmente repetível. E é aí que adentramos ao que entendo aqui por marca autoral. Manoel de Barros, no poema *Uma didática da invenção*, nos ensina: “repetir repetir – até ficar diferente”. A nossa poética, a nossa marca autoral é a abstração, a subversão

da técnica e o questionamento de limites. Por vezes, a marca autoral pode, por que não?, ser a conformidade com esses aspectos, com os limites até, mas é nesse ponto da tríade repertório-técnica-autoria que reside o espaço para a experimentação. É esse o ponto também imprevisível do texto, não-planejável e, nas devidas proporções, que reside a força de criação. E isso prevê o contato do escrevente com a marca autoral em construção:

A execução pertence apenas ao autor; é o que há de mais pessoal, e o que medimos por ela. A vantagem do artista, o seu luxo, assim como seu tormento e sua responsabilidade, é a de que não há limites para o que ele quiser tentar como executante – não há limites para seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, conquistas. [...] Seu estilo é seu segredo, não necessariamente de dar inveja. Ele não poderia revelá-lo em termos genéricos se quisesse; estaria perdido se quisesse ensiná-los a outros. (JAMES, 1995, p. 27)

Se a escrita é arte, a escrita é experimentação. E toda a experiência textual decorre da expressão do autor em conjunto com o que antes chamamos técnica e repertório e a consciência desses dois aspectos na própria criação, há que considerar que é necessário um suporte teórico para que se compreenda que técnica escolho empregar e que repertório escolho ativar, além de saber como se organizam suas costuras. E, sim, por que não?, revelá-los também em sala de aula. Sem esse suporte teórico, sem a técnica, sem repertório, a livre expressão pode ser interpretada descolada do arcabouço diacrônico e sincrônico da criação. E aí a marca autoral pode ser uma mero fantoche atento a tudo aquilo que está às moscas em algum rincão do nosso cérebro, o oposto de um projeto de literatura que me propus a executar, consciente, lúcido e, talvez por isso, muito mais difícil de sistematizar. Um projeto que não se filia a nenhum autor realista, um projeto que não se encerra em um livro, um projeto que entende as peripécias de uma criação em processo.

Ao nos voltarmos para a gênese de um processo, estaríamos em busca do marco zero do nosso texto? É possível demarcá-lo tal como uma cidade que se funda às voltas de um obelisco? Para além da crítica genética, perseguir nosso processo e rebobiná-lo coloca em perspectiva o que, para George Steiner, se mistura à própria obsessão atual do Ocidente: um fascínio pela ideia de origem. A resistência ao termo *invenção* e a predileção pelo termo *criação*

reforçam a mitologia do início a partir *do nada*. E desse preenchimento sob o signo do ceticismo, elabora:

Os campos magnéticos ao redor da ideia de “criação” são excepcionalmente carregados e ricos. Nenhuma religião carece de um mito de criação. Toda religião, na verdade, poderia ser definida como uma resposta narrativa à pergunta sobre “por que o nada não existe, como uma tentativa estruturada de demonstrar que essa questão não pode ignorar o estatuto em si mesmo contraditório do verbo “ser”. Não possuímos histórias de uma criação contínua, de uma eternidade diferenciada. Se a indiferença pudesse ter prevalecido, não haveria, a rigor, nenhuma história para ser contada. É o postulado de uma “singularidade”, de um começo do e no tempo que torna necessário o conceito de criação. Será que tal postulado estaria inscrito na mentalidade humana? Seria possível, no plano da imediatez da intuição, imaginar ou aprender significados substantivos ligados a uma existência sem origem? (STEINER, 2003, p. 26)

A dobradinha criação e maldição de uma divindade criadora em relação ao seu objeto, a busca incessante de uma criança em saber de onde veio e as mais impressionantes teorias sobre o início de tudo, tudo isso culmina na ideia de que “Somos criaturas sedentas e empenhadas em voltar para casa, para um lugar que nunca pudemos conhecer.” (STEINER, 2003, p. 28) Sua hipótese é de que as artes sejam uma tentativa de resposta: como voltar para uma casa que não sei qual é. Assim como, na filosofia e na teologia, a busca por respostas leva à ideia de um deus que cria e não um deus inventor. Junto com a própria etimologia do verbo criar, vem o verbo fingir, ambíguo e com uma camada moral, para logo encontrarmos Fernando Pessoa nos dizendo que *o poeta finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente*. A problemática encontra eco na consciência sobre o espaço-tempo em que estamos inseridos: eu-escritora na Curitiba com tradição em negar sua própria tradição, a cidade dos periódicos literários, com uma relação dúplice com a imprensa que usa a própria imprensa, à la Valêncio Xavier, como matéria-prima da própria criação - ou invenção? Paulo Leminski, em seu ensaio sobre a cidade que me emoldura no período de escrita deste trabalho legenda para mim este filme que se passa diante de meus olhos enquanto dele participo:

Ora, criar é esbanjar. Só por excessos se cria. Por uma exuberância. Os hindus acreditam que os deuses criam este mundo por um excesso de ser. O que é um bom modelo para nossa humana e terrestre criatividade. Só por excessos se cria. Por uma exuberância. Ora, para

a mística imigrante do trabalho e da poupança, toda exuberância é prodigalidade, insensatez, erro. Em cultura, Curitiba não emite sinais fortes, sinais transformadores, extremos, extremismos, exageros. Curitiba guarda-se. Guarda a sensualidade, a sexualidade, o lúdico, só os gastando com parcimônia, moderação, cálculo. (LEMINSKI, 2014, p. 58)

Curitiba é moldada a partir do que ele chama de mística do imigrante e, por isso, a escassez cultural. Nesses textos da década de 70, um Leminski subversivo, muito diferente do fenômeno pop que um bigode impresso em capa neon fez dele, destilava sua acidez contra a cidade que estranhava seu blusão vermelho e seus cabelos compridos, uma cidade elitista, acusada por vezes de hermética, quase sempre vestida de sua arrogância sábia.

Para que desabrochassem nossas cem flores, faz falta o substrato de cultura popular sob o chão.  
Sem esse húmus popular, com suas formas, tradições e hábitos simbólicos herdados, a classe média, sozinha, não parece ser capaz de gerar cultura própria, autônoma e com força para se afirmar, em produtos de novidade, intensidade ou beleza, capazes de rivalizar com os similares de outras terras, com maior presença popular.  
À classe média, falta verticalidade. Profundidade no tempo. Raízes.  
(...)  
Sem raízes e sem carências, que fazer?  
(LEMINSKI, 2014, p. 84 e 85)

Eu encontro, mais de 40 anos depois, uma Curitiba ávida por produtos culturais, já vivendo a mística em torno dos talentos que exportou: os expoentes literatos Cristóvão Tezza e Paulo Leminski e outros tantos na arte e na música. Faz sentido olhar para essa cidade que, em sua origem, carrega a tônica da plenitude material, de uma classe média com poder de consumo e sem poder de produção. Faz sentido que, nessas plagas, a colagem e a montagem deem frutos - e que o fragmentário de toda uma geração anterior à minha seja tido como vanguarda. Emerge, de uma cidade que me incita a criar, a minha própria limitação à criação: o meu não-pertencimento nem a esta cidade que me abre as portas em 2014, nem a cidade que abriga o programa de doutorado do qual faço parte. Um exílio em trânsito. Um não-lugar. Um entre-lugar que me desafia à linguagem. Dali, só a ruína, o fragmento, o caco é possível. A colagem, a montagem, o amálgama do caos. E aqui, também eco de Leminski:

De todos os tipos de edifícios, só um me interessa, a ruína. É a ruína que dá sentido à cidade. (...) Uma cidade se lê com o corpo. Uma cidade se lê com a vida. A vida sabe ler? (...) Detesto cidades fáceis de ler. Só amo cidades que já sei de cor. (...) Só sei uma cidade de cor. Minha vida sabe de cor uma cidade. Cada rua, cada ruína. Uma rua, ruína de milhões de passos e pegadas, de encontros fortuitos. Melhor mudar de calçada. E de pontuais desencontros. (...) Eu leio através de ruínas. A ruína é clara, limpa lente de microscópio. Já tirei para dançar todas as ruínas de Curitiba. (LEMINSKI, 2014, p. 87)

Ao tentar recompor a gênese desse texto produzido em trânsito, em um quase-exílio, sua sintaxe aparentemente livre prefigura a crise da linguagem e uma desconfiança das filiações, uma contrassintaxe, uma escrita límbica, uma contramemória. Mudo de calçada uma vez por semana durante todo ano de 2015 e essa suspensão me sequestra a terra - e nem mesmo à terra que me pertence sou capaz de pertencer - uma terra de produção agrícola, colonização gaúcha e construída por arquitetos curitibanos. Cascavel, uma cidade moderna, fundada em 1951, com raízes no ciclo da madeira e no ciclo da erva-mate, a cobra que me cobra a pele que me descasca não descasca, mas insiste nas molduras brutalistas e num conservadorismo ostentoso gritando em meus ouvidos. Com que cidade decido firmar união estável? A Curitiba-enigma por onde ziguezagueio em busca de um espaço para me desembaraçar me parece a resposta mais óbvia. Uma cidade que também me foi ruína é de onde escrevo as últimas linhas desta tese, deste texto. Aqui, não empreendo uma volta ao lar porque nem mesmo sei onde ele fica. É o texto em suspensão porque é uma vida que também se suspendeu nesse processo de quatro anos de leitura e escrita. É um olhar para trás, tal qual Leminski empreende para fazer a defesa da ruína como construção:

Pareceu-me divertida a ideia de uma contraengenharia, uma antiarquitetura, onde se fosse da frente para trás, uma arquitetura onde o andaime fosse o fim, e o resto, vão parnasianismo de consumo fácil, uma engenharia onde o objeto arquitetural já fosse direto para seu estado último. (LEMINSKI, 2014, p. 89)

E se assim decido escrever, aos passos de quem o fez antes, também escolho o caminho inconcluso, fragmentário, à deriva de si. Um caminho que questiona o início e questiona o fim porque é rio cuja nascente deu lugar a uma cidade. Não é esse meu único texto, nem tampouco o último, mas o mais

embaraçado, o mais embaralhado, o mais munido de minha própria vida, também arma contra meu próprio processo de criação, diante da rebeldia cronológica que se instaura nesta escrita. A criação compreende a totalidade? É possível desenhar um início de um processo, um início de um texto, um início de um projeto assim como é possível prever o fim de tudo isso?

A ficção científica acalenta a noção de um computador perfeito que incluiria, em seus programas, as totalidades combinatórias de toda a criação e de tudo que pudesse ser criado. Um computador assim seria só outro nome para Deus. A criação do cosmo seria o único ato - a singularidade absoluta - de uma criatividade autêntica. Do ponto de vista de Deus, a criação e as descobertas humanas não seriam nada mais que recognições e *déjà vu*. Tautologicamente, só Deus cria. Mas Ele teria criado só uma vez? (STEINER, 2003, p. 33)

Para Steiner, não há mais inícios, “A maiúscula inicial, sempre que implica começos e primazias, funciona como uma fanfarra.” (STEINER, 2003, p. 9). E se o início é um ponto de divergência, também o é a conclusão. Seria possível concluir um texto? Uma enciclopédia afetiva se encerra? Em si mesma ou em suas pontas soltas? A chaminé do avesso é a própria morte de um projeto. Na onda escura de fumaça que encobre, não o começo<sup>31</sup>, mas o fim<sup>32</sup> deste capítulo que é também o fim de uma reflexão sobre a criação não-concluída, as mãos dilatadas se arrependem de não ter lido mais, de não ter escrito menos, de não ter testado mais, o eterno pavor do clichê, de ter tentado inventar a roda, de não ter feito tudo ao alcance do texto, entendendo também que a ruptura, o abandono e o encerramento são urgentes. É deles que surgirá a repetição, a insistência, a releitura lúcida. É do fim, da ponta da cauda que dá nome à cidade que nasci, que o chocalho da Cascavel, trocando de pele, ganha mais um anel e pode, enfim, fazer sua provocação ao silêncio, ao enclausuramento, ao eco que só pode existir quando há um pouco de barulho. O fim não é um beco sem

---

<sup>31</sup> *Se um viajante numa noite de inverno*, Ítalo Calvino começa sua narrativa: “O romance começa numa estação ferroviária; uma locomotiva apita, um silvo de pistão envolve a abertura do capítulo, uma nuvem de fumaça esconde parte do primeiro parágrafo. (...) São as páginas do livro que estão embaraçadas como os vidros das janelas de um velho trem; sobre as frases paira uma nuvem de fumaça.” (CALVINO, 1999, p. 18)

<sup>32</sup> No mesmo livro, Ítalo Calvino coloca um comentário de um leitor numa das últimas reflexões sobre a narrativa: “O senhor acredita que toda história precisa ter princípio e fim? Antigamente, a narrativa tinha só dois jeitos de acabar: superadas todas as provas, o herói e a heroína se casavam ou morriam. O sentido último ao qual remetiam todos os relatos tinha duas faces: a continuidade da vida, a inevitabilidade da morte. (CALVINO, 1999, p. 262)

saída, é o vulcão que, anos depois de adormecido, encerra o movimento das placas e finalmente entra em erupção.

Pai,

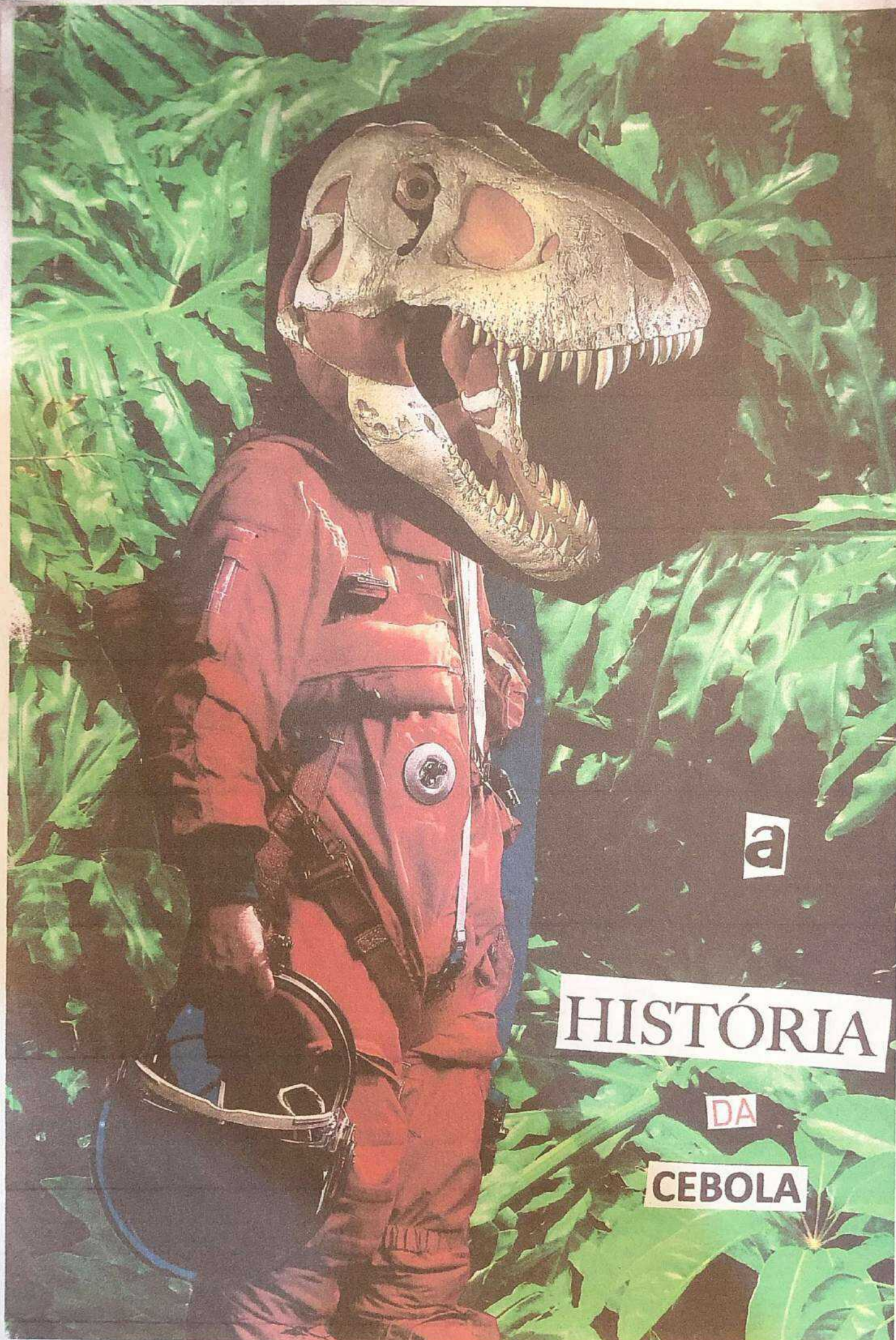
Vi tua dificuldade em terminar o livro e não me aguentei,  
pentei tudo o que tinha no computador e no quarto e teutei  
dar uma ordem.

Quem sabe agora fique mais fácil iniciar ou  
abandonar este projeto.

Beijos,

Te amo!

Julie Fank



a

HISTÓRIA

DA

CEBOLA

# ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA MÉRITO

Com milhares de desenhos a traço, ilustrações, muitas a cores, um atlas universal completo e mapas dos Estados e Territórios do Brasil.

VOLUME 5

CASIO-COMI



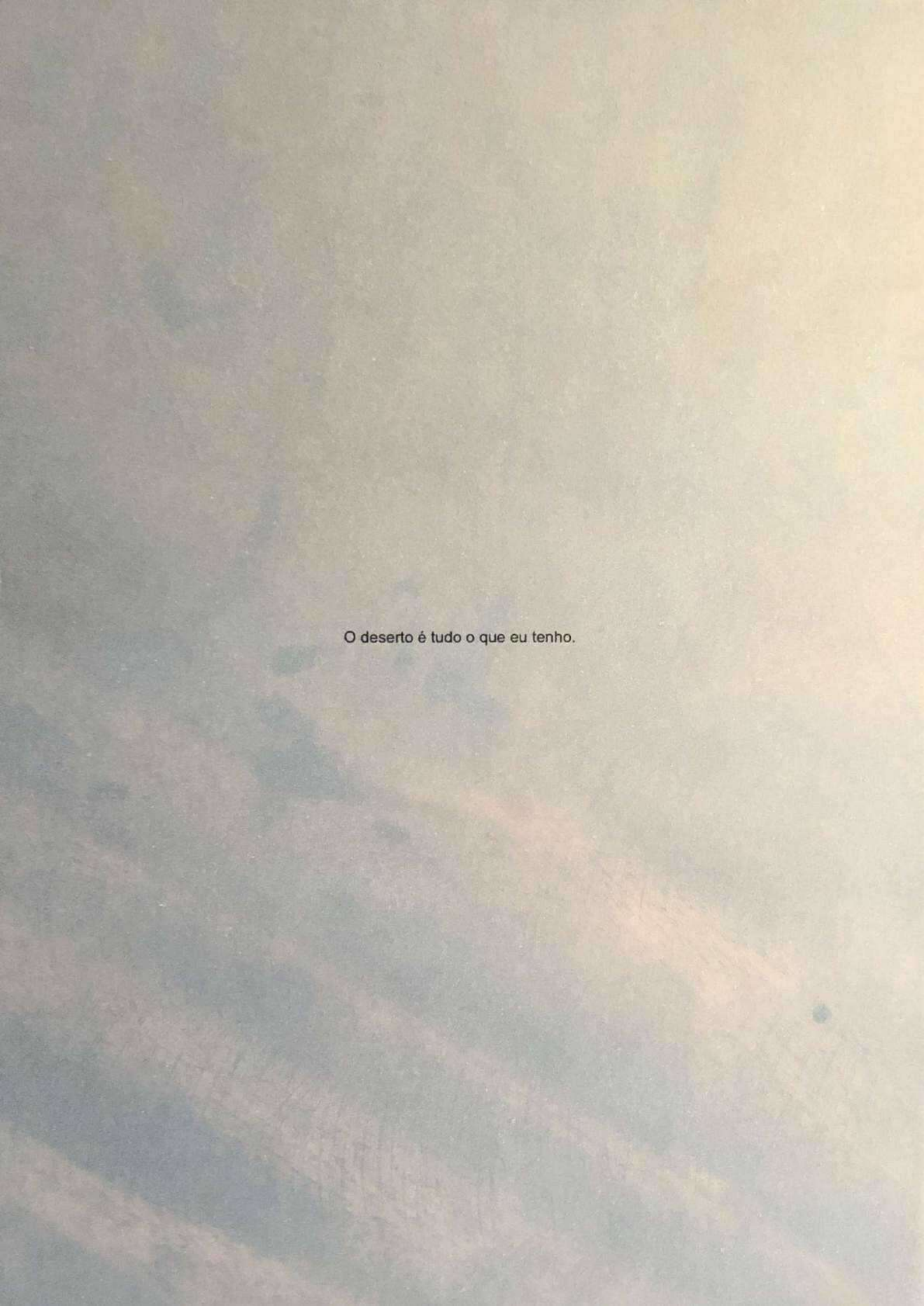
*Editora Mérito S.A.*

SÃO PAULO — RIO DE JANEIRO  
PÔRTO ALEGRE — RECIFE



para lá de qualquer zona proibida  
há um espelho para a nossa triste transparência.  
*Alejandra Pizarnik*

Tudo o que eu tenho foi o deserto que me deu.



O deserto é tudo o que eu tenho.

Só não sei onde fica.

. | NOTA SOBRE UM TEXTO QUE INICIA | .

Hoje vou escrever um livro. Encontrei essa primeira frase em algum arquivo. Não sei se essa frase é minha ou dele. Temos usado o mesmo computador ultimamente, esses dias na casa da vó. Vai fazer um ano que o pai está assim. E alguns meses que não consigo escrever. Ganhei uma amnésia indireta. Digo que é emocional. Passei a esquecer as coisas também. Depois do acidente, da coisa toda, não lembro mais de aniversários – mesmo aqueles que fiz questão de lembrar todos os anos. Também não lembro de senhas. Hoje fui ao banco e precisei instalar um aplicativo de segurança. Estava com o celular cheio, tentei acessar o icloud para esvaziá-lo. Não consegui porque não lembrava a senha, pedi para reenviarem, fiz o cadastro todo. O e-mail cadastrado era antigo e eu também não lembrava a senha dele. Desisti. Fico pensando se eu esquecesse alguma coisa todos os dias. Ia ser uma merda.

escrevo tentando lembrar  
onde foi que coloquei a caneta  
nada nas mãos

Resolvo começar de novo. A moça das cortinas responde que me passa o orçamento semana que vem. Volto para a lista de livros que preciso ler antes de. Mas primeiro vou ao mercado comprar cebolas. Também tenho que escrever uma carta à síndica. E comprar um guarda-chuva reserva. Olho a janela e sei que a serra está ali do outro lado dos prédios calcificados na sola da cidade preenchidos de palavras sonolentas e frases esmagadas pelo cadastro *seu r.g., por favor, senhora*. Eu, um compêndio de tentativas e fracassos, estou quase livre disso. Mas não de comprar cebolas. Mas antes. Os tapetes criptografados entraram em fotossíntese assim que guardei o sol próximo ao guarda-roupa, a pólvora corroendo o frio que prendia às portas a gravidade, puxadores tentáculos intervalados por adesivos ilegíveis pétala a pétala de uma flor guardada para infestar. Opaca a poeira grudada se regenera, vira árvore-punhal prestes a assassinar o papel que coa o café que sopra a partícula em suspensão, é o pó desdobrado em catástrofes iminentes. Rebobino o meu quarto da década de 90, a memória é minha prece matutina e passei a armazenar palavras. Guardei a palavra estapafúrdio para o nosso próximo encontro, as paredes ainda em branco: o que tem depois da fronteira sul? Desistiu de Cabo Polônio? Quem é você na fila de silêncios? Minha mandíbula dói. Coloco a mão direita no bolso do casaco, mão esquerda no bolso da calça, é como se a folha sem pauta aterrissasse e decolasse pelas linhas tortas visíveis para quem na nossa frente. E um copo de chá, às três, logo depois de um almoço sem sal e nenhuma possibilidade de negócio engravatado, nos sustenta sonolentos até a próxima e quarta reunião do dia, quando sentaremos para discutir quem foi que errou a vírgula no decimal e proporcionou dúvidas aos clientes que não sabiam se duzentos e quarenta ou dois mil e quatrocentos. Fosse café e a vírgula teria passado ilesa e ninguém seria culpado. Muito menos este texto. Eu já metade-souvenir, antes precipício.

Meu personagem era um homem que não faz a menor ideia de como quando onde tudo isso ainda na fase recuperação. Ele *está* mudo.

### **[Tentativa 1]**

MU - - -

Ela fala comigo como se eu fosse um retardado. Fala baixo, porra, eu sou-estou mudo e não surdo. Uma vez eu vi num livro um personagem que tatuou sim numa mão e não na outra. Achei uma ótima ideia, mas penso que meu talvez seja mais frequente e fiquei com medo de me arrepender. Se não consigo pedir nem pão, imagine uma tatuagem. E eu nunca imaginei que uma tatuagem poderia ser útil numa padaria, por exemplo. Lá vai ela fazer gestos sobre pães e doces e salgados e comida. É necessidade fisiológica, moça, coisa simples de resolver. Tento abrir a boca: WA-U-U. Desisto. Ela traz um leite. Solto um grunhido que só pode ser entendido como leite. Se é que ela ouviu. Que incompetência a minha. Anos de estudo sobre estruturas biológicas de plantas típicas do cerrado pra terminar em uma cadeira de rodas sem conseguir pedir um copo d'água. Um escafandro obrigatório pra alguém que não sabe mergulhar. Ela mexe os lábios. Já entendeu que não sou surdo. Sussurra. Que boca bonita e útil. A minha segue figurante. Ainda bem que não está sozinha. Tenho dois braços e duas pernas que não funcionam também. Cadê a babá quando eu preciso dela? Imagino que em breve eu consiga falar essa palavra. Duas sílabas. E aí quem sabe eu ganhe um doce. Falta muito pouco para eu ser um cachorro.

### **[Tentativa 2]**

Estabeleci que a partir de hoje não pisco mais. Seria muito fácil para ela inferir respostas a partir de um código tão simples. Dói não piscar. É engraçado porque sem querer aprendi modos inacabados de chorar e, ao mesmo tempo, técnicas de choro forjado, habilidades que julgava dignas apenas de atores mequetrefe de novelas da Record. O resultado instantâneo do meu experimento são breves inundações oculares imediatamente posteriores a recordes de atenção para a mesma coisa. Uma obsessão quase acadêmica, mas não tão mentirosa. Lacrimejar é um verbo sonoro no fim das contas. Faz tanto barulho que ela começou a prestar atenção em mim mais vezes por minuto. A armadura estava prestes a quebrar.

### **[Tentativa 3]**

Há uma fresta impermeável entre o que ela vê do que eu sou e a roupa armadura escafandro em que eu estou preso. Resolvi criar um novo código. Como se fosse possível com as ferramentas que tenho. Ele consiste justamente em anular nosso único código ponte telefone sem fio possível. Lacrimejar, só de propósito. A merda é que o colírio tá lá na caixinha de remédios – a duas piscadas de distância.

álcool  
benzodiazepinos  
ansiolíticos  
antidepressivos  
antiepilépticos  
palavras cruzadas  
dominó exames  
xadrez e médicos e  
jogos de cartas e tomografias  
computadorizadas  
impulsos magnéticos e  
sessões intermitentes  
esquecimentos e morte  
dos neurônios das lembranças das vontades  
que estavam aqui  
tudo tão meu quanto o que eu não tenho  
mais

*A história é mais ou menos a seguinte.*

O colapso sucedeu uma volta misteriosa de um tempo fora, sabe deus por onde, sabe deus com quem. O que interessa é que numa bendita manhã de dois mil e tanto lá estava o pai chegando em um corpo tão magro e amarelo que não fui capaz de reconhecer, a mala de mão marrom, couro já gasto, numa mão, na outra, a inseparável CPU com todos os textos e dados, sabe deus agora pra quê. O cheiro era tão forte e acebolado que eu sabia que há pelo menos uns dois meses ele tinha tido dificuldades para tomar banho. Minha vó quase teve um troço, largou o chimarrão na mesa a erva toda se caindo no chão, o gato já indo cheirar pra ver se era comida, e um abraço que misturava desespero e um tanto considerável de repulsa, o cheiro já invadindo a sala inteira, por onde tu andou, Erasmo?, como é que deixa a gente tanto tempo sem notícia, não tem responsabilidade com as crianças, não?, o olho aguado de tudo, não segurei, não sou mais criança, você sabe.

O pai ficou um tanto parado tentando se adaptar de novo ao cômodo mais conhecido da casa, a sala-cozinha em que todos os cafés da manhã aconteciam há trinta anos, desde o dia em que ele chegou contando mãe, vou ser pai, era eu. Cadê teu relógio, brigou a vó, aquele, e ele em silêncio dizia sem dizer que não sabia nem mesmo que já tinha tido um, mas previa que não poderia ter sobrado nada, o chimarrão ainda ali por tomar nos avisando que é hora do café da manhã e logo logo a tia aparece

outra que vai ter um treco.

## | Cebola |

Escrever uma enciclopédia vai me dar mais trabalho que recuperar a memória, mas é o que dá pra fazer neste tempo que sobra sem ninguém me sugerir palavras cruzadas ou um a César o que é de César. *Cebola é o nome popular cujo nome científico é Allium cepa* como se fosse fácil e muito muitíssimo simples recuperar um ano inteiro que ficou pra trás abandonado em algum lugar deste cérebro dissecado em ressonâncias magnéticas que não mostram nada nenhuma camada. *Em sistemas taxonômicos mais antigos, pertencia à família das Liliáceas e à subfamília das alioídeas, taxonomistas mais recentes incluem-na na família das Alliaceae* nenhuma possibilidade de descascá-lo. Será que preciso dizer que a cebola, essa planta cheia de camadas, de um sabor agridoce e picante, cheiro intenso, essa coisa que me faz chorar é um substantivo feminino com a sílaba tônica na segunda, uma paroxítona, as palavras na língua portuguesa são, predominantemente, paroxítonas, a língua é paroxítona, vocálica, uma palavra todinha no lugar, consoante, vogal, consoante, vogal, consoante, vogal, um ô bem marcado e bem redondinho, forma e conteúdo quase a mesma coisa, cilíndrica, cíclica. *é uma planta hortense aliácea, de folhas compridas e cilíndricas, flores brancas, cujo bulbo bulbo é usado na alimentação humana. As plantas jovens, com o bulbo pouco desenvolvido e sem flor, são chamadas também de "cebolo".* Uso aspas ou não?, uma coisa é um verbete de dicionário, outra é um verbete de enciclopédia, sei que não vendem mais a Barsa como eu fazia antigamente, o Brasil já foi o quinto consumidor de enciclopédias. Lembro até hoje daquele cretino que vendia Mirador como se fosse a melhor do mercado e o filhoda puta conseguia preço, esse era o problema. Aí chegou o Almanaque Abril e acabou com tudo. Se a gente tivesse se unido, o outro babaca não tinha tomado a praça. Mais barato, papel jornal, atualizações anuais, não dava pra competir com o preço e o acesso à banca. *A cebola tem uma importância simbólica para culturas espalhadas pelo mundo. Ramakrishna compara a estrutura folhada do bulbo, que não chega a nenhum núcleo, à própria estrutura do ego, que a experiência espiritual debulha camada por camada até a vacuidade. A partir daí, nada mais constitui obstáculo ao espírito universal.* Como se a universalidade existisse. O vácuo, é um vácuo mesmo o que deve aparecer naqueles exames, descascam, descascam e não encontram nada, um resquício de álcool talvez, um ingrediente de que meu corpo lembra tão bem.

Para desambiguação, lembrar: a cebola é um relógio de má qualidade.

vinham processando as insurreições, e prendeu os principais responsáveis pelas agitações. Em seguida, foi enviado a Fortaleza o cruzador Barroso e, dentro em pouco, tudo serenava, sem que o movimento tivesse maiores consequências.

**CEARÁ-BRABO**, s. m. — *Bras. do Pará*. Cearense recém-chegado para o trabalho de exploração dos seringais.

**CEARÁ-MIRIM**, *Geogr.* Cidade e município do Est. do Rio Grande do Norte, Brasil. Cidade, 5.298 hab.; município, 26.129 hab.; um distrito (1-7-1950). Situa-se na zona litorânea, à margem do rio do mesmo nome. Clima salubre. Produz açúcar, milho, feijão, fumo, arroz, algodão e café. Ligação ferroviária com a Capital do Estado.

**CEARÁ-MIRIM**, *Potam.* Rio que corre em direção SO.-NE., na faixa norte-oriental do Est. do Rio Grande do Norte, Brasil; nasce na serra do Cabugi; passa pelas alturas dos mun. de Jardim dos Angicos, Baixa Verde e Taipu; deságua no oceano Atlântico, junto ao mun. de Ceará-Mirim. Curso, cerca de 165 km.

**CEARÁ-MIRIM**, *Potam.* Rio que corre em direção SO.-NE., na faixa norte-oriental do Est. do Ceará, Brasil; nasce nas alturas do mun. de Maranguape; deságua no oceano Atlântico, junto a Fortaleza, Capital do Estado. Curso, cerca de 60 km.

**CEARD**, *Henrique*, *Biogr.* Romancista, teatrólogo e poeta francês; n. em Paris, em 18-11-1851; aí m. em 16-8-1924. Pertenceu à escola naturalista. Estreou com a novela *A Sangria*, ampliando-a depois e republicando-a com o título de *Os Serões de Médan*; publicou também os romances *Uma Bela Jornada*, 1881; e *Terrenos à Venda à Borda do Mar*, 1906, considerada a sua obra-prima. Escreveu para o teatro *Renata Mauperim*, 1888, baseada num romance dos irmãos Goncourt; *Os Resignados*, 1889; *Tudo pela Felicidade*, baseada no *Capitão Burle*, de Emilio Zola, e *A Pesca*, 1890; além de várias outras peças e poesias, como *Sonetos de Guerra*, 1920. Eleito para a Academia Goncourt, 1918. Usava, ocasionalmente, o pseudônimo de Nicolau Kerlio.

**CEARENSE**, adj. — *Ceará*, n. p. + *ense*. Do, ou relativo ao, Est. do Ceará. / *S. m.* Natural, ou habitante, desse Estado. / *Bras. da Amazônia*. Qualquer nordestino.

**CEARURNI**, *Geogr.* Ilha do rio Branco, no mun. de Catrimani, Território do Rio Branco, Brasil; situa-se a 32 km da confluência do rio Xeriuini.

**CEATA**, s. f. — *Ceia* + *ata*. Ceia larga ou farta.

**CEATHARLACH**, *Geogr.* V. Carlow.

**CEBA**, s. f. — *Lus.* Amontoado de algas de diferentes espécies, que o mar larga nas praias e que se aproveita como adubo na agricultura.

**CEBÀ**, *Ansaldo*, *Biogr.* Poeta e literato italiano; n. em Gênova, em 1565; aí m. em 1623. Estudou na Universidade de Pádua com Sperone Speroni e Jasão di Nore. Dedicou-se, principalmente, ao estudo da língua grega. Voltando à sua cidade natal, 1591, foi recebido na Academia dos Adornados. Apaixonou-se por Aurélia Spinola,

e, posteriormente, por Jerônima Di Negro. Quando esta entrou para o convento, Ansaldo Cebà deu novo caráter à sua poesia, até então dominada pelo lirismo. Passou a escrever poemas heróicos, sacros e gnômicos. Obras principais: *Lázaro*, o *Mendigo*, 1614; *Ester*, 1615, e *História Romano-Italiana*.

**CEBALLOS CORTÉS Y CALDERÓN**, *Pedro de*, *Biogr.* General espanhol; n. em Cádiz, em 29-6-1715; m. em Córdova, em 26-12-1778. Como governador de Buenos Aires, a partir de 1756, forçou a rendição de um forte português em Colonia del Sacramento — atual Colônia, Uruguai — capturando 26 vasos ingleses, 2-11-1762. Regressou à Espanha em 1767, foi nomeado primeiro vice-rei de Buenos Aires em 1776, tomou S. Catarina dos portugueses, fevereiro de 1777, recapturou e destruiu Colonia del Sacramento, que tinha revertido aos portugueses em virtude de um tratado de paz, e voltou à Espanha em 1778. Chamado, também, *Pedro de Zavallos Cortés y Calderón*.

**CEBENA**, *Orogr.* V. Cevenas.

**CEBES DE TEBAS**, *Biogr.* Filósofo grego; n. em Tebas, em 440 a. C.; ignora-se o local e a data de sua morte. Discípulo e amigo de Sócrates e Filolau. Considerado o autor de três diálogos em estilo socrático: *Frínico*, *Hebdômada* e *Pinax*, também conhecido pelo nome de *O Quadro de Cebes*, o único que chegou até nós.

**CEBÍDEOS**, s. m. pl. — *Lat. cebidae* — *Zool.* Família de macacos que compreende todos os espécimes do Novo Mundo, com exceção dos sagüis. Têm mais um par de molares em cada mandíbula do que os sagüis e os macacos do Velho Mundo; além disso, têm, geralmente, o rabo comprido e preênsil.

**CEBO** (ê), s. m. — *Pop. V. Cibo*.

**CEBO**, el. — *Gr. kebos*. Termo de composição que se usa como prefixo com o significado de *macaco*, como em *cebocefalia*.

**CEBOCEFALIA**, s. f. — *Cebo* + *cefalia* — *Terat.* Monstruosidade física, em que o indivíduo apresenta os olhos muito perto um do outro, e o nariz atrofiado, apresentando aspecto de cabeça de macaco.

**CEBOCEFALIANO**, s. m. V. *Cebocéfalo*.

**CEBOCÉFALO**, s. m. — *Cebo* + *céfalo* — *Terat.* Monstro cuja cabeça parece de macaco. Var. *Cebocefaliano*.

**CEBOLA** (ô), s. f. — *Lat. caepulla*. Qualquer bolbo. / *Bras. de Alagoas*. Espécie de celenterado. / *Fam. V. Cebolão*.

**CEBOLA**, s. f. — *Bot.* Erva da família das Liliáceas, originária da Pérsia e de parte da Índia, que se tornou cosmopolita, vegetando também no Brasil, onde sua cultura está mais desenvolvida nos Estados de Minas Gerais, S. Paulo e Rio Grande do Sul, principalmente neste último (*Allium cepa* L.). É planta anual, de bulbo grande, solitário, subgloboso ou deprimido, constituído quase inteiramente de túnicas completas, concêntricas e carnosas, com exceção das exteriores, que são membranosas e coloridas ou não, caule ventruado na parte inferior, intumescido no centro, todo fistuloso, com altura até 1,50 m, geralmente metade mais ou menos, folhas radicais subcilíndricas, agudas, muito compridas, ôcas, e flores brancacentas

ou esverdeadas, às vezes avermelhadas ou azuladas. A cultura desta planta teve início na mais remota antiguidade. Os caldeus, os gregos, os romanos e os judeus consumiram-na em escala considerável, mas, de todos os povos antigos, foram os egípcios que mais a apreciaram. Tornou-se a alimentação principal e, muitas vezes, exclusiva dos escravos que realizaram as grandes obras arquitetônicas dos faraós, inclusive as pirâmides de Gize. Sendo insuficientes os elementos nutritivos nela contidos, tal regime alimentar representava muitas vezes a condenação à morte lenta. Os escravos cuja força de trabalho decaía eram substituídos por outros, exterminando-se deste modo populações inteiras de povos conquistados. O aprêço em que era tida a cebola e o hábito generalizado de seu

ridades médicas a recomendam como preventivo e curativo de certas enfermidades, sobretudo a escarlatina, a difteria e outras doenças das crianças. A cebola contém uma substância análoga ao glúten, grande proporção de açúcar não cristalizável, considerável quantidade de mucilagem, ácidos acético e fosfórico, citrato calcário e celulose. Submetido a fermentação, aquele açúcar não se transforma em álcool, mas em manita e ácido acético. Muitas variedades de cebola existem há milhares de anos. Entre as mais cultivadas no Brasil, podem-se citar as seguintes: amarela-do-rio-grande, chata-roxa-da-argentina, chata-amarela-das-canárias, amarelo-rósea-das-canárias, branca-de-nápoles, especial para diversas conservas, sobretudo pickles etc.

**CEBOLA**, s. f. — Bot. V. Carajuru (*Alstroemeria brasiliensis*).

**CEBOLA**, Luis, Biogr. Médico e escritor português; n. em Alcochete, 1876. Especialista em doenças mentais e nervosas. Contribuiu consideravelmente para melhoria da assistência aos psicopatas em Portugal. Fundou no Manicômio do Telhal o Museu da Loucura, único no país. Além de numerosas obras científicas, publicou livros de versos, crônicas etc.

**CEBOLA-BARRÃO**, s. f. — Bot. V. Açucena-do-jardim.

**CEBOLA-BERRANTE**, s. f. — Bot. Planta da família das Amarilidáceas, que vegeta desde os Estados de Minas Gerais e S. Paulo até ao Rio Grande do Sul, Brasil (*Alstroemeria isabellana* Herb.). Tem caule ereto, comprimido, cilíndrico na parte inferior, folhas sésseis e inflorescência terminal em umbelas eretas e de raios simples; o fruto é uma cápsula oblonga. Tem a variedade *longifolia* Seub.

**CEBOLA-BERRANTE**, s. f. — Bot. V. Açucena.

**CEBOLA-BRANCA**, s. f. — Bot. V. Cebola-brava-do-pará.

**CEBOLA-BRAVA**, s. f. — Bot. Planta da família das Clusiáceas, que vegeta na Amazônia, Brasil (*Clusia insignis* M.). É epífita quando jovem, depois terrestre, munida de raízes adventícias, tornando-se finalmente árvore, com caule até 6 m de altura; tem folhas grandes, sendo que as raízes aéreas entrelaçam-se na planta, acabando geralmente por asfixiá-la, e flores muito grandes, aromáticas, brancas ou róseas externamente e vermelho-escuras internamente; o fruto é uma cápsula comestível, idêntica na forma à cebola comum, mas da cor e do tamanho de uma laranja. Fornece madeira de qualidade inferior. O suco, amarelo-avermelhado e resinoso, que a planta exsuda, sobretudo pelas flores, considera-se purgativo drástico e serve para a confecção, com manteiga de cacau, de um unguento vulnerário, cujo conhecimento parece provir dos índios. Planta bastante decorativa, cultiva-se mesmo nas estufas européias. Tem a variedade *hoffmannseggiana*. A espécie é também chamada *apui*, *cebola-grande-da-mata* e *mata-pau*. / Erva da família das Amarilidáceas, nativa no Est. do Rio, Brasil, e cultivada noutros Estados, bem



Cebola: a) parte basal da planta; b) inflorescência; c) flor; d) ovário; e) seção do ovário; f) porção da folha.

consumo podem ser avaliados pela descrição bíblica de como os israelitas no deserto, dispondo embora de grande quantidade de maná, lamentavam a falta das cebolas com que se haviam alimentado no Egito. Em outros países, a cebola constituiu igualmente o alimento por excelência das classes inferiores. Na Idade Média, os bulbos passaram a ser consumidos principalmente como condimento, perdendo o seu caráter de alimento primordial. O bulbo cru tem cheiro forte e picante e sabor acre, ligeiramente adocicado, aliás mais acentuado em algumas variedades, sendo externamente irritante da pele e, internamente, útil como vermífugo e diurético. A cebola considera-se ainda resolutive de furúnculos, útil no combate a tosse rebeldes, expectorante e estomáquica, empregando-se principalmente em medicina popular. Algumas auto-

como na Europa, onde se conhece há mais de um século (*Crinum scabrum* Sims.). Tem o bulbo grande, protegido por túnica purpúrea, branco-amarelada inferiormente, folhas até 1,50 m de comprimento e 5 cm de largura e flores brancas com estrias vermelhas, bastante aromáticas; o fruto é uma cápsula membranosa, deprimido-esférica. O bulbo é considerado diurético energético, muito útil contra a hidropisia. Também chamada lírio-rajado.

**CEBOLA-BRAVA**, s. f. — Bot. V. Cebola-do-mato e cupai.

**CEBOLA-BRAVA-DO-PARÁ**, s. f. — Bot. Erva da família das Amarilidáceas, que ocorre na Amazônia, Brasil (*Pancratium guianense* Ker.-Gawl.). Tem raiz bulbosa, grande, folhas largas e com máculas verdes, e flores sésseis; o fruto é uma cápsula. Os bulbos, acres, excitantes, diuréticos e expectorantes, aconselham-se contra as bronquites e a hidropisia. As folhas verdes, quando contusas, tornam-se resolventes de furúnculos. Também chamada cebola-branca e cila-da-terra.

**CEBOLA-CECÉM**, s. f. — Bot. V. Açucena-da-água, açucena-do-jardim e lírio.

**CEBOLADA**, s. f. — Cebola + ada. Molho preparado à base de cebolas; qualquer prato, guisado ou frito, com cebolas; guisado em molho de cebolas; grande quantidade de cebolas. / Chul. Contato desonesto com mulheres; apalpão. / Fig. Confusão, balbúrdia, atropalhada.

**CEBOLA-DE-CHEIRO**, s. f. — Bot. V. Cebolinha.

**CEBOLA-DE-PORUGAL**, s. f. — Bot. Erva da família das Liliáceas, originária da Europa, introduzida no Brasil, tendo chegado de Portugal, e bastante cultivada nas hortas brasileiras (*Allium lusitanicum* Lam.). É planta vivaz, de altura até 0,20 m, bulbos numerosos, muito compridos, com as túnicas externas membranosas, castanho-avermelhadas e escuras, rizoma desenvolvido, caule agudo-anguloso, principalmente na parte superior, folhas numerosas, todas basilares, e flores róseas ou violeta-pálidas. As folhas aproveitam-se como tempero. Os bulbos têm as mesmas aplicações da cebola comum. Também chamada cebola-de-são-tiago.

**CEBOLA-DE-SÃO-TIAGO**, s. f. — Bot. V. Cebola-de-portugal.

**CEBOLA-DO-MATO**, s. f. — Bot. V. Açucena-do-jardim.

**CEBOLA-DO-MATO**, s. f. — Bot. Erva da família das Amarilidáceas, do gênero *Griffinia*, decorativa e tipicamente brasileira, de bulbos tunicados, folhas coriáceas, com a nervura média saliente, flores reunidas em umbelas, sendo o nome extensivo às seguintes espécies: *G. blumenavia* Koch. e Buché, originária de S. Catarina e cultivada na Europa há cerca de um século, com bulbo revestido de escamas castâneas, folhas abundantes, haste ereta, cilíndrica, com altura até 0,22 m, e flores brancas, muito vistosas. / *G. dryades* Roem., nativa no Est. do Rio, com bulbo grande, folhas invaginantes, agudas, e flores de corola azul-cinúrea, campanulada. / *G. hyacinthina* Ker.-Gawl., ori-

ginária do Est. do Rio, com bulbo ovado, tunicado, folhas grossas e com nervuras longitudinais e flores azul-violáceas; o fruto é uma cápsula subglobosa. É a espécie mais cultivada do gênero, encontrando-se nas estufas e jardins de quase todo o mundo. O bulbo é purgativo, diurético e resolvente de furúnculos. Tem a variedade máxima, de flores brancas, listradas de azul-celeste. A espécie é também chamada cebola-brava. / *G. intermedia* Lindl., do Est. do Rio, de bulbo tunicado e flores roxo-pálidas. / *G. liboniana* Lemaire, de bulbo tunicado, fô-



Cebola-do-mato

lhas não pecioladas, marmorizadas de branco, sobre fundo verde-escuro e flores bicolores. / *G. parviflora* Ker.-Gawl., que vegeta no Est. da Bahia, de bulbo ovado, do tamanho de um ovo de pomba e flores de tubo muito curto, brancacentas.

**CEBOLA-GRANDE-DA-MATA**, s. f. — Bot. V. Cebola-brava (*Clusia insignis*).

**CEBOLAL**, adj. — Cebola + al — Lus. V. Ceboleira. / S. m. Plantação de cebolas; terra cultivada de cebolas.

**CEBOLÃO**, s. m. — Cebola + ão — Aum. de cebola. / Bras. do S. Árvore-padrão para terrenos muito férteis e apropriados para a cultura do café. / Fam. Grande relógio de bolso, geralmente de prata, também chamado cebola. / Lus. Estilete ou estoque comprido, com que se matam porcos.

**CEBOLATI**, Potam. Rio que corre em direção SE.-NO., na faixa centro-norte do Est. do Rio Grande do Sul, Brasil. Nasce em região montanhosa, a SE. de Monteiro; deságua na margem esquerda do rio Uruguai, a 10 km de Monteagudo. Curso, cerca de 160 km.

**CEBOLEIRA**, adj. e s. f. — Cebola + eira — Lus. Diz-se de, ou uma variedade de maçã, também conhecida como baionesa. Var. Cebolal.

**CEBOLETAS-DE-FRANÇA**, s. f. pl. — Lus. V. Cebolinha.

**CEBOLINHA**, s. f. — Cebola + inha — Bot. Erva da família das Liliáceas, originária da Sibéria, onde ainda existe em forma nativa, e largamente cultivada no mundo, inclusive o Brasil (*Allium fistulosum* L.). É planta perene, de folhas cilíndricas, fistulosas, verde-escuras e um pouco glaucas,

e flores brancas; o fruto é uma cápsula. Embora botanicamente próxima da cebola, não produz bulbo, tendo somente a base alargada. Suas folhas constituem um condimento muito apreciado, sobretudo para saladas. A variedade *branca-precoce*, embora menos foliosa e aromática, presta-se mais para cultura no Brasil, devido à sua adaptação às temperaturas médias e elevadas. Também chamada *cebola-de-cheiro* e *cebolinha-de-todo-o-ano*.

**CEBOLINHA-BRANCA**, s. f. — Bot. Erva da família das Liliáceas, originária provavelmente do Egito e muito disseminada pelo mundo, sendo cultivada também nas hortas brasileiras (*Allium ascalonicum* L.). Tem bulbos pequenos, ovóide-oblongo-agudos, fasciculados; caule fistuloso e cilíndrico, com altura até 0,20 m, emergindo de um aglomerado de folhas, que atingem 0,40 m de altura, geralmente cerca de metade, e flores lilacinas, com os lobos do perianto providos de uma nervura dorsal purpúrea. Foi encontrada em sarcófagos egípcios da XII dinastia, séc. XXV a. C. Embora haja referência ao cultivo desta planta nos jardins de Carlos Magno, afirmam alguns autores que ela foi levada para a Europa pelos Cruzados. Muito apreciada em culinária, presta-se também para a confecção de diversas conservas. Tem propriedades desobstruentes. Cultiva-se como ornamental nos jardins indianos. Tem as variedades *alongada*, de bulbo piriforme e túnica externa amarelo-avermelhada, e *dinamarquesa*, de bulbo mais ou menos arredondado e túnica externa vermelho-cobre. É também conhecida como *chalota-das-cozinhas* e *echalota*.

**CEBOLINHA-DE-TODO-O-ANO**, s. f. — Bot. V. *Cebolinha*.

**CEBOLINHA-DO-CAMPO**, s. f. — Bot. V. *Alho-do-mato*.

**CEBOLINHO**, s. m. — Cebola + *inho*. Semente de cebola; cebola antes da formação do bulbo. / Lus. Viveiro de cebola. / Var. *Cebolo*.

**CEBOLINHO**, s. m. — Bot. Erva da família das Liliáceas, originária da Europa, da Ásia e da América do Norte, e bastante cultivada no Brasil (*Allium schoenoprasum* L.). É planta vivaz, cespitosa, bulbos abundantes, ovóides, pequenos, fasciculados, folhas ócas e finas, verde-escuras, e flores vermelho-violetáceas ou róseas, geralmente estéreis. Após longos anos de esterilidade completa, esta planta tornou a dar sementes férteis. Os pombos são gulosos de seus bulbos. As folhas constituem condimento excitante e carminativo. Tem a variedade *alpinus*.

**CEBOLINHO-BRANCO**, s. m. — Bot. Erva da família das Liliáceas, cultivada em diversos países, inclusive o Brasil (*Allium neapolitanum* Cyr.). Tem bulbos quase globosos, simples, às vezes numerosos e aglomerados, folhas compridas, verde-pálido-acinzentadas, e flores brancas. Espécie condimentar, seus bulbos ainda têm algum emprego em arte culinária, embora já tenha perdido em grande parte o cheiro característico do gênero botânico, tornando-se necessário esmagar as partes verdes da planta,

para encontrá-lo. Decorativa, suas flores têm aceitação no comércio, em alguns países.

**CEBOLINHO-CHEIROSO**, s. m. — Bot. Erva da família das Liliáceas, do gênero *Notholirion*, sendo o nome extensivo às seguintes espécies, existentes no Brasil: *N. fragans* Kunth., que ocorre em todo o país, de bulbo ovóide, grande, brancacento, com muitos bulbilhos, folhas lineolares, glaucas, tôdas basilares, e flores aromáticas, brancas com laivos róseos, a princípio fechadas na espata. / *N. uniflorum* Bak., que vegeta nos campos do Est. do Rio Grande do Sul, de bulbo globoso, tunicas exteriores membranosas, castâneo-escuras, folhas lineolares, estreitas, falciformes e perianto campanulado, branco.

**CEBOLO** (ô), s. m. — De cebola. V. *Cebolinho*.

**CEBOLÓRIO**, interj. — Cebola + *ório* — Pop. Voz de desdém, descontentamento ou despeito; contrariedade, despezo.

**CEBRÁRIO**, João Antônio Luis, Biogr. Estadista italiano; n. em Turim, em 1802; m. em 1870. Tomou posse de Veneza, 1848, em nome de Carlos Alberto. Foi ministro do Exterior, 1855. Escreveu: *História da Economia Política na Idade Média*.

**CEBRIÃO**, Mit. Gigante que tomou parte na guerra contra os deuses e foi morto por Afrodite.

**CEBU**, Geogr. Ilha do grupo das Visaias, a E. da região central da República Filipina; mede cerca de 222 km de comprimento, com uma sup. de 4.421 km<sup>2</sup>. Forma, com as ilhas adjacentes, a Prov. de Cebu, cuja sup. total é de 4.869 km<sup>2</sup>, sendo a pop. de 1.068.078 hab. (1939), e a densidade demográfica de 219,3. C. Cebu. Limita-se: ao N., com o mar das Visaias; a E., com o mar de Camotes; e separada da Bohol, a SE., pelo estreito de Bohol, e da ilha dos Negros, a O., pelo estreito de Tanhão. Das ilhas adjacentes, que formam a Província, as mais importantes são a *Bantais*, a O. da extremidade N. do grupo das Camotes, e a *Mactã*, a E. Cortada por uma cadeia montanhosa que atinge mais de 1.000 m de altitude, contendo apenas seis passos. As principais cidades da Província são *Argao* e *Carcar*. Produz açúcar, milho, côco, arroz, fumo, ouro e carvão.

*Hist.* Descoberta pelo navegador Magalhães, 7-4-1521; era, antes do advento dos espanhóis, uma das mais densamente povoadas e prósperas das ilhas das Filipinas; ocupada por Legaspi, 1565; freqüentemente saqueada pelos piratas mouros, nos séc. XVI e XVII; aberta ao comércio estrangeiro, 1863; em 1898, os espanhóis se retiraram da ilha e, em 1901, o governo norte-americano instituiu administração civil. Durante a II Grande Guerra, ocupada pelos japoneses, em abril de 1942, e retomada pelas forças norte-americanas, em março de 1945. Var. *Sugbu*.

**CEBU**, Geogr. Cidade e C. da província do mesmo nome, na costa oriental da ilha de Cebu, arquipélago das Filipinas; pop., 167.503 hab. (1948); possui excelente porto; igreja do Menino Jesus, defronte à qual se encontra a cruz erguida por Fernão de Magalhães para a primeira missa realizada na

## **Novo arquivo.**

Meu nome é Erasmo e eu sofri um acidente que me custou o lobo temporal danificado e uma vida inteira de lembretes e post-its pela frente. Fui diagnosticado com perda de memória recente, retenção mínima e pouco tempo para gravar. Vesti uma máscara desde que saí do hospital com o intuito de fingir precisão. Me perguntam quando, digo que ano passado. Durante um ano inteiro, sei que não vou mentir, um sertão completo aqui dentro, quilos a mais fingindo aceitação, quase como se tivesse me recortado eu mesmo de um papelão e posasse para a foto, diga xis. Eu digo e sorrio, esqueço amigos secretos, escondo senhas e estabeleci um pequeno manual de sobrevivência em lugares em que só conheço uma pessoa. E se você está lendo isto é porque alguém deve ter achado um texto em pedaços no meu computador. Talvez nem lembre que isso aqui existe. Talvez ache esta primeira tentativa daqui uns dois anos num arquivo qualquer neste computador. Vou pensar num nome de arquivo estratégico. Me sinto encapsulado agora, uma sensação que deve demorar para passar, um abismo entre o abrigo o esconderijo o invólucro e a prisão involuntária num escafandro em regime semiaberto. Todos os meus apêndices foram embora com a batida, me disseram que eu estava desacordado ao lado dos jornais do dia anterior. É a única pista que tenho. Os jornais sempre exerceram um poder encantatório sobre meus domingos de manhã. Parava tudo e, logo depois da Fórmula 1, encarava aquelas folhas desengonçadas com uma caneta vermelha. Eu perseguia os erros de portugueses daqueles jornalistas incólumes como um médico legista. Eu lembro disso. Eu lembro também que já colecionei pedras. Também fui intérprete de uma excursão ao Chile, guardo aquele moletom gasto com o mapa comprido em azul vermelho e branco até hoje. Meu hoje não deve ser o mesmo do calendário. Minha filha disse que meu último hoje foi um ano antes do acidente. E eu reconheço que faz algum sentido. Por algum motivo, existe um vácuo de um ano entre o dia em que eu voltei pra esta cidade e o dia em que fui parar no hospital. Faço pouca ideia do que aconteceu nessa parte do calendário. Recorro à minha mãe, aos meus filhos e aos irmãos, todos com a paciência já levada a reboque. A memória até que progride conforme os dias passam, ela se cresce feito uma árvore do cerrado que manobra seus movimentos, mesmo em terra fraca, cada dia pra uma direção diferente, a casca grossa contra incêndios, o espaço entre uma árvore e outra suficiente pra que a luz do sol chegue ao solo, sempre pouco à vontade na presença da grama. Lá está ele exposto trajando suas fissuras à flor da pele, como se um espartilho o encurralasse, uma resistência especular na árvore que brota dele.

## **Novo arquivo.**

Seu nome é Erasmo e você sofreu um acidente que te custou a memória recente. Você tem dois filhos, foi bancário, vendedor de tintas, corretor de imóveis e, nas horas vagas, goleiro daquele seu time de patos. Já até quebrou uns ossos jogando bola, você jogava junto a frustração das não-vendas da semana todo sábado. E no domingo assistia petrificado ao jogo eleito pela TV aberta o mais importante do campeonato. Nunca deu pra pagar a cabo. Mas isso não é o ponto agora. Vou deixar a minha-sua rabugice pra depois e fazer o que eu tenho que fazer: te lembrar quem você foi. E quem você é – que ainda vou descobrir. Ou quem a minha-sua memória quer que você tenha sido, sabe que é uma armadilha isso tudo, não? O que você foi mesmo foi vendedor de enciclopédias. Acreditava naquilo como quem tinha alguma crença espiritual irrevogável, chegava a ser meio Testemunha de Jeová às portas de quem ainda atendia campainhas a vendedores ambulantes de carro e estava disposto a ouvir a palavra. Ou qualquer resquício de esperança na intelectualidade encaixotada a doze parcelas de trezentos reais de você, caro leitor – de quando ainda não haviam inventado o sufixo noventa e nove e noventa para todo preço. Sim, você é da época pré-lojas de um e noventa e nove, pré-capitalismo selvagem em terras brasileiras, da época em que a enciclopédia era a única alternativa possível às novelas e jornais da rede globo de televisão já exportados mundão afora. Vera Fischer, aliás, é sucesso até hoje. Se bem que não sei mais. Na minha-sua enciclopédia, ela viraria verbete. Vera viraria verbete, olha que coisa sonora. Que coisa, aliás. Que coisa sair de um tempo, bater a cabeça e, puf, voltar quando nem o sex symbol é mais o mesmo. Quase uma máquina do tempo involuntária. Não é obra do acaso que você esteja em casa. Um ano antes perdido no mundo e alguma coisa te fez voltar pra casa. Já pensou bater a cabeça e não saber quem você é em qualquer outra cidade, numa cidade barulhenta em que ninguém sabe nem mesmo quem você foi. Numa cidade preenchida com listas de compras intermináveis porque a terra não dá mais nada, numa cidade em que a praça principal não é referente e que a igreja não é mais ponto de encontro de mais nada, numa cidade em que seus colegas de colegial não te cumprimentam como se competissem pelo sucesso na esquina daquele restaurante de um outro colega de vocês. Já pensou? Eu penso nisso todos os dias. Pensamos. Que diabos vim fazer aqui. Não lembro-lembramos. Tua seiva tá aqui, teu tronco, teus galhos, teus frutos, também teu veneno, não é só tua terra. Uma terra não diz nada. Ainda mais para quem enterra a cabeça nela e não consegue encarar o chão. Vai ver foi por isso que você bateu a cocuruto.

## Novo arquivo.

Erasmus é o nome do nosso personagem, digamos que ele possa ter sido eu, possa ser você, possa ser a gente. Erasmo é um homem qualquer de classe média. Ex-alcoólatra – e não porque quis ou porque investiu um grande esforço nisso. Porque teve que. Mas depois que saiu dessa, saiu pra nunca mais. Erasmo poderia muito bem figurar entre aqueles senhores portentores de discursos gregários nas festas de fim de ano da firma. Posso ter sido cruel com nosso personagem, mas tudo bem se o que nos une agora é essa possibilidade de auto-alheia-depreciação. Se tem uma coisa que não aprenderei tão cedo é a tal de nova regra ortográfica, caos para quem sabia tão bem a tradicional e não tem capacidade cognitiva para gravar mais nada agora. Bem, voltemos a Erasmo. A cabeça de Erasmo é um caixote sem uma ripa. A madeira tá bem lixadinha até. Ele funciona, dá para carregar coisas dentro. Erasmo, Erasmo, é importante repetir esse nome, uma das poucas coisas de que Erasmo tem certeza. Da infância, também lembra bem. Ele foi talhado para o trabalho, apesar de não muito afeito a. De pequeno, entregava jornais na vizinhança de Capanema, cidade interiorana do Paraná. Quente pra dedéu. Era ele, a bicicleta e a promessa de umas moedas no fim do dia para gastar em refrigerante. É claro que escondia dentro da regata um exemplar, sempre que podia, para depois recortar as matérias que considerava pertencerem ao seu paideuma jornalístico particular. Recortava, abusando de uma invejável coordenação motora, obituários, notas sobre personagens importantes e análises aprofundadas do desempenho do Palmeiras no campeonato. Coincidência foi, anos depois, ter que ajudar na fábrica de refrigerantes do pai. Era um exímio colocador de rótulos, à época em que o ofício ainda era manual, coisa dos tempos em que a família toda ajudava no galpão que abrigava os litros de sacarose enlatada. O pai também foi, um pouco antes, durante e depois também, uma vida inteira, relojoeiro. Daqueles que consertavam de um simples relógio de pulso até o mais antigo relógio de ponto, perícia invejada pelos ex-colegas militares. Até que uma hora deu. Ele saberia precisar exatamente qual a hora, afinal. Vendeu tudo o que pôde pra investir numa fábrica de bebidas açucaradas. Da diabete, estava livre, a genética dizia. Mas a sua cachaça era mesmo a relojoaria. Manteve o ateliê-laboratório-oficina montado mesmo depois que a fábrica já estava de vento em popa. Era pra não perder a mão, dizia. E o Erasmo sempre ali, por perto, de olho nessa mão precisa do pai. Precisa também na hora de dar umas palmadas quando Erasmo inventava de voltar tarde pra casa. Uma tarde, Erasmo sumiu porque se escondeu no armário da cozinha para ler os gibis, oito irmãos para competir, ele o mais novo, nada fácil. O único jeito era garimpar os que ele conseguia e aproveitar o período menos ativo da cozinha da dona Élide, das 15h às 16h da tarde, a louça do almoço toda já lavada e nenhum café a preparar. Ninguém mexia nos painéis essa hora. E deu o tempo de ler todos os gibis, Zé Carioca o único que restou inacabado depois da soneca. Que durou mais que três horas. O jornal tinha hora de madrugada pra ser distribuído, o sono sobrou e o escarcéu tava feito. Eraaaasmo, Eraaaasmo, é por essas que o nome tá sempre fresco nessa memória tão parca. Sua mãe e os irmãos se dividiram em muitos pelo bairro. Não era possível, a bicicleta estava lá, o dia do futebol nem era hoje. O relógio de chão da sala já batia quase 19h quando o paineleiro fez um barulho que denunciou um moleque molenga abraçado com uns dez gibis. Um dos irmãos soltou um *lxi* mentalmente sabendo o que esperava Erasmo, já aproveitando para catar o Cascão, o Cebolinha, o Pateta e o Peninha, ignorando um Zé Carioca com a capa babada. Os outros se dividiram entre os que se esconderam para espiar e os que se esconderam para deus me livre, vai que sobra pra mim. A mãe levou a mão à cabeça – é claro que também ia sobrar pra ela. Seu pai não perdoou. Das palmadas, ele nunca esqueceu.

## **Novo arquivo.**

Há evidências de que meu passado continua intacto. Lembro da minha família inteira. Dos amigos de faculdade. Dos amigos da vida. Do restaurante que eu frequentava. Das coleções que tive. De um ou outro livro que li. E daquela Delta Larousse herdada do pai, colocada uma a uma na nossa estante. Ele terminava um volume e levava pra gente, ninguém nunca empreendeu a leitura verbete a verbete, ele, sim. Para qualquer trabalho de escola, uma resposta à queima-roupa enquanto mexia nos relógios desajustados, agora eu um deles. Mal sabia que logo eu seria um produto dos que ele mais saberia manusear, um doloroso produto do meio, tudo o que ele rezava para que nós não fôssemos. Uma nota baixa e dá-lhe tapas distribuídos a perder de vista, um atraso e uma mesa ia abaixo. Uma rigidez saturnina que nos rendeu o único presente que poderia ser ostentado aos amigos da rua, mas odiávamos. Um Erbe de pulseira de couro rasgada, um nodex à corda com o bronze meio enferrujado, um de uma marca suíça desconhecida faltando o 9 e o 5 de dentro, outro de pulseira prateada que soltava a cada batida na bicicleta, todos revezados conforme a autorização para sair de casa, azar de quem tivesse que sair com os relógios femininos. Eram esses que mais sobravam ali na relojoaria, normalmente, eles vinham já com status de suplente, não era difícil às donas descartá-los e pedir outro de presente. Já não estavam bonitos, mas não é da capa que a gente vive, certo, meu filho, é do mecanismo e este está impecável. Preciso, como só o pai conseguia ser. Entendemos, muito tempo depois, que éramos nós que estávamos sendo dados de presente aos relógios.

Lembro de quando perguntei sobre a Iugoslávia. Foi categórico: seis repúblicas, cinco etnias, quatro línguas, três religiões, dois alfabetos e um partido. É uma das grandes forças do terceiro mundo, mas já começou sua desintegração. Ainda é composta pela Sérvia, Croácia, Eslovênia, Bósnia e Herzegovina, Montenegro e Macedônia. Dava cabo de uma pergunta em minutos. Quase como fazia com os copos de whisky. Eu demorei para entender que Bósnia e Herzegovina eram um nome só. Ele não chegou a ver suas fronteiras finalmente desenhadas. Foi em 1992.

## **Novo arquivo.**

Hoje você acordou e constatou que estava vivo. E isso deve te fazer entender que em algum momento acordou com medo de não estar. Foi a segunda vez que você vivenciou essa cena. Em casa, há alguns anos, teu vô protagonizou o oposto: o medo de estar. Numa semana de inquietudes compartilhadas com a família toda, acordava procurando sintomas – nem da vida, nem da doença - da morte, sem meio-termo. Foi de fácil diagnóstico: estava cansado da derrocada depois dos oitenta e queria estacionar, descer e parar em outra vizinhança. Acordou muito bravo, achando que o dia já tinha dado o que tinha que dar e ele continuava aqui. No fim de uma série de derrames, as cordas vocais pararam. Um sinal claro de que não poderia mais tentar dar tchau dia após dia, era hora de calar e entender o fim. Ninguém entende um relógio que não avança mais com os ponteiros. Só mesmo teu pai que já foi relojoeiro, mas não é ele o personagem aqui. E foi indo. Teu-meu-nosso avô era ateu. Foram pelo menos duas semanas de um mau humor matinal do qual ninguém escapava. Uma contradição ao estoicismo com que levou a vida. Tua irmã diagnosticou a raiva por ainda ser. Por ainda estar. Até que foi. Nos braços da nossa mãe. Foi aqui neste quarto. Este mesmo quarto forrado de mapas que te guarda todos os dias de você e do seu próprio humor e não te indica muito pra onde ir. Te encerra, te enclausura e você entende que tem alguma coisa esquisita. Você nunca gostou muito de ficar em casa. Você está se procurando aí, só pode. Não é mais fácil se encontrar em alguma rua do centro, naquele hotel velho em que você encontrava os amigos para jogar baralho e chatear o dono? Você não sabe nem se chove por mais que nunca chova. Mas venta, venta e tudo se desorganiza, desmonta. Há tantos lembretes pelo quarto, todos os dias eles aumentam de tamanho e número. O número você sabe porque conta e tem anotado, agora tamanho? Não estamos ficando cegos. Aliás, de todos os irmãos, o único que se livrou de uma lente na cara foi você, uma baita sorte depois de tanto tapa na cabeça. Você tem mantido tão bem teu segredo de escrever um livro que quase escondeu de você mesmo. Tão fácil esconder a vida de você, mas a gente não queria isso e segue investigando o que aconteceu, quem você é depois de tanto tempo. Deveria ser fácil pra mim que sou você, mas você não tem ideia de como a dúvida fez morada nesse cérebro cansado. Mapas, pra que mapas?, a cidade mudou tanto. O Carlos tá milionário e comprou metade das casas da quadra do banco pra construir um prédio, a Dona Otaviana continua emperiquitando metade das mulheres da cidade, o Monteani casou com a Marta e os filhos seguem aprontando como os pais, essa coisa de DNA impressiona mesmo, homenagens involuntárias e agora tá aí você tentando empreender um tchau nada bem-vindo pela família, vai dar uma de vô? Esqueceu a dor?, estou aqui para te lembrar que a promessa era cair bem longe do pé, estávamos levando isso muito a sério antes de voltar para cá e ter que ficar pra sempre, as únicas ruas reconhecidas pelo nome, uma lógica já tão entranhada, uma avenida em formato de cobra, uma catedral que divide a cidade em leste, oeste, crentes e exibicionistas. Aqui, você sabe onde as coisas estão e até pode um dia dispensar os mapas e os manuais de instruções.

## **Novo arquivo.**

Erasmus acordou de sonhos intranquilos ontem certo de que estava em alguma cidade no norte do país. Havia desistido da venda de enciclopédias por uma questão geográfica, não é possível vender livros em cidades em que não há nenhuma banca, e há pouco mais de alguns meses empreendia na venda de calças jeans de porta em porta. Passou pelo Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Goiás, um fantoche disparado em busca de um minuto de atenção para vender o que pagaria minhas refeições e combustível. Era sempre dispensado como se um religioso prestes a vender sua crença. Pensou em se alistar a alguma ordem carismática da igreja católica para construir um círculo qualquer, para saber minimamente sobre o comportamento de alguns deles e sobre como conseguem. São tantos em tão pouco tempo, dízimo pago religiosamente. Ficava tão pouco tempo nas cidades que era um problema, o vínculo era um problema. Não chegou a terminar de assistir ao primeiro culto, ainda que nem tenha se sentido um intruso. Uma de suas capacidades era a de transformar a crença em São Longuinho, única entidade espiritual possível depois de Murphy, em uma crença qualquer, só para manter a boa convivência social, um dos hábitos da época da faculdade e uma das únicas que, sabia, já estava indo embora com o tempo. Ser agradável não era mais uma de suas prioridades sociais e, depois de tanto, sua sociabilidade já estava comprometida mesmo, uma sociabilidade mofada, mas só por dentro, ninguém olha de fora e vê que não se tem mais memória. Com algumas aulas de teatro, é possível fingir, pupilas previsíveis são fáceis de encenar, até o brilho, quem sabe, seria capaz de encenar, uma lágrima ou outra, uma lembrança ou outra. Estava disposto, ainda que soubesse que um número de telefone fixo de cor nem tem mais tanto valor. 3223.5679, 3224.3017, sempre soube onde encontrá-la, agora uma estranha que o olhava com um pouco de pena, um pouco de rancor.

FRASES: A moléstia avassalou-lhe o espírito.  
A bola não lhe regula bem.

▽ 504. Louco, lunático, demente, maniaco, macavenco, maluco, monomaniaco, gira (pop.), mentecapto = *inops mentis*, matuto, orate, doido, doido de pedra, alienado, louco rematado, irresponsável, candidato ao hospício, paranoico, zorate, cascavel, doido varrido, tresloucado, dipsomaniaco, cleptomaniaco, obsesso, terolero, desequilibrado, desorientado, nosomaniaco, nosófobo, zoantropo, licanthropo, teomaniaco, hipcondríaco, visionário 515; vidente, profeta, fanático, exaltado, estroina, extravagante, energúmeno, cavaleiro andante, D. Quixote, idiota 501;

psicopata, psicótico, neurótico, bipolar, esquizofrênico;  
abilolado, adoidado, alienado, aloprado, aluado, alucinado, amalucado, baratinado; biruta, tantã, ruim da bola, virado da bola; desaurido, destrambelhado, desvairado, doidivasas, enlouquecido, insano, lelê, leso, lunático, pancada, pinel, tresvariado, zureta.

#### 6º) Extensão do pensamento

##### I. Passado

△ 505. Memória, notícia, cachimônia, canhenho, lembrança, memoração, monumento, recorde, recordação, evocação, retenção, retentiva, tenacidade, *veteris vestigia flammæ*, prontidão, presteza; reminiscência, reflexo, reconhecimento, anamnese, anamnese, renovação, rememoração, rememoração, ressuscitação, retrospecto, retrospecção, recapitulação, sumário, restabelecimento da memória, lampejo, alvitre, sugestão (*informação*) 527; raio de luz, estimulação, aviso, advertência, lembrete, memento, caderneta, relíquia, *verbete*, memorando, *memorandum*; registro, livrinho de lembranças; álbum, sinal, canhenho, carteira, apontamento, nota, verba, cédula, memorial (*registro*) 551; consagração (*comemoração*) 883; carteira de lembranças, ementa, e mentário, anamnísticos, *fosfatos*, coisas para serem lembradas, *memorabilia*; memória artificial, técnica, mnemônica, mnemotécnica;

Mnemosina, mnemotecnica; memorião, lembradiço, *arquivo*; memória pronta/tenaz/feliz/retentiva/firme/fotográfica/obediente ao apelo/privilegiada/excelente/fiel/que não trai.  
V lembrar(-se), recordar-se, ter diante dos olhos, ter presente, ter na memória; ter no pensamento/na memória/na mente/na ideia/na lembrança, conservar no pensamento/na memória/na mente/na ideia/na lembrança, reter no pensamento/na memória/na mente/na ideia/na lembrança, entesourar no pensamento/na memória/na mente/na ideia/na lembrança, armazenar no pensamento/na memória/na mente/na ideia/na lembrança, gravar no pensamento/na memória/na mente/na ideia/na lembrança, registrar no pensamento/na memória/na mente/na ideia/na lembrança, arquivar no pensamento/na memória/na mente/na ideia/na lembrança, meter no pensamento, na memória, na mente, na ideia/na lembrança; agasalhar uma ideia; estar/viver/ficar/morar na memória, ocupar um lugar na memória; ficar na cabeça, ter memória fiel = *vigere memoria*, renovar na memória; meter-se na ideia, não poder banir do pensamento, lembrar, relembrar, rememorar, surgir à mente, ficar sensivelmente impressionado, escrever no bronze, viver obcecado por uma ideia; acudir à mente, vir à balha/à baila, passar pela memória, relampejar na memória; ocorrer/sugerir/oferecer/vir à memória; reconhecer, recorrer à memória, passar em revista, reunir ideias, concatenar reminiscências, surgir a memória do letargo; evocar/trazer/chamar à memória; rever o passado, recolher-se, reconcentrar-se, concentrar-se em recordação, remontar, amentar, ementar, fazer exame de consciência; despertar a memória, *fazer apelo à memória*, escarafunchar a memória, recapitular, recordar, evocar, fazer lembrar, falar de, memorar, esfregar, espevitar, avivar a memória; sugerir 516; alvitrar, insinuar, lembrar, trazer à lembrança, dar um almiré, despertar recordações, dar rebate de, guardar no cérebro, *confiar ao cérebro*, abanar as cinzas, renovar, *infandum renovare dolorem*; sobrecarregar/encher a memória; abusar da memória, decorar;

## 506. Esquecimento | 507. Expectativa

mandar/consignar/encomendar à memória; reter de memória; aprender/saber/guardar/repetir/enunciar de cor; apanhar a dente; saber na ponta dos dedos/na ponta da língua; fixar/burilar/gravar/imprimir/estampar/engarrifar/encaixotar/enrelicar/enredomar/embalsamar na memória; memorizar, encerebrar, escrever em caracteres rútilos de fogo; salvar do olvido/do naufrágio; ressuscitar, *tangere ulcus* = mexer na ferida, reverdecer, comemorar 883; tomar nota de 551; sobrenadar ao naufrágio;

resgatar/salvar do esquecimento; ter saudade de, levar no espírito recordações. **Adj.** recordador, recordativo, recordatório, rememoro, rememorativo, lembrador, evocador, evocativo, contemplativo, evocatório, anamnético, memorial, memorativo, memorando, lembrado, alvitreiro, sugestivo, cognitivo, recente, fresco; inesquecível, memoroso, inapagável, indestrutível, indelével, inolvidável, perene = eternifluo, duradouro, eterno, memorável: inextirpável/inextinguível da memória; inescurecível, mnemônico, mnemotécnico, lembrado & u.

**Adv.** recordativamente & **adj.**; de cor, de coração, de cor e salteado, sem livro, *memoriter*, de memória, em memória de, *in memoriam*, *ad perpetuam rei memoriam*.

**Interj.** tatá!

**FRASES:** *Manet alta mente repostum; forsam et hæc olim meminisse juvabit.*

▽ **506. Esquecimento**, deslembração, desmemória, olvido, oblívio, lapso, amnésia, obliteração 552; descaso, insensibilidade, indiferença pelas coisas do passado; mortório; memória fraca/claúdicante/infeliz/traiçoeira/de galo/ingrata/falível/apagada; fracasso/obliteração/abstração/alheamento/lapso da memória; o rio do esquecimento, Letes, o desmemoriado de Colegno, cabeça de coco. **V.** esquecer, olvidar, ser (esquecido & **adj.**); deslembra, cair/mergulhar no esquecimento; ter (memória fraca & **subst.**); perder da memória, passar de memória, entrar por um ouvido e sair por outro, não saber já, estar remoto de, **escrever na areia**, não saber a quantas anda, cair

da memória, estar morto na memória de/em mortório, pôr no rol do esquecimento;

deitar/pôr no esquecimento; desmemoriar; votar/dar ao esquecimento; varrer da mente, lançar um véu sobre, escurecer, passar uma coisa por alto, deitar uma coisa para trás das costas, estar na ponta da língua, delir da memória;

escapar/fugir/desaparecer/apagar-se/dissipar-se/escorregar/morrer da memória, deixar à sepultura o passado, apagar-se nas brumas da memória, diluir-se no sonho e no esquecimento, escapar;

consignar ao esquecimento/ao túmulo dos Capuletos, pôr no **limbo**, não cogitar mais de, desaprender, riscar 552 da memória, desaparecer no esquecimento, ficar no tinteiro, cair no olvido, ficar na penumbra, fazer esquecer, obliterar, amnesiar.

**Adj.** esquecido, olvidado; imemore (poét.), imemorado, deslembado, sepultado nas cinzas de longo esquecimento, passado, remoto, perdido na noite dos tempos, sepultado no olvido, descuidado, insensível 823 às coisas do passado, mergulhado no esquecimento, desmemoriado, esquecível, **esquecedido**, oblivioso, destrutível, extinguível, apagado, apagável, escurecível, olvidável, obliviscendo, delével, ineficaz, leteano, amnésico, oblivial = que produz esquecimento.

**FRASE:** *Non mi recordo.*

### II. Futuro

△ **507. Expectativa**, expectação, antecipação, conta, cálculo, antevisão, antevidência, previsão 510; expectantismo; contemplação, prelibação, previdência, vigília, prospecto, perspectiva, horizonte, vista, destino 152; suspensão, espera, aguardo, curiosidade 455;

expectativa ansiosa/ardente/premente/confiante, suspense; tormento de Tântalo, atenção;

ilusão, esperança 858; confiança 484; auspício (*predição*) 511; esperadouro.

**V.** esperar, aguardar, dar tempo, expectar, procurar, buscar, aspirar a, candidatar-se a, esperar por, contar com; ter em perspectiva/em mira/em vista; estar na expectativa, contemplar, não se admirar;

### PARA COMEÇAR A ESCREVER:

1. O que é um verbete? *ok*
2. O que é a wikipédia? *ok*
3. O que é uma enciclopédia? *ok*
4. Como começa um texto? *ok*
5. Definir ordem de produção dos verbetes

- Memória

- Cerebra

- Fossil

### PARA COMEÇAR A ESCREVER:

1. CONTAR DE ONDE VEIO O PROBLEMA COM A MEMÓRIA *ok*
2. PROCURAR SABER O QUE REALMENTE ACONTECEU COMIGO - *em sua mente*
3. ME LOCALIZAR NO TEMPO E NO ESPAÇO *ok*
4. DECIDIR A ORDEM DA HISTÓRIA
5. MUDAR O NOME DOS PERSONAGENS
6. DEFINIR UM PRAZO!

## **Novo arquivo**

Ontem contei você contou pra sua filha do seu novo empreendimento para se salvar da monotonia conferida a este quarto e estado. Ninguém mais aguenta seus papéis, arquivos e mapas, post-its, parece que você já é um corpo fossilizado andando em meio à sociedade. A reação óbvia, ninguém mais lê enciclopédia, pai, era esperada, mas eu sei, só eu eu sei, nós, no caso, sabemos que você pagou a escola dela com isso há alguns anos, 50 exemplares num ano, uma enciclopédia com um corpo editorial invejável - e nada fossilizado, João Mendes da Silva no conselho de aeronáutica, Anísio Teixeira na educação, Manuel Bandeira na Literatura, Hermes Lima na história, Oscar Niemeyer também fez parte. Ela argumentou, o mesmo de sempre, a internet, ninguém mais vai folhear um livro, pai - acho engraçadíssimo que ela ignore o peso que essa frase tem: folhear vem da própria folha, da árvore, de onde vem a celulose e a consistência do conhecimento. Não à toa ela jamais vai arvorar sobre um assunto se seguir ignorando os compêndios, qualquer um escreve um verbete de qualquer lugar do mundo, como é que isso pode, em alguma medida, ser confiável?, quem valida?, quem confere?, qualquer um, qualquer um confere, corrige, copia e cola. Cópia e cola, cópia e cola. Daria tudo para um control cê, control vê no meu cérebro. Essa terceirização da memória pra esses aparelhos e ainda não descobriram como faço para lembrar das coisas. Você disse que começou a escrever verbetes pela cebola. Tu odeia cebola, pai. E você sabe que ela também.

# Wikipédia:Como contribuir para a Wikipédia

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.



## Esta é uma página informativa.

Ela descreve a prática estabelecida da comunidade sobre algum ou mais aspetos das normas e costumes da Wikipédia e que foram considerados consensuais pela comunidade. Prefira utilizar a página de discussão ou até mesmo a esplanada antes de fazer uma modificação que altere o contexto.

**— Eu gostaria de contribuir para a Wikipédia. O que eu devo fazer?**

Primeiro, faça uma lista de tudo o que você sabe. Então, escreva um artigo para cada coisa na lista. Se, por alguma razão, isto não for prático, aqui estão outras dicas para ajudá-lo a iniciar:

- **Escolha um tópico de seu interesse.** Descubra o que já foi escrito sobre esse tópico. **Melhore os artigos que já foram escritos.** Preencha as lacunas criando novos artigos sobre aspectos do tópico que não foram cobertos ainda.
- Visite uma **Página Aleatória**. Encontre nesta página uma ligação para um artigo que ainda não foi escrito (representado por uma palavra sublinhada e de cor encarnada - vermelho -, ou seguida de um ponto de interrogação azul). Clique na palavra sublinhada (ou no ponto de interrogação), e adicione algo sobre esse tópico.
- Escreva sobre algo que você não conhece. Use isso como uma desculpa para pesquisar um novo tópico. Enquanto você aprende sobre isso, vá escrevendo o que descobre, aqui na Wikipédia. Na realidade, isso é uma boa ajuda aos estudos, porque o força a tomar notas, a organizar a informação e a expor o que você aprendeu em suas próprias palavras.
- **Faça um projeto!** Pegue num livro e escreva um sumário, capítulo por capítulo. Faça páginas para todas as personagens. Ou faça isso com o seu universo fictício favorito (por exemplo, a Guerra das Estrelas ou a Terra Média). Escolha seu ator favorito e faça resenhas de todos os seus filmes. Escolha sua cidade favorita e construa páginas para todas as suas atrações favoritas. Ou crie artigos sobre as suas bandas favoritas, seus membros e seus álbuns.
- Encontre um grande tópico como a Segunda Guerra Mundial ou a História da China e crie uma página principal, e todas as páginas de subcategorias. Liste todos os tópicos, que devam ser cobertos para um tratamento completo. **Você não precisa escrever artigos para todos esses tópicos. Mas se você construir um índice para tudo o que precisa ser escrito, algumas pessoas vão começar a escrever!**
- **Você não tem que criar artigos do zero para contribuir.** Edite páginas corrigindo gramática e grafia. Remova ou reescreva o que não fizer sentido. Corrija textos falsos ou incorretos. Transforme palavras em links Wiki. Encontre páginas redundantes e combine-as. Faça uma visita ao Estaleiro e descubra artigos que estão a necessitar da sua colaboração.
- Fale da Wikipédia aos seus amigos, seus inimigos ou a estranhos na rua. Contrate aviadores para escrever "pt.wikipedia.org" no céu. **Espalhe a palavra.** Divulgue em seu blog ou site pessoal. Inclua o link para http://pt.wikipedia.org na sua assinatura de e-mail. Wikipédia precisa de você tanto quanto você precisa dela!

## SOBRE A WIKIPÉDIA

- [Boas-vindas / Welcome](#)
- [O que é um wiki](#)
- [Escopo](#)
- [O que a Wikipédia não é](#)
- [Qualidades](#)
- [Respostas aos críticos](#)
- [Quem escreve](#)
- [Motivos para contribuir](#)
- [Como contribuir](#)
- [Divulgação](#)
- [Versões noutras línguas](#)
- [Como criar versão noutra língua](#)
- [Embaixada](#)
- [Contato](#)
- [Programa de Educação](#)

## Políticas

## Portal comunitário

## Decisões da comunidade

## Manutenção de conteúdo

## GUIAS DE AJUDA

- [Guia de estilo](#)
- [Guia de consulta e reprodução](#)
- [Primeiros passos](#)
- [Guia de edição](#)
- [Guia de eliminação](#)

## FAQ e Glossário

Para informações mais básicas sobre como contribuir com a Wikipédia, veja [Como começar uma página](#). Para conselhos mais aprofundados sobre a Wikipédia, leia o [livro de estilo](#) e as [perguntas frequentes](#), descubra [coisas a não fazer](#), [o que a Wikipédia não é](#) e, por que não, leia a página de [Ajuda](#), que liga a muitas outras páginas importantes.

*Ver também:* [Wikipédia:Manutenção](#)

## Precisa-se de artigos de alunos

 *Ver artigo principal:* [Wikipedia:Projectos/Escolares e universitários](#)

Se é docente ou professor numa escola, politécnico ou universidade, encorajamo-lo a usar a Wikipédia nas aulas para demonstrar como é que um endereço Web de conteúdo aberto funciona. Não é a primeira pessoa a fazê-lo e muitos destes projectos tiveram como resultado tanto o aumento de conhecimentos dos estudantes, como acrescentar conteúdo útil à Wikipédia. Uma vantagem em relação aos trabalhos habituais é o estudante lidar com situações no mundo real, o que não é só educacional, como também torna interessante a elaboração do trabalho («o mundo vê o meu trabalho»), resultando, provavelmente, numa maior dedicação. Além disso, dá uma oportunidade aos estudantes de colaborarem nos apontamentos e artigos da disciplina e o esforço pode ficar em linha para referência, em vez de ser esquecido ou deixado fora, como costuma acontecer com os relatórios em papel ou os sistemas informáticos que são reinicializados rotineiramente.

## Outras formas de ajudar

- [Informe um erro](#)
- [Difunda a Wikipédia na imprensa](#)
- [Ajude a arrecadação de fundos com doações](#) ([https://donate.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:LandingPage&country=BR&uselang=pt&utm\\_medium=sidebar&utm\\_source=donate&utm\\_campaign=20120521SB001](https://donate.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:LandingPage&country=BR&uselang=pt&utm_medium=sidebar&utm_source=donate&utm_campaign=20120521SB001)) e [compras na loja](#) (<https://store.wikimedia.org>)

## Com os maiores agradecimentos

Contribuições positivas, como as suas, é que tornam a Wikipédia possível.

Obtida de "[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:Como\\_contribuir\\_para\\_a\\_Wikipédia&oldid=51054841](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:Como_contribuir_para_a_Wikipédia&oldid=51054841)"

Esta página foi editada pela última vez às 20h09min de 18 de janeiro de 2018.

Este texto é disponibilizado nos termos da licença [Atribuição-Compartilhual 3.0 Não Adaptada \(CC BY-SA 3.0\)](#) da [Creative Commons](#); pode estar sujeito a condições adicionais. Para mais detalhes, consulte as [condições de utilização](#).

\* Reuni palavras de um caderno de anotações antigo. Ainda não consigo enxergar um fio condutor entre elas. Talvez haja alguma pista aí.

Verificar a ordem.

Dei uma olhada na Wikipédia e agora tenho um projeto. Empreender verbetes sem saber se logo depois alguém não vai lá e apaga tudo não me agrada. O que não faltam são regras, mas tem vários manuais também. Imprimi toda a seção de ajuda para dar uma olhada - como eles são didáticos.

Lembrei que já tive uma coleção de manuais de instruções.

## **Lista de verbetes**

Cebola  
Memória  
Enciclopédia  
Conduíte  
Maravilhas do mundo  
Fóssil  
Rádio  
Espelho  
Escapulário  
Papoula  
Cromatismo  
Encontro  
Chave  
Tiquira  
Bracatinga  
Pipa  
Diapasão  
Caleidoscópio  
Caos  
Cacto  
Cabrito  
Trampolim  
Palium  
Kintsugi  
Victória-régia  
Caracol  
Semente  
Abismo  
Ararinhas  
Abajur  
Azulejo  
Janela

WIKIPÉDIA

# Wikipédia:O verbete perfeito

---

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.

Página de redirecionamento

Wikipédia:O artigo perfeito

---

Obtida de "[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:O\\_verbete\\_perfeito&oldid=29999567](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:O_verbete_perfeito&oldid=29999567)"

Esta página foi editada pela última vez às 22h39min de 7 de maio de 2012.

Este texto é disponibilizado nos termos da licença Atribuição-Compartilhual 3.0 Não Adaptada (CC BY-SA 3.0) da Creative Commons; pode estar sujeito a condições adicionais. Para mais detalhes, consulte as condições de utilização.

# Wikipédia:O artigo perfeito

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.



## Esta página documenta uma recomendação do livro de estilo.

As recomendações são elaboradas através da experiência da comunidade e auxiliam no crescimento e na prosperidade do projeto. Prefira utilizar a [página de discussão](#) antes de uma modificação que altere o contexto.

## Um artigo perfeito:

- **Preenche um vazio.** Por isto, antes de começar um novo artigo, investigue a existência de artigos sobre (ou relacionados com) o mesmo assunto.
- **Tem um bom título** (segue as [convenções de nomenclatura](#)), e por isto pode ser facilmente encontrado.
- **Começa com uma definição clara** do assunto tratado. A introdução apresenta e explica o assunto e seu significado de modo claro e preciso, sem entrar em muitos detalhes.
- **É expositivo e imparcial.** Apresenta uma [tipologia](#) expositiva, expõe e (eventualmente) analisa conteúdos sobre o assunto segundo uma [abordagem neutra](#). Não se posiciona a favor de um ou outro ponto de vista e não exprime opiniões ou sentimentos pessoais. Neste sentido, é justo, reto, ético. Caso a bibliografia existente apresente pontos de vista, abordagens etc. diferentes, apresenta todos aqueles posicionamentos de maneira racional e lógica, sem ser tendencioso. Os pontos de vista mais aceitos por especialistas no assunto podem ser enfatizados e os minoritários receberem uma prioridade menor, mas é imprescindível que o artigo apresente bibliografias que ajudem o leitor a se aprofundar em todos os posicionamentos existentes, para melhor compreendê-los e tirar suas próprias conclusões.
- **Identifica e explora todos os aspetos do assunto.** Aborda todos os ângulos, paradigmas, pontos de vista, posicionamentos etc., a respeito do assunto.
- **Segue uma das convenções ortográficas** da língua portuguesa. Há correção gramatical e uniformidade redacional. A grafia utilizada é a mesma, do início ao fim do artigo.
- **Tem uma extensão apropriada.** Tem o tamanho necessário para fornecer informação e analisar o assunto, com amplitude e profundidade adequadas e suficientes, sem incluir detalhes desnecessários ou informações que sejam mais apropriadas para documentos tais como anexos, artigos relacionados, subpáginas, documentos de projetos correlatos etc.
- **É claro, explícito.** Está escrito de modo a evitar ambiguidades, redundâncias e mal-entendidos. Utiliza uma estrutura lógica e coerente.
- **É compreensível.** O texto é inteligível e didático, por isto leigos e não leigos conseguem igualmente entender o texto, sem dificuldades.
- **É exato e coeso.** É preciso e objetivo, livre de generalizações vagas e de meias-verdades que podem induzir uma compreensão equivocada do assunto.
- **É cativante.** A linguagem usada tem um interessante tom enciclopédico, de modo a estimular a curiosidade e despertar o interesse do leitor.
- **É praticamente autossustentado.** Inclui as informações, as terminologias e os conceitos principais, essenciais, e é compreensível por si mesmo, sem requerer uma leitura extensa ou aprofundada, em outras fontes de informação.
- **Reflete o conhecimento predominante dos especialistas.** Assenta-se nos fatos e conceitos lógicos que predominam no meio acadêmico contemporâneo.
- **Está bem documentado.** Todo o conteúdo é baseado em ([referenciado a](#)) fontes atualizadas, [acessíveis](#) e de [boa reputação](#).
- **Exibe ligações para outras fontes.** Contém wikiligações para outros artigos, entradas em outras wikis e demais fontes informativas externas, que lhe adicionam conteúdo relevante sobre o assunto, detalhando-o, ampliando-o ou aprofundando-o.

## Livro de estilo

Termo a pesquisar

Ir

[Conteúdo](#)

[Formatação](#)

[Multimídias](#)

[Constituição](#)

[Tópicos](#)

[Guias relacionados](#)

- **Outros artigos exibem ligações para ele.** Ao menos um editor (que pode ser você mesmo(a)!) encontrou outros documentos wiki que fazem referência ao mesmo assunto, e por isto ligou-os ao artigo.
- **Inclui objetos informativos complementares.** O conteúdo textual é enriquecido com conteúdos visuais, sonoros, audiovisuais etc., tais como mapas, fotografias, organogramas, fluxogramas, ilustrações, amostras de áudio, objetos de vídeo, gráficos, tabelas etc., **de modo a enriquecer esteticamente o visual do artigo e acrescentar-lhe conteúdos informativos que não poderiam ser exprimidos pela escrita.** Cada um desses elementos deve apresentar uma legenda explicativa.
- **Está categorizado.**
- **Contém ligações interlinguísticas e ligações interprojetos.**
- **Não é um objetivo alcançável**, o que não nos impede de vislumbrar alcançá-lo (e estabelecer metas para isto). Por isto, a principal meta da edição wiki deve ser sempre aproximar o artigo cada vez mais da perfeição (e estas dicas têm a finalidade de servir de auxílio, nesta empreitada). Segundo esta lógica, edições sucessivas tenderão a aprimorar o artigo cada vez mais, deste modo fazendo com que sua qualidade aproxime-se da qualidade total (ou seja: que a meta aproxime-se cada vez mais do objetivo). Evidentemente, diferentes editores têm diferentes opiniões a respeito do que seria "perfeição". Mas, embora cada um caminhe com seus próprios passos e opiniões, todos concordam que o verdadeiro editor wiki não apenas busca a perfeição (seja lá o que se acredite ser isto), mas também se diverte com as tentativas de alcançá-la.

## Ver também

---

- [Wikipédia:Artigos destacados](#)
  - [Wikipédia:Guia para melhorar artigos](#)
  - [Wikipédia:Livro de estilo/Como escrever um bom artigo](#)
- 

Obtida de "[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:O\\_artigo\\_perfeito&oldid=47957436](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:O_artigo_perfeito&oldid=47957436)"

Esta página foi editada pela última vez às 13h36min de 8 de fevereiro de 2017.

Este texto é disponibilizado nos termos da licença Atribuição-Compartilhual 3.0 Não Adaptada (CC BY-SA 3.0) da [Creative Commons](#); pode estar sujeito a condições adicionais. Para mais detalhes, consulte as [condições de utilização](#).

### Primeiro

#### CONSULTE A LISTA TELEFÔNICA

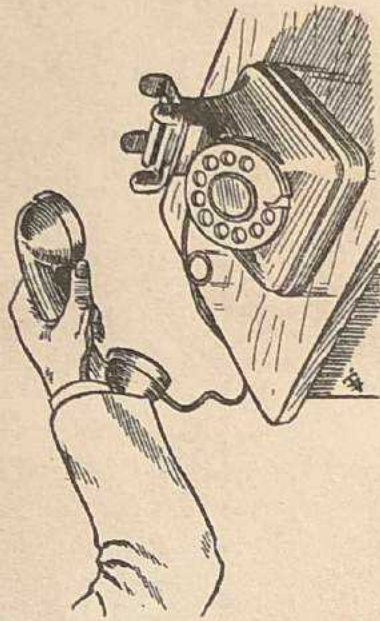


O primeiro passo no uso correto do telefone automático consiste em certificar-se do número do telefone com o qual é desejada a ligação, CONSULTANDO A ÚLTIMA EDIÇÃO da LISTA TELEFÔNICA.

Há três razões para esse procedimento: As mudanças de número de novas inscrições em cada nova edição da Lista Telefônica — o fato de a memória estar sujeita a erro — e o fato de o contador do telefone registrar também os "enganos" por discagem de número incorreto. Uma vez assegurado o número correto do telefone desejado, proceda de acôrdo com as instruções que seguem:

### Segundo

#### RETIRE O MICROFONE DO APARELHO E LEVE-O AO OUVIDO



O segundo passo na utilização correta do telefone automático consiste em levantar, cuidadosamente, afim de evitar impulsos elétricos errôneos por movimentação do interruptor, o microfone do aparelho e **levá-lo** ao ouvido, para esperar o "TOM de DISCAR". O TOM de DISCAR corresponde eletronicamente à conhecida pergunta "Número por favor". Trata-se de um som contínuo ôôôôô, indicando que é necessário discar sem demora.

## Terceiro

### **OPERE CUIDADOSAMENTE O DISCO**

O DISCO já foi denominado o cérebro do telefone automático, porque com ele se controla, à vontade, todo o complexo equipo eletrônico da Central Telefônica.

Para discar uma cifra no disco, ponha o dedo no orifício do disco correspondente à dita cifra e gire esse disco para a direita até o dedo encontrar-se com a haste que impede a continuação do movimento.

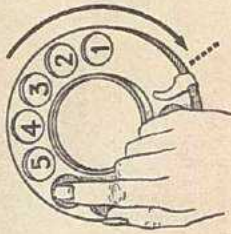
Retire então o dedo do disco e deixe-o voltar, **POR SI MESMO e SEM AUXÍLIO**, à sua posição normal.



Repita esta operação com todas as cifras do número do telefone com o qual deseja a comunicação.

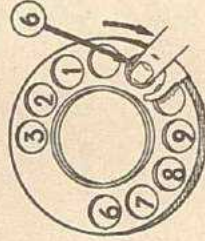
Os números devem ser discados, cifra por cifra, na mesma ordem que aparecem na Lista Telefônica. Suponhamos que o número desejado é 6-2438. Para obter comunicação com esse número deve-se proceder da seguinte maneira:

1.º Retire o fone levando-o ao ouvido.



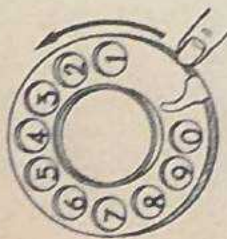
2.º Espere ouvir o TOM de DISCAR — óóóó.

3.º Quando ouvir este som, ponha o dedo no orifício do DISCO correspondente ao número 6.



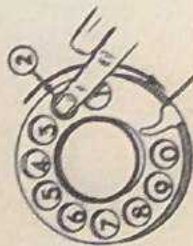
4.º Faça girar o disco para a direita até o dedo tocar firmemente a haste de parada.

(A propósito, todos os números automáticos de Curitiba começam com a cifra 4).



5.º Solte o DISCO deixando-o voltar, por si, sem auxílio nem impedimento, à sua posição primitiva.

6.º Proceda da mesma forma com a cifra 2, depois com a cifra 4, em seguida com a cifra 3 e finalmente com a cifra 8. Feito isto estará terminado o ato de discar, não devendo ser feito qualquer outro movimento no disco sob pena de interromper a ligação em andamento.



Si antes de terminar de discar é notado que um erro foi feito, ou que o dedo haja resvalado do orifício no momento de discar uma cifra, recoloque o fone ao seu lugar de descanso, espere alguns segundos e proceda como si quizesse uma nova ligação. Isto é, leve de novo o fone ao ouvido, espere o TOM de DISCAR e inicie a discagem desde o princípio, conforme descrito acima.

Qualquer intervenção enquanto o disco está voltando à sua posição normal, como por exemplo, deter a sua rotação ou apressar o seu regresso, prejudicará os impulsos elétricos do sistema automático. Obter-se-á então um número equivocado ou nenhuma ligação e será necessário repôr o fone no seu lugar de descanso, esperar um tempo razoável e recommençar a operação depois de obtido o TOM de DISCAR.

Rogamos ter em mente que uma ligação errônea molesta a pessoa que a recebe e, a parte disso, registra uma unidade no contador do serviço medido, a qual refletirá na conta mensal do telefone.





## | Papoula |

Antes que eu pudesse prever que meu coração não poderia mais ser ocupado, ela apareceu. Trouxe um aromatizador com uma essência de papoula, a preocupação com o cheiro de hospital já impregnado na minha pele ainda amarela. Eu lembrava dela como essa flor solitária que agora, eu na maca, ela na poltrona, me fazia a companhia de que eu nem sabia que precisava. Fomos amigos tanto tempo que agora era estranho que eu pudesse sentir a maciez de sua mão cujo aperto eu prolongava como se fosse abrigo. Eu sorria por dentro ansioso por entender a linha do tempo que nos unia agora. Não fazia nenhum sentido. *A papoula é conhecida há mais de 5 mil anos, para ornamento, para comida, para o tratamento de insônia. É uma das únicas flores que consegue crescer em desertos rochosos.* Não fazia também sentido que ela tivesse desenvolvido tão rápido a capacidade decifrar as memórias sobreviventes do meu cérebro, elas ainda não ostentavam nitidez. Não sei em quantos lugares já estivemos e gostaríamos de estar, mas há um acordo íntimo que alivia o fato de que, todos os dias, alguém aperta o botão reset aqui dentro *As papoulas não exalam perfume forte. A maioria dos tipos de papoula tem apenas uma flor em cada caule. Elas fecham à noite e abrem pela manhã.* Eu lembro que eu não lembro, essa memória traiçoeira que monotematiza minha vida e a escrita não me deixa esquecer que a única coisa de que tenho certeza é dessa privação. Desatar a costurar nossa adolescência compartilhada vai se configurando feito um talismã que pinta todo o céu de azul *Há um tipo de papoula em que todas as partes da planta são consideradas venenosas, menos as sementes maduras, que depois de secas têm gosto de noz.* As paredes testemunham que o único fato recente que não exigiu registro em post-its foi esse encontro. *Dela se extraem a morfina, o ópio e a heroína* ela seria meu relógio e meu ópio a partir dali. Eu não sabia disso ainda.

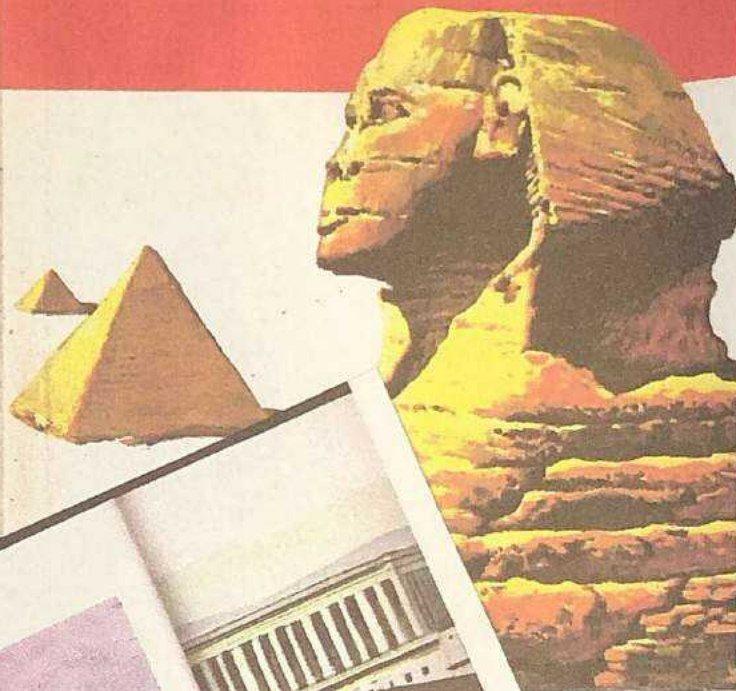


# MARAVILHAS DO MUNDO

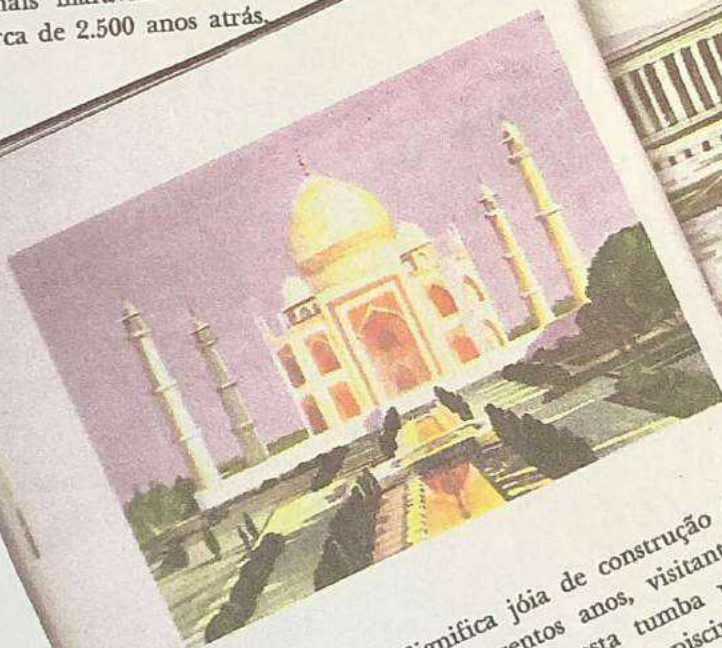


## JARDINS SUSPENSOS DE BABILÔNIA.

São conhecidos atualmente apenas por descrições constantes de manuscritos antigos. A noiva do Rei Nabucodonosor, de Babilônia; era uma princesa nascida em região montanhosa. Para fazê-la sentir-se em casa, nas planícies de Babilônia, Nabucodonosor rodeou seu palácio com terraços ajardinados. Flores, árvores e arbustos culminavam as muralhas das torres que circundavam os magníficos terraços. Os jardins, uma das sete originais maravilhas do mundo, foram construídos cerca de 2.500 anos atrás.



AS  
const  
Uma  
do alto  
10



**TAJ MAHAL.** Significa jóia de construção (prédios). Por mais de trezentos anos, visitantes de Agra, Índia, têm admirado esta tumba maometana, tal qual uma jóia. As águas de piscinas refletem as torres brancas de mármore e os 73 metros da cúpula central.

De acordo com a lenda, a esposa favorita do Imperador Shan Jahan viu este esplêndido túmulo, em um sonho. Ela o descreveu para seu marido, ao acordar. Ele imediatamente convocou um exército de 20.000 trabalhadores, mas levou 22 anos para transformar o sonho em realidade.

**TÚMULO DE K**  
de líderes moder  
a morte. Eles são  
Mustafá Kemal P  
o sultão da Tur  
da nova repúblic  
mas para moderni  
cido com outras  
morrer, em 1938,  
sionante em sua  
Serve de símbo

## | Bracatinga |

Essa capacidade de fênix cobrada a juro me custou muito. Um reinício, uma reordenação a cada tanto, a cada perda não contabilizada pelos sorrisos encenados. No meu caderninho, lá estão todas. Encenei o palco sempre limpando bem os transtornos antes de qualquer premeditada suspensão. Desaparecimento é sobrevivência também. Tal qual o fogo na grimpá que vai se recolhendo e ela se retorcendo para depois expandir de volta. *A bracatinga é uma espécie florestal que fornece lenha e carvão de ótima qualidade, sendo cultivada em altitudes superiores a 900 metros no sul do Brasil, especialmente no Paraná.* Não interessa o estado, o país, somos feitos de cidade, de esquina e semáforos que nos dizem onde quando e porque paramos. O tempo, essa traça que não respeita as nossas lombadas, nem nossos títulos e se instaura em uma biblioteca perdida vez ou outra lateja na nossa cabeça, abandona a discrição e nos empurra para fora da espiral, a fogueira ali queimando. O passado é sempre uma ficção, mas as perdas nunca são mentira, as catástrofes não respeitam memórias a cumprir. A gente morre e renasce quando uma parte da gente não funciona direito. *É uma excelente espécie para ser usada em recuperação de áreas degradadas pois possui um rápido crescimento.* Quando é que a gente decide que dá pra se soltar porque tem alguém logo atrás pronto pra te abrigar. Quando o movimento de ida cessa e a gente sabe que a chance acabou. Os mosquitos não gostam de fogo. Eu não gosto de fogo. Cada três mudanças equivalem a um incêndio, uma vez me disseram. Incêndio dos que a gente não forja. *A bracatinga é uma importante forrageira melífera, visto que floresce em períodos de escassez de pólen e atrai cochonilhas que secretam um líquido açucarado, utilizado pelas abelhas para a fabricação do "mel da casca de bracatinga".* É possível sustentar um desejo ao longo do conflito? *Sua madeira tem alto poder calorífico, podendo ser aproveitada como um excelente combustível, potencial que pode ser explorado em reflorestamentos desta espécie.* Há horas que a lagartixa perde a cauda e tá tudo bem que logo aparece outra, os músculos se distendem do dedo ao ombro nos pedindo descanso, em vez de perder um pedaço, perdemos a possibilidade de comunicar os nossos próprios pedaços, a vida sempre nos olha de esguelha, a cauda quieta ou pronta para dar o bote. Tem horas que a gente precisa riscar o fósforo com as próprias mãos. *A recomposição de uma floresta pode ser acelerada com o uso da bracatinga.* A terra é que sabe o que tem dentro dela.

# Ajuda:Guia de edição/Como começar uma página

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.

< [Ajuda:Guia de edição](#)

## Escrevendo um artigo

Aprenda como criar um artigo.

Esta é uma página **sobre** criar o seu primeiro artigo, **não o lugar para escrevê-lo!**

Se quiser experimentar, por favor use a [página de testes](#).

## Seja bem-vindo(a) à Wikipédia!

Este é um guia para começar a escrever o seu primeiro artigo enciclopédico. Explicará algumas coisas a serem feitas e algumas coisas proibidas, e depois mostrará como criar o seu primeiro artigo. Aqui estão algumas dicas que podem ajudá-lo:

1. A *Wikipédia* *cobre alguns tipos de assunto e ignora outros, veja o escopo de publicação da Wikipédia Lusófona*. Se o tópico escolhido é adequado para uma enciclopédia, vá em frente; se não tem certeza ou se o artigo é sobre você ou sobre algo que está relacionado, pode perguntar [aqui](#).
2. Pode criar um novo artigo livremente após registrar uma conta — precisa somente de um nome de usuário e senha para abrir uma conta. Se não quer registrar uma conta, será necessário usar o [Guia de edição para anônimos](#) para criar um artigo.
3. Antes de começar, tente editar alguns artigos existentes para ter uma ideia geral sobre escrever artigos enciclopédicos e sobre usar a linguagem wiki. Também [pesquise na Wikipédia](#) antes para verificar se já não existe um artigo sobre o assunto, talvez sob um nome diferente. Se o artigo já existir, faça edições construtivas para melhorá-lo.
4. **Busque referências**, tanto para usar como fontes para a informação que vais incluir quanto para demonstrar a **notoriedade** do assunto abordado. Referências para blogs, sites pessoais, ou para o Youtube não servem como fontes confiáveis. **Deve-se tomar cuidado extra com artigos sobre pessoas vivas**. Todas as afirmações no artigo devem estar referenciadas. Artigos sobre pessoas vivas sem fontes podem ser eliminados.
5. **Considere pedir opiniões**. Há vários lugares em que você pode pedir opiniões sobre artigos que deseja criar, incluindo a [página de discussão](#) de um [Wikiprojeto](#) relacionado ou na [página para tirar dúvidas](#).

## Guia de edição



### [Criar uma conta](#)

#### Nível básico

[Como começar uma página](#)

[Como editar com o Editor Visual](#)

[Formatar artigos](#)

[Como usar imagens, áudios e vídeos](#)

[Ligar artigos entre si](#)

[Fazer notas de rodapé](#)

[Ligar artigos a projetos relacionados](#)

[Como adicionar ligações externas](#)

[Categorizar](#)

[Ligar artigos a outras Wikipédias](#)

[Acordo ortográfico](#)

[Redirecionar páginas](#)

[Desambiguar termos](#)

[Traduzir artigos](#)

#### Nível médio

### Menus e ferramentas

#### Nível avançado

### Outros guias de ajuda

### Política de edição

6. **Considere criar o artigo antes no seu espaço de usuário.** Como usuário registrado você tem o seu próprio espaço de usuário. Você pode começar o artigo novo lá em uma subpágina. Lá pode trabalhar no artigo com calma, perguntar opiniões para outros editores e mover para o espaço principal da Wikipédia quando estiver pronto. Para criar sua própria subpágina, veja aqui. Quando o novo artigo estiver "pronto" você pode movê-lo para o espaço principal.

*Lembre-se que, se o artigo não estiver aceitável, ele será eliminado rapidamente. Vários wikipedistas verificam as páginas novas regularmente.*

- **Artigos que não satisfazem os critérios de notabilidade e não citam fontes confiáveis provavelmente serão eliminados.**
- **Não crie páginas sobre: si mesmo, sua empresa, sua banda, seus amigos,** nem páginas que façam propaganda ou pretendam divulgar alguma coisa, nem ensaios pessoais ou outros artigos que você não encontraria em uma enciclopédia.
- **Tome cuidado para não copiar material de outros locais.**

## Índice

Pesquise por artigo existente

Fontes e referências

Coisas a evitar

Coisas a ter cuidado

Como criar

Ao editar o artigo

Depois de criar o artigo

Problemas e soluções

Ver também

## Pesquise por artigo existente

A Wikipédia já tem 1 005 473 artigos. Antes de criar um artigo, é bom verificar se ele não já existe, talvez com um nome ligeiramente diferente. Pesquise pelo artigo, e olhe a Convenção de nomenclatura antes de criar seu primeiro artigo. Se o artigo que procura existe, mas pensa que é provável que procurem por ele com outro nome ou escrita, veja como criar um redirecionamento para esse nome.

Se sua pesquisa não traz o seu artigo, considere alargar sua busca para achar artigos que podem incluir o assunto de seu artigo. Por exemplo, se quer escrever um artigo sobre um membro de uma banda, pode pesquisar pela banda e adicionar informações sobre esse membro como uma seção dentro desse artigo mais amplo.

## Fontes e referências

Busque fontes para a informação em seu artigo. Para ser incluído na Wikipédia o assunto deve ser suficientemente notável e essa notoriedade deve ser verificável através de referências para fontes confiáveis.

Fontes confiáveis são fontes que exercem controle editorial. Fontes impressas (e versões para a internet dessas fontes) tendem a ser as mais confiáveis, apesar de que muitas fontes exclusivas para a web também são confiáveis. Exemplos incluem (mas não estão limitados a) livros publicados por grandes editoras, jornais, revistas, revistas acadêmicas, sites de quaisquer desses exemplos, blogueiros profissionais e outros sites que se adequam aos mesmos requisitos que uma fonte impressa confiável.

Em geral, fontes **sem** controle editorial não são confiáveis. Essas incluem (mas também não estão limitadas a) livros publicados por editoras pagas para publicar esses livros, revistas auto-publicadas, blogs, fóruns de internet, discussões na usenet, sites de fans, sites que permitem a criação de artigos e outros veículos semelhantes. Se qualquer pessoa pode publicar informação sem alguém verificando então provavelmente não é confiável.

De maneira clara, se há fontes confiáveis (como jornais, revistas acadêmicas, ou livros) com informações publicadas por um período extenso sobre um assunto, então o assunto é notável e como parte do processo de criar (ou expandir) o artigo da Wikipédia é necessário citar as devidas fontes. Se não consegue encontrar fontes confiáveis trazendo informações sobre o assunto, então o assunto não é notável ou verificável e quase certamente será deletado. O seu primeiro trabalho é **ir encontrar as fontes**.

Para formatar as referências, veja [Wikipédia:Livro de estilo/Cite as fontes](#). Apesar disso, não é necessário se preocupar demais em formatá-las propriamente. **Seria ótimo se o fizesse, mas é muito mais importante ter as referências, ainda que mal formatadas.**

## Coisas a evitar

 *Ver artigos principais: [Wikipédia:O que a Wikipédia não é](#) e [Wikipedia:Erros comuns na Wikipédia](#)*

**Artigos sobre si, seus amigos, seu site, uma banda de que faz parte, seu professor, uma palavra que inventou, ou uma história que escreveu.**

Se você "*é digno*" de inclusão na Wikipédia deixe que outra pessoa adicione o artigo para você. Colocar seus amigos na Wikipédia pode parecer como uma boa surpresa ou uma piada legal, mas artigos desse tipo serão removidos. Nesse processo, é gasto o tempo dos editores e você pode ser bloqueado se tentar recriar o artigo repetidamente.

### Tópicos não notórios

Pessoas frequentemente adicionam páginas à Wikipédia sem considerar se o tópico é realmente notório o suficiente para entrar em uma enciclopédia. Devido à ausência de limitações de uma enciclopédia em papel, nossa política de notoriedade permite que uma ampla gama de assuntos seja coberta. Entretanto, ela não permite que *todos* os assuntos sejam incluídos. Um caso particularmente comum disso são páginas sobre pessoas, companhias ou grupos de pessoas que não apontam a notoriedade ou importância do assunto com fontes confiáveis. É política da Wikipédia que esses artigos podem ser deletados rapidamente seguindo nossas regras de eliminação semirrápida. Isso pode ser um processo doloroso e alguns se sentem ofendidos — então *por favor* considere se o tópico escolhido é notório o suficiente para a Wikipédia e substancie a notoriedade ou importância citando fontes confiáveis quando da criação do artigo. A Wikipédia não é um diretório de tudo que existe.

### Propaganda

Por favor, não tente promover seu produto ou negócio. Não insira ligações externas para o seu site comercial a não ser que seu link realmente possa ser incluído ao artigo por uma pessoa neutra, que considerasse o item válido como informação e não como divulgação. Temos artigos sobre produtos como Windows ou Duracell, ou negócios notórios como o McDonald's, mas, se está escrevendo sobre um produto ou negócio, tenha certeza de ser imparcial e de que não há conflito de interesse. Sem esquecer de que sempre são necessárias fontes confiáveis e independentes.

### Ensaaios pessoais ou pesquisa original

A Wikipédia reúne conhecimento humano *existente*; não é o local para publicar novos trabalhos. Não escreva artigos que apresentem suas teorias, opiniões, ou inspirações, mesmo se conseguir apoiá-las em fontes aceitáveis. Isso inclui quaisquer conexão entre dois fatos que são relatados por fontes confiáveis; a conexão também precisa de uma fonte confiável própria.

### Uma única frase ou uma ligação para um site

Artigos precisam de conteúdo próprio.

### Ataques a pessoas ou organizações

Material que viola nossa política sobre biografias de pessoas vivas ou que pretende ameaçar, difamar ou caluniar seu tópico ou outra entidade não é permitido. Informação negativa sem fontes, especialmente sobre pessoas vivas, é rapidamente removida.

## Coisas a ter cuidado

### Copiando coisas. Não viole direitos do autor

Para estar seguro, não copie mais que algumas poucas frases de lugar algum e documente quaisquer referências usadas. Você pode copiar material que tem certeza de estar no domínio público, mas ainda é necessário citar a fonte. Note que grande parte das páginas da internet **não está** em domínio público e que grande parte das letras de músicas também **não está**. Na verdade, quase todas as coisas escritas desde primeiro de janeiro de 1978 estão automaticamente protegidas por direitos do autor. Se acredita que o que copiou está em domínio público, mostre a fonte no artigo ou na página de discussão e indique o motivo pelo qual estaria no domínio público na página de discussão (por exemplo, "foi publicado em 1985(...)"). Se acredita que está fazendo "fair use" de materiais protegidos por direitos do autor coloque uma nota na página de discussão explicando o motivo. Para mais informações, leia: Direitos de autor e nossa política para uso restrito(uso alegando "fair use").

### Direitos do autor

Como regra geral, **não copie e cole texto de outros lugares**.

(Há algumas exceções limitadas, e uma citação com algumas palavras propriamente citada e atribuída não tem problema.)

### Boa pesquisa e citando as suas fontes

Artigos escritos "do nada" podem ser melhores que nada, mas eles são difíceis de verificar, que é uma parte importante de construir um trabalho de referência confiável. Por favor, pesquise com as melhores fontes possíveis e as cite adequadamente.

Vemos com bons olhos *bons* artigos curtos, chamados "esboços", que podem servir de plataforma para outros editores. Se não tem material para criar um bom esboço, provavelmente não deveria criar o artigo. Ao final do esboço, você deve incluir uma "marcação de esboço", assim: {{esboço}}.

(Outros wikipedistas apreciarão se usar uma marcação de esboço mais específica, como {{esboço-arte}}}. Veja a lista de tipos de esboço para encontrar uma marcação mais específica.)

### Boas fontes

1. tem uma reputação de confiança: elas são fontes confiáveis
2. são independentes do assunto
3. são verificáveis por outros editores

### Artigos sobre pessoas vivas

Artigos escritos sobre pessoas vivas precisam estar referenciados para que possam ser verificados. Biografias de pessoas vivas sem fontes podem ser deletadas.

### Propaganda e material controverso

Por favor, não escreva artigos que façam propaganda de um ponto de vista específico em política, religião, ou qualquer coisa. Compreenda a nossa política de imparcialidade antes de enfrentar esse tipo de assunto.

### Artigos que contêm diferentes definições do tópico

Artigos são principalmente sobre o que algo "é", não sobre o termo. Se o artigo é só sobre uma palavra ou frase e especialmente se houver maneiras bem diferentes de uso de um termo então provavelmente ele pertence ao Wikcionário.

### Organização

Verifique se há páginas da Wikipédia que ligam para o novo artigo criado (clique em "Páginas afluentes" nas ferramentas, ao lado esquerdo). Se não houver afluentes, vá em páginas relacionadas ao assunto e crie as ligações. Também é importante que o novo artigo inclua ao menos uma categoria apropriada (veja Ajuda:Categoria). Se não, ficará difícil encontrar o artigo.

## Artigos de interesse local

São artigos sobre lugares como escolas ou ruas que são de interesse de um número relativamente pequeno de pessoas. Não há consenso sobre a notoriedade desse tipo de artigo, mas alguns irão marcá-los para eliminação se nada no artigo demonstrar como esse local se diferencia de milhares de outros locais semelhantes. Fontes independentes são a única maneira de provar que o tópico escolhido pelo artigo é notório.

## Editando na página errada

Se está tentando criar uma página, começará com uma caixa de edição de texto completamente vazia. Se vê texto na caixa de edição, é porque acidentalmente está editando uma página pré-existente. Não salve, veja [#Como criar uma nova página](#) abaixo.

# Como criar

Experimente o assistente para criação de artigos

Existem vários métodos para criar uma página:

- **A partir de uma ligação (link) a vermelho.** Existem artigos na Wikipédia em que o texto contém algumas ligações a vermelho, indicando que o artigo não existe, e são semelhantes a [Exemplo de título de artigo](#) (*note que este exemplo não é uma ligação funcional, para que não criem acidentalmente um artigo com este título*). Ao clicar numa ligação a vermelho, irá a uma nova página na qual pode começar a editar, mas confirme antes se o título está correto.
- **A partir de uma pesquisa.** Escreva no campo "busca" (lado direito da página) o título do artigo e clique na lupa ou aperte "enter". Se aparecer um artigo já existente, edite-o. Se aparecer uma listagem de artigos, verifique se não existe um semelhante para editar, caso contrário clique na ligação a vermelho onde diz: *Não existe uma página com o título "nome do artigo". Pode criar [esta página](#).*
- **A partir da barra de endereço do seu navegador (browser).** Digite na barra de endereço: <http://pt.wikipedia.org/wiki/nome do artigo> substituindo **nome do artigo** pelo título do artigo a criar. Se o endereço que introduziu o conduzir a um artigo já existente, pode editar esse mesmo artigo. Caso contrário, aparece a seguinte mensagem: *"A Wikipédia não tem um artigo com este nome"*. Clique então na aba "editar" para introduzir dados no artigo.
- **A partir do campo de criação de artigo.** Introduza o título do artigo no campo que se segue e clique no botão "`{createarticle}`". Se já existir um artigo com esse nome, irá ter a esse artigo em modo de edição.

Digite o nome de seu artigo aqui

Criar página

## Ao editar o artigo

Ao utilizar um dos métodos anteriores e caso o artigo não exista, surge uma página com o texto: *"Seguiu uma hiperligação para um artigo que ainda não existe. Para criá-lo, escreva o seu conteúdo na caixa de edição abaixo:"*

1. Introduza o texto na caixa de edição.
2. Quando acabar, clique no botão "mostrar previsão" para verificar se a página aparece corretamente. Note que é apenas uma previsão e a informação ainda não está gravada, permitindo corrigir ou acrescentar mais informação na caixa de edição abaixo da previsão. Utilize o botão "mostrar previsão" quantas vezes forem necessárias. Caso contrário, se fizer muitas edições e gravá-las, aparecerão todas no histórico, o que não é prático. Se possível, coloque também categorias no artigo e ligações interlinguísticas.
3. Por fim, clique em "salvar página". O artigo está criado e visível a outras pessoas.

Se tiver dúvidas sobre os botões presentes na caixa de edição consulte [Funções disponíveis ao editar uma página](#).

## Depois de criar o artigo

- **Verifique se o artigo tem afluentes.** Se criar um artigo através do primeiro método (a partir de uma ligação a vermelho), não precisa necessariamente de verificar, pois esse artigo terá pelo menos um afluente, ou seja, uma ligação para ele. Se for com outros métodos, o artigo criado poderá não ter nenhum outro que aponte para esse. Chama-se a isso um artigo órfão. Para verificar, aceda ao artigo criado e clique na barra lateral esquerda, em Artigos afluentes. Se não existir nenhum afluente, pode criá-los. Exemplo: cria o artigo "Reciclagem" e ao verificar os "Artigos afluentes" para esse artigo, não aparece nenhum. Pode então ir ao artigo "Ecologia" em que refira a palavra "reciclagem", editar, e fazer uma ligação na palavra assim: [[reciclagem]] para que apareça

uma ligação assim: reciclagem. Depois disso o artigo "reciclagem" terá o afluente "Ecologia". Veja também Ligação interna.

## Problemas e soluções

---

As indicações seguintes poderão não ser a solução ideal para todos os casos.

- **Já existe um artigo com determinado título, como faço para criar um com esse título, mas sobre outro assunto?** É necessário fazer uma desambiguação. Veja por exemplo, o artigo Apollo com vários significados descritos nessa página e com ligações para as páginas específicas de cada um.
- **Criei uma página com o título errado.** Caso seja um título com erros ortográficos ou um título com caracteres estranhos (por exemplo "a%C3úcar" ou "assucar"), mova a página para o título correcto. Dessa forma, toda a informação é movida para o novo artigo com o título correto e a que tem o título errado ficará automaticamente com um redirecionamento para a correta. De seguida, coloque a página com o título errado para eliminação rápida. Note que, caso seja errado, mas um erro comum (por exemplo açucar), em que seja provável as pessoas procurem o artigo com esse nome errado, não precisa propor esse artigo para eliminação.
- **Criei um artigo e descobri que existe outro sobre o mesmo assunto.** Identifique qual o nome dos artigos obedece à convenção de nomenclatura. De seguida, elabore um texto com base em ambos, para que o artigo final tenha a informação completa. Não deve simplesmente copiar de um, colar no outro e gravar (salvar) sem tratar do texto, pois dessa forma o artigo final poderá não fazer sentido. Por fim, grave a informação no artigo correto e faça um redirecionamento no artigo que tem o nome errado, ou menos comum, para o primeiro. Caso tenha dúvidas se ambos os artigos devem ser "unidos" ou não, recorra à fusão para saber a opinião da comunidade.
- **Criei um artigo e, ao fazer uma pesquisa, ele não aparece.** O motor de busca da Wikipédia utiliza uma base de dados indexada dos artigos que é atualizada regularmente, mas não em tempo real (por questões de desempenho dos servidores). Por essa razão, pode demorar algum tempo a aparecer nas pesquisas. Se quiser ver o artigo escreva na barra de endereço do navegador: [http://pt.wikipedia.org/wiki/nome do artigo](http://pt.wikipedia.org/wiki/nome_do_artigo) substituindo **nome do artigo** pelo título exato do artigo que criou. Caso seja um utilizador registado, clique no botão "minhas contribuições" (lado superior das páginas) e encontrará uma lista com as suas edições, incluindo o artigo criado.
- **Se tiver outras dúvidas, tire-as aqui.**

## Ver também

---

- Como escrever um bom artigo
  - Perguntas frequentes sobre edição
  - O artigo perfeito
- 

Obtida de "[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ajuda:Guia\\_de\\_edição/Como\\_começar\\_uma\\_página&oldid=54417255](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Ajuda:Guia_de_edição/Como_começar_uma_página&oldid=54417255)"

Esta página foi editada pela última vez às 09h24min de 3 de março de 2019.

Este texto é disponibilizado nos termos da licença Atribuição-Compartilhual 3.0 Não Adaptada (CC BY-SA 3.0) da Creative Commons; pode estar sujeito a condições adicionais. Para mais detalhes, consulte as condições de utilização.

enchova-preta, cavala-africana, escobar, escolar, peixe-escobar, peixe-escolar, peixe-prego, peixe-óleo, peixe-purgativo e pescada-de-angola. / Var. *Anchova*.

**ENCHOVA**, s. f. — Ictiol. V. *Manjuba*.

**ENCHOVA-BAETA**, s. f. — Ictiol. V. *Enchova* (*Pomatomus saltatrix*).

**ENCHOVA-PRETA**, s. f. — Ictiol. V. *Enchova* (*Ruvettus pretiosus*).

**ENCHOVAS**, Geogr. Ponta no litoral centro-sul da ilha de S. Sebastião, no mun. de Ilhabela, Est. de S. Paulo, Brasil; situa-se a SO. da praia das Enchovas.

**ENCHOVAS**, Geogr. Praia no litoral centro-sul da ilha de S. Sebastião, mun. de Ilhabela, Est. de S. Paulo, Brasil; situa-se entre a ponta das Enchovas e a enseada da Mesa.

**ENCHOVAS**, Orogr. Morro da faixa sul-oriental do Est. de S. Paulo, Brasil. Localiza-se na ilha de S. Sebastião, município de Ilhabela. É um ramo da serra do Mar. Ponto culminante, 625 m.

**ENCHOVINHA**, s. f. — *Enchova* + *inha* — Ictiol. V. *Enchova* (*Pomatomus saltatrix*).

**ENCHUMACADO**, adj. — Part. pass. de *enchumacar*. Que se enchumacou; cheio de chumaco.

**ENCHUMACAMENTO**, s. m. — *Enchumacar* + *mento*. Ato ou efeito de enchumacar.

**ENCHUMACAR**, v. — *En* + *chumacar*. V. *Chumacar*.

**ENCHUMARRADO**, adj. — Part. pass. de *enchumarrar* — Pop. V. *Enchimarrado*.

**ENCHUMARRAR**, v. — Pop. V. *Enchimarrar*.

**ENCHUMBADO**, adj. — Part. pass. de *enchumbar* — Lus. Que se enchumbou; pesado como chumbo.

**ENCHUMBAR**, v. t. — *En* + *chumbo* + *ar*. Chumbar. / V. p. Perder a elasticidade, particularmente a pelota maciça. / Lus. Ficar pesado, em virtude de ter-se molhado. / V. também *chumbar*.

**ENCHUMBEIRADO**, adj. — Part. pass. de *enchumbeirar*. Que se enchumbeirou; guarnecido com chumbada.

**ENCHUMBEIRAR**, v. t. d. — *En* + *chumbeira* + *ar*. Guarnecer a tralha inferior da rede com chumbada.

**ENCHUSMADO**, adj. — Part. pass. de *enchusmar*. Que se enchusmou; cheio de gente.

**ENCHUSMAR**, v. t. d. e bitr. — *En* + *chusma* + *ar*. Constituir chusma; encher de pessoas. Var. *Achusmar*.

**ENCHYTRAEUS**, s. m. — Zool. Gênero de oligoquetos pequenos e brancos, da família dos Enchytraeidae. Compreende formas aquáticas e terrestres.

**ENCIA**, suf. — Lat. *entia*. Sufixo formador de substantivos e que denota qualidade, estado, ação ou grau, como em *congeniência* etc. Var. *Ença*.

**ENCICLIA**, s. f. — *En* + *ciclo* + *ia* — Fis. Ondulação em círculos, que se forma na superfície da água, pela queda de um corpo.

**ENCÍCLICA**, s. f. — De *encíclico* — Eccl. Carta circular pontifícia, de caráter dogmático ou doutrinário.

**ENCICL**. As encíclicas são geralmente

dirigidas aos bispos de todo o mundo ou de determinada região, sobre temas da doutrina católica ou certas situações particulares, religiosas ou sociais, seja da cristandade em geral, seja de um determinado povo. Nos primeiros séculos da Era Cristã, designaram-se também por encíclicas as cartas dirigidas pelos bispos aos fiéis e que hoje se denominam pastorais. Em determinadas ocasiões, o nome de encíclica aplicou-se também às mensagens pontificias dirigidas a todos os fiéis. As encíclicas, assim como as bulas e os breves, são documentos de doutrina católica e fontes de Direito Canônico, mas não se consideram como proferidas *ex cathedra*, nem implicam em privilégio de infalibilidade. No entanto, algumas encíclicas dos últimos pontífices tiveram repercussão extraordinária sobre toda a vida católica, à qual imprimiram ora esta, ora aquela orientação. Como exemplo de encíclica de grande repercussão em todo o mundo católico, pode-se citar a *Rerum Novarum* de Leão XIII, 1891, que definiu uma nova posição da Igreja, face aos choques entre o capital e o trabalho.

**ENCÍCLICO**, adj. — Gr. *enkyklos*. Circular, orbicular; de, ou relativo a, encíclica.

**ENCICLOPÉDIA**, s. f. — Gr. *enkyklopaidia*. Conjunto de conhecimentos sobre todas as artes e ciências, ou relativos a um ramo das mesmas; obra em que se trata de todas as artes e ciências, ou de um ramo destas. Var. *Ciclopédia*.

**ENCICL**. Desde a Idade Antiga, o homem preocupou-se em publicar uma obra que transmitisse o conjunto dos conhecimentos humanos sobre todas as matérias. A mais antiga obra enciclopédica existente é a *História Natural* de Plínio, compilada antes do ano 79, mas em que o autor afirma haver tratado em seu livro de todos os temas da enciclopédia dos gregos. O livro era consultado como autoridade em diversos assuntos, mesmo durante a Idade Média. Outra obra no gênero, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, de Marciano Mineu Félix Capella, do séc. V, escrita em prosa e verso, foi altamente apreciada pelos eruditos. Sua matéria era disposta em forma metódica e não alfabética. Entre as enciclopédias medievais mais famosas, figuram ainda: *Originum Sev Etymologiarum Libri XX*, de Isidoro, bispo de Sevilha, séc. VII; *De Universo*, de Rabano Mauro, arcebispo de Moigúncia, séc. IX, e *Speculum Majus* ou *Bibliotheca Mundi*, de Vicente de Beauvais, séc. XIII. Em línguas modernas, o termo enciclopédia parece ter sido empregado pela primeira vez no séc. XVI. A primeira enciclopédia moderna importante foi a *Encyclopaedia Septem Tomis Distincta*, 1630, de Henrique Alsted. O *Grande Dicionário*, 1674, de Luís Moréri, tinha realmente caráter de enciclopédia e inspirou o famoso *Dicionário Histórico e Crítico*, 1697, de Pedro Bayle. A primeira enciclopédia inglesa em ordem alfabética apareceu em 1704: *Lexicon Technicum*, de João Harris. Na França, numerosos filósofos, escritores, artistas e cientistas trabalharam na *Enciclopédia*, 1751-72, dirigida por Diderot, uma

das grandes obras da época do iluminismo e que deixou profunda repercussão em toda a vida cultural da segunda metade do século. A partir de então, editaram-se enciclopédias diversas nos principais países do mundo. Tiveram igualmente grande aceitação enciclopédias sobre determinadas matérias, como Medicina, Arquitetura, Agricultura, Artes Plásticas etc.

**ENCICLOPÉDICO**, adj. — *Enciclopédia* + *ico*. De, ou relativo a, enciclopédia; que trata de todos os ramos do saber humano; que tem conhecimentos vastos ou referentes às diversas ciências. / *S. m.* Indivíduo cuja cultura abrange os diferentes ramos do saber.

**ENCICLOPÉDISMO**, *s. m.* — *Enciclopédia* + *ismo*. Sistema, ou conjunto de princípios, dos enciclopedistas.

**ENCICLOPEDISTA**, *s. m. e f.* — *Enciclopédia* + *ista*. Pessoa que trabalha em, escreve para, ou colabora em, enciclopédia; partidário das doutrinas contidas na *Enciclopédia*, de Diderot. / *Hist.* Colaborador da *Enciclopédia*, de Diderot.

**ENCICL.** O trabalho de elaboração da *Enciclopédia*, impressa de 1751-72, reuniu um grupo importante de filósofos, escritores, artistas e cientistas franceses. Somente Denis Diderot, idealizador da obra e redator-chefe, e seu colaborador direto, cavaleiro de Jaucourt, acompanharam os trabalhos do início ao fim e o número de colaboradores variou grandemente, durante o desenrolar dos trabalhos. João d'Alembert, assistente do redator-chefe, deixou a empresa em 1758. Os chefes mais importantes de departamento foram: João Jacques Rousseau, Música; André Deslandes, Navegação; Luís Daubenton, História Natural; Paulo Barthez, Teodoro Tronchin e Antônio Luís, Medicina; Bucher d'Argis, Direito; Jacques Francisco Blondel, Arquitetura; Diderot, Pintura; César du Marsais e Nicolau Bauzée, Gramática; Abade Cláudio Yvon, Edmé Mallet e André Morellet, Teologia. Além destes, colaboraram na obra Voltaire, Montesquieu, Holbach, Buffon, Roberto Jacques Turgo, Euler, Carlos Duclos etc. As *Cartas Persas*, 1721, e *O Espírito das Leis*, 1748, de Montesquieu, foram transcritos em parte como verbetes. Voltaire tornou-se particularmente eficiente na propaganda da obra, com sua volumosa correspondência. Os primeiros dois volumes, publicados de 1751-52, foram proibidos, como ofensivos ao rei e à religião. Os jesuítas tentaram continuar a obra, mas não o conseguiram. Por fim, o governo dirigiu um convite aos redatores, para que prosseguissem naquele trabalho, que constitua uma honra para a nação. Volumes subsequentes, porém, resultaram em novas perseguições. Todavia, nos períodos de maior repressão contra os enciclopedistas, Malesherbes, Choiseul e Madame Pompadour evitaram a destruição dos originais. Imbuída do espírito de seus autores, no sentido de disseminar o conhecimento humano entre o maior número possível de pessoas, o que lhes parecia contribuição de importância decisiva para livrar a humanidade

da tirania e da superstição deística e dirigida contra o governo despótico e, em alguns artigos, contra o próprio Cristianismo, como religião oficial, a *Enciclopédia* permanece como um dos grandes documentos literários da época.

**ENCICLOPÉDÍSTICO**, adj. — *Enciclopedista* + *ico*. De, ou relativo a, enciclopedista.

**ENCICLOPOSIA**, *s. f.* — *Gr. enkyklos* + *posis* + *ia* — *Antig. gr.* Costume segundo o qual, em certos banquetes, os convivas, dispostos em círculo, e a começar pelo anfitrião, bebiam de um cântaro, que iam passando uns aos outros.

**ENCIEIRADO**, adj. — *Part. pass. de encieirar* — *Lus. do Alto Douro*. Que se encieirou; gretado, fendido.

**ENCIEIRAR**, *v. t. d.* — *Lus. do Alto Douro*. Gretar, fender.

**ENCILHADA**, *s. f.* — *Encilhar* + *ada* — *Bras. do Rio Grande do Sul*. Ato ou efeito de encilhar.

**ENCILHADELA**, *s. f.* — *Encilhar* + *dela* — *Bras. do Rio Grande do Sul*. Breve encilhada, em animal arisco ou bravo; quantidade de erva-mate que se junta à porção já existente na cuia, para tornar mais forte a bebida.

**ENCILHADO**, adj. — *Part. pass. de encilhar*. Que se encilhou; com cilha; arreado. / *Gir.* Logrado, enganado.

**ENCILHADOR** (ô), adj. e *s. m.* — *Encilhar* + *dor* — *Bras. do S.* Que, ou o que, encilha. / *Fig.* Tratante, velhaco.

**ENCILHAMENTO**, *s. m.* — *Encilhar* + *mento*. Ato ou efeito de encilhar. / *Hist.* Período compreendido entre 1890-92, durante o qual, no Rio de Janeiro, houve incumum e desenfreado movimento da bolsa e grandes movimentações de capital, fundando-se bancos e companhias e fazendo-se e desfazendo-se, no espaço de alguns dias, consideráveis fortunas. / *Bras.* Lugar onde se encilham os cavalos de corrida, antes de entrarem na pista.

**ENCILHAR**, *v. t. d.* — *En* + *cilha* + *ar*. Apertar a cilha (num cavalo); colocar os arreios. / *Gir.* Enganar, burlar, ludibriar. / *V. i. e t. d.* — *Bras. do Rio Grande do Sul*. Colocar na cuia uma porção de erva-mate sobre a anterior, para obter bebida mais forte.

**ENCIMADO**, adj. — *Part. pass. de encimar*. Que se encimou; colocado em cima; que traz alguma coisa no topo; sobrepujado, coroado, alto, elevado; rematado, concluído. / *S. m.* — *Heráld.* Remate que se encontra sobre o escudo de armas.

**ENCIMALHADO**, adj. — *Part. pass. de encimalhar*. Que se encimalhou; pôsto em cimalha; encimado.

**ENCIMALHAR**, *v. t. d.* — *En* + *cimalha* + *ar*. Colocar cimalha em; encimar, pôr em cima.

**ENCIMAR**, *v. t. d. e bitr.* — *En* + *cima* + *ar*. Colocar em cima de, com a prep. *em*. / *V. t. d.* Rematar, coroar, concluir. / *Lus.* Fechar um contrato. / *V. bitr.* Elevar, alçar, com a prep. *a*; pôr sobre, com a prep. *com*.

**ENCINA**, João de la, *Biogr.* Poeta e dramaturgo espanhol; n. em La Encina, em

WIKIPÉDIA

# Wikipédia:O que a Wikipédia não é

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.



**Esta página documenta uma política da Wikipédia lusófona.**

Ela descreve uma norma amplamente aceita que todos os editores devem normalmente seguir. Quaisquer alterações devem ser consensuais.

Ela foi decidida desde os primórdios da Wikipédia por consenso e faz parte dos princípios fundadores da Wikipédia, tendo sido alterada sucessivamente com o tempo

A **Wikipédia** é uma enciclopédia *on-line* e, como um meio para esse fim, é também uma comunidade virtual formada por pessoas interessadas na construção de uma enciclopédia de alta qualidade, num espírito de respeito mútuo. Por isso, há certas coisas que a **Wikipédia não é** e que não deverá ser.

## Índice

### O que a Wikipédia não é

- A Wikipédia não é uma enciclopédia impressa
- A Wikipédia não é uma fonte primária de dados
- A Wikipédia não é um dicionário
- A Wikipédia não é um jornal
- A Wikipédia não é um fórum de discussões
- A Wikipédia não é uma plataforma de divulgação
- A Wikipédia não é um repositório de ligações nem de arquivos prontos
- A Wikipédia não é um blog, flog, rede social ou similar
- A Wikipédia não é um guia ou manual
- A Wikipédia não é uma bola de cristal
- A Wikipédia não é um repositório desordenado de informações
- A Wikipédia não é um consultório médico
- A Wikipédia não tem conteúdo reservado
- A Wikipédia não é censurada
- Wikipédia não é revista científica, nem introduz novos conceitos

### O que a comunidade da Wikipédia não é

- A Wikipédia não é um campo de batalha
- A Wikipédia não é uma anarquia
- A Wikipédia não é constituída por um sistema político
- A Wikipédia não é uma sociedade secreta

### O que a sua página de usuário não é

Notas

## O que a Wikipédia não é

### Políticas e Recomendações da Wikipédia

#### Princípios

#### Cinco pilares

#### O que a Wikipédia não é

#### A Wikipédia não possui regras fixas

#### Políticas de conteúdo

#### Ponto de vista neutro

#### Verificabilidade

#### Nada de pesquisa inédita

#### Biografias de pessoas vivas

#### Títulos de artigos

#### Trabalhando com os outros

#### Política de edição

#### Consenso

#### Civilidade

#### Não faça ataques pessoais

#### Assédio moral

#### Não proferir ameaças legais

#### Resolução de disputas

#### Diretórios

#### Livro de estilo

#### Lista completa de políticas

Abaixo são mostrados alguns conselhos sobre o que não colocar na Wikipédia, conforme seu escopo de publicação e foco. Caso não se identifique com o projeto, a Wikimedia Foundation gere outros projetos que podem ser adequados para alguns tipos de conteúdos não admitidos aqui. Para conhecer esses projetos, visite o site [www.wikimedia.org](http://www.wikimedia.org) e [meta:Proposals for new projects](#) (em inglês) para projetos propostos.

[Lista completa de recomendações](#)

## A Wikipédia não é uma enciclopédia impressa

- **Wikipédia não é de papel**
- Não há um limite de tamanho;
- **Pode (e deve) incluir ligações entre os artigos;**
- Seu conteúdo é dinâmico e atualizado continuamente por muitos usuários.

Isso significa que preocupações referentes a textos impressos como tamanho do texto, estilo ou composição não são necessariamente preocupações prioritárias por aqui.

*Nota: apesar disso, ela pode ser impressa. Ver, por exemplo, [Wikipédia:Livros](#).*

## A Wikipédia não é uma fonte primária de dados

A Wikipédia é uma fonte terciária. A informação é editada por *wikipedistas* (i. e., editores da Wikipédia) que pesquisam assuntos noutras fontes e inserem aqui os seus próprios artigos, completam, corrigem e complementam artigos já inseridos. **A Wikipédia não é lugar para publicar suas próprias ideias, nem para colocar informações ainda não publicadas por outros meios.** Abaixo, são mostrados alguns problemas relacionados:

- **Fonte primária** como teorias e soluções, ideias próprias, termos novos, etc. Se deseja publicar uma nova ideia, faça-o por outros meios. A Wikipédia aceitará seu trabalho quando se tiver tomado conhecido.
- **Projetos e invenções pessoais.** Se você e seu amigo inventaram um novo tipo de jogo de tabuleiro ou se acabaram de criar uma ONG, tenha em mente que se divulgá-los na Wikipédia, não possuirão notoriedade suficiente para permanecerem. É somente após muita divulgação por fontes secundárias que se adquire notoriedade para estar na Wikipédia.
- **Opiniões pessoais.** A Wikipédia serve para compilar o conhecimento humano. Não é um meio para tornar opiniões pessoais parte do conhecimento humano.

## A Wikipédia não é um dicionário

A Wikipédia não é um dicionário, não é um guia de jargões, não é um prontuário ortográfico, **nem um dicionário genealógico ou biográfico.** Os artigos da Wikipédia **não são**:

- **Definições de dicionário.** Apesar de os artigos geralmente serem iniciados com uma definição, devem oferecer também outras informações sobre o tema que abordam. Artigos que possuam apenas uma curta definição devem ser expandidos com conteúdo enciclopédico sempre que possível, ou marcados como {{esboço}}. **Exemplos de esboços podem ser encontrados na categoria [esboços](#).** Eis alguns exemplos de verbetes de dicionário que estão no [Wikcionário](#) e possuem um artigo correspondente na Wikipédia: [universidade](#), [livro](#), [rodo](#), [tratado](#).
- **Artigos sobre línguas ou dialetos** são aceitos, mas guias prescritivos para falantes de tais línguas não. Ver abaixo [A Wikipédia não é um guia ou manual](#), para mais informações.

Como alternativa, existe um projeto irmão da Wikipédia para a construção de um dicionário. Ver [Wikcionário](#).

## A Wikipédia não é um jornal

Como a Wikipédia não é uma enciclopédia impressa, os editores são encorajados a incluir informações atuais e atualizadas sobre temas cobertos por ela e a desenvolver artigos individuais para eventos atuais significantes. No entanto, nem todos os eventos verificáveis são apropriados para inclusão na Wikipédia. Os artigos da Wikipédia não são:<sup>[1]</sup>

1. **Jornalismo:** A Wikipédia não deve oferecer notícias de primeira mão sobre eventos recentes. A Wikipédia não constitui uma fonte primária. Entretanto, nossos projetos irmãos Wikisource e Wikinotícias fazem exatamente isso e eles têm intenção de ser uma fonte primária. A Wikipédia tem muitos artigos enciclopédicos em tópicos de importância histórica que estão atualmente nas notícias e podem ser atualizados com as mais recentes informações verificáveis. A Wikipédia também não é escrita em estilo de notícia.
2. **Notícias:** A Wikipédia considera a notoriedade das pessoas e eventos. Embora a cobertura da mídia possa ser uma fonte útil para tópicos enciclopédicos, a maioria dos eventos noticiados não se qualifica para inclusão. Por exemplo, notícias de rotina cobrindo coisas como anúncios, esportes, ou celebridades, não são uma base suficiente para a inclusão na enciclopédia. Embora a inclusão de informações sobre desenvolvimentos recentes seja por vezes apropriada, as notícias recentes não devem ser enfatizadas ou de alguma maneira tratadas de modo diferente dos outros tipos de informação. Assuntos cobertos pela mídia que não são adequados para a Wikipédia podem ser adequados para o nosso projeto irmão Wikinotícias.
3. **Quem é quem:** Mesmo quando um evento é notável, os indivíduos envolvidos podem não ser. A menos que a cobertura da imprensa sobre um indivíduo vá além do contexto de um único evento, nossa cobertura desse indivíduo deve se limitar ao artigo sobre aquele evento, na proporção da sua importância para o evento em geral. (Ver "Wikipédia:Biografia de pessoas vivas" para mais detalhes.)
4. **Um diário:** Mesmo quando um indivíduo é notável, nem todos os eventos em que ele está envolvido também são. Por exemplo, notícias cobrindo celebridades e figuras do esporte podem ser bem frequentes e cobrir muita curiosidade, mas usar todas essas fontes vai deixar o artigo com excesso de detalhes que mais parecerá um diário. Nem todas as partidas jogadas, gols feitos ou apertos de mãos são significantes o bastante para serem incluídos na biografia de uma pessoa.

## A Wikipédia não é um fórum de discussões

 *Ver artigo principal: Wikipedia:A Wikipédia não é um fórum de discussões*

Por favor, lembre-se que a Wikipédia é apenas uma enciclopédia. Não exija mudanças no seu país, na sociedade e no mundo através da Wikipédia, nem procure assistência médica num artigo relacionado com medicina. Tenha em mente que as páginas de discussão dos artigos servem para discutir possíveis melhorias dos próprios artigos, ou seja, não são páginas de discussão geral sobre o tema dos artigos, nem servem para obtenção de ajuda pessoal, instruções ou assistência técnica.

O mau uso das páginas de discussão pode ser visto como abuso do espaço público.

## A Wikipédia não é uma plataforma de divulgação

 *Ver artigo principal: Wikipédia:Spam*

A Wikipédia não é o seu palco, um campo de batalha, ou um veículo para propaganda ou divulgação. Isso se aplica a artigos, categorias, predefinições, páginas de discussão, e páginas de usuário. Assim, o conteúdo da Wikipédia não é para:

1. **Advocacia, propaganda, ou recrutamento** de qualquer tipo: comercial, político, religioso, nacional, relacionado a esportes, ou qualquer outra coisa. Um artigo pode reportar objetivamente sobre essas coisas, contanto que uma tentativa tenha sido feita para descrever o tópico de uma forma neutra. Você pode querer escrever um blog ou visitar um fórum se quiser convencer as pessoas dos méritos de sua visão.<sup>[2]</sup>
2. **Artigo de opinião.** Apesar de alguns tópicos, especialmente aqueles sobre eventos recentes e políticas, possam tentar as pessoas a "subir no palco" para divulgar as suas convicções, a Wikipédia não é um meio para isso. Os artigos devem ser equilibrados, especialmente para eventos recentes, segundo uma perspectiva razoável, e apresentando um ponto de vista neutro. Além disso, os autores da Wikipédia devem tentar escrever artigos que não se tornem obsoletos rapidamente. No entanto, o projeto irmão Wikinotícias permite comentários em suas páginas.
3. **Boatos**, promovendo coisas "que ouviu alguém falar", fofocas ou sátiras. Artigos sobre pessoas vivas devem atingir um padrão especialmente alto, para que esses artigos não contenham difamações ou infrinjam o direito à privacidade dessa pessoa. Artigos não devem ser escritos unicamente para denegrir a reputação de outra pessoa.
4. **Autopromoção.** Pode ser tentador escrever sobre si mesmo ou sobre projetos nos quais você possui um forte envolvimento pessoal. Entretanto, lembre que os padrões para artigos enciclopédicos que se aplicam a essas páginas são iguais a qualquer outra. Isso inclui manter um ponto de vista neutro, que pode ser difícil quando se está escrevendo sobre si mesmo ou projetos próximos a você. Criar ligações e referências abundantes para fontes autobiográficas é inaceitável. Ver também WP:Autobiografia, WP:Critério de notoriedade e WP:Conflito de interesse.

5. **Propaganda.** Toda informação sobre empresas e produtos deve ser escrita de forma neutra e objetiva. Todos os tópicos do artigo devem ser verificáveis com fontes independentes, então artigos sobre uma empresa local normalmente são inaceitáveis. Ligações externas para organizações comerciais são aceitáveis se eles tratarem de uma grande organização que é o tópico do artigo. A Wikipédia nem apoia essas organizações nem possui programas de afiliação. Ver também WP:Crítérios de notoriedade/Empresas, produtos e serviços para recomendações sobre notoriedade de empresas. Os que quiserem promover causas e eventos, ou fazer anúncios públicos de serviços, mesmo que não comercial, devem usar um fórum ao invés da Wikipédia para fazê-lo.

Páginas de usuário podem conter declarações não disruptivas com a opinião sobre as políticas internas da Wikipédia, pois elas são relevantes para o funcionamento atual e futuro do projeto.

## A Wikipédia não é um repositório de ligações nem de arquivos prontos

Ver artigos principais: *Wikipédia:Ligações internas*, *Wikipedia:Ligações externas* e *Wikipédia:Transcrição de fontes primárias*

A Wikipédia não é um espelho, não é uma galeria de imagens, nem um repositório de ligações e arquivos prontos.<sup>[3][4]</sup>

1. Mera **coleção de ligações externas** ou **diretório da internet**. Não há nada de errado em adicionar uma ou algumas ligações úteis com conteúdo relevante em artigos; entretanto, listas excessivas podem diminuir a qualidade dos artigos e se desviar do propósito da Wikipédia. (Ver "*Wikipédia:Ligações externas*" para mais detalhes).
2. Mera **coleção de ligações internas**, exceto em páginas de desambiguação quanto um título de artigo é ambíguo, e para listas com propósito de auxiliar a organização e navegação de artigos.
3. Mera **coleção de domínio público ou outra fonte de material** como livros inteiros ou código fonte, documentos históricos originais, cartas, leis, proclamações, e outras fontes de material que só são úteis quando apresentadas em seu estado original e não modificado. Cópias completas de fontes primárias podem ir para o Wikisource, mas não na Wikipédia. Fontes em domínio público como a *Encyclopædia Britannica* (edição de 1911) podem ser usadas para adicionar conteúdo a artigos. Ver também: *Wikipédia:Transcrição de fontes primárias* e *Política de inclusão do Wikisource*.
4. **Letras de canções**. Os artigos sobre canções devem conter informações sobre a autoria, data de publicação, repercussão, etc., mas não seus versos. Artigos não devem ter letras inteiras de canções, mas podem ter trechos específicos que contextualizem uma informação enciclopédica no artigo.
5. Mera **galeria de imagens, coleção de fotografias** ou **arquivos de mídia** sem texto para ir com o artigo. Se você está interessado em mostrar uma imagem, apresente um contexto enciclopédico, ou deverá adicioná-la ao *Wikimedia Commons*.

## A Wikipédia não é um blog, flog, rede social ou similar

Ver artigo principal: *Wikipédia:Página de usuário*

A Wikipédia não é uma rede social como o *Twitter* ou o *Facebook*.

A Wikipédia não é um espaço para a veiculação de informações pessoais. Você não pode hospedar seu próprio *website*, *blog* ou *wiki* na Wikipédia. As páginas da Wikipédia não são:

- **Páginas pessoais.** Todos os *wikipedistas* possuem suas próprias páginas de usuário, mas que devem apresentar somente informações relevantes para trabalhar numa enciclopédia. Se deseja criar uma página pessoal ou *blog*, utilize um dos inúmeros provedores disponíveis na Internet.



A Wikipédia não é papel higiênico, então não podemos escrever qualquer coisa nela.

## A Wikipédia não é um guia ou manual

Apesar de existirem artigos que explicam o funcionamento geral de alguma ferramenta ou software, a Wikipédia é uma enciclopédia, não um manual de instruções. Os artigos da Wikipédia não são:

- **Manuais de instrução.** A Wikipédia não possui manuais de instrução e tutoriais nos seus artigos. Se deseja contribuir ou procura instruções sobre algo, sugerimos o *Wikilivros*, nosso projeto irmão para textos didáticos, ou o *wikiHow*.

- **Manuais de software ou de jogos.** A Wikipédia não é um manual sobre o uso de um software. Também não fornece dicas de jogos, nem serve para descrever lugares e personagens de um jogo, a menos que possuam notoriedade. Manuais de jogos também estão banidos do Wikilivros, segundo Jimbo Wales.<sup>[5]</sup>
- **Páginas amarelas.** Informações como endereço, e-mail e números de telefone e/ou fax não são enciclopédicos, não sendo portanto aceitas em nenhum artigo.<sup>[6]</sup>
- **Guias turísticos.** Um artigo sobre Paris deve mencionar pontos turísticos como a Torre Eiffel e o Louvre, mas não o número de telefone nem o endereço do seu hotel favorito. Se estiver à procura de um guia turístico, pode utilizar o Wikivoyage.
- **Guia viário.** Artigos sobre localidades ou meios de transportes podem citar distâncias de alguns pontos urbanos e destinos, mas não uma relação de distâncias ou listas de empresas que fazem tais ligações.<sup>[7]</sup>
- **Livros de receitas.** A Wikipédia não ensina como se confecciona um prato. Isso cabe ao nosso projeto irmão, o Wikilivros. (Ver "Wikipédia:Livro de estilo#Receitas" para mais detalhes)
- **Livros-texto.** Não é apropriado criar ou editar artigos na Wikipédia de forma a parecerem livro-textos, com questões e soluções de problemas passo a passo. Este é o objetivo primário do projeto irmão, o Wikilivros.
- **Guia de programação** - A Wikipédia não é um guia de programação, pelo que não deve incluir grelhas/grades de programação nem listas de horários de emissão de programas, antigos ou atuais, transmitidos em televisão, rádio, internet e similares.<sup>[8]</sup>
- **Guia de acesso ao ensino superior** - A Wikipédia não é um guia de acesso ao ensino superior. Os artigos de universidades e escolas não devem oferecer uma lista de cursos aí disponíveis, bem como os artigos sobre áreas do conhecimento não devem conter listas ou diretórios de cursos e/ou instituições. As únicas exceções permitidas são unidades acadêmicas consolidadas, como por exemplo, uma descrição de faculdades ou centros acadêmicos relevantes dentro de um artigo de uma universidade.<sup>[9]</sup>

## A Wikipédia não é uma bola de cristal

 *Ver artigo principal: Wikipédia:Eventos futuros*

Na Wikipédia não podem ser criados artigos com especulações que não possam ser referenciadas com fontes fiáveis e independentes. Os artigos sobre acontecimentos futuros deverão ser verificáveis e deverão ter interesse amplo para que possam merecer um artigo, como se tratasse de um acontecimento já ocorrido.

## A Wikipédia não é um repositório desordenado de informações

 *Ver artigo principal: Wikipédia:Critérios de notoriedade*

Antes de tudo, os artigos da Wikipédia devem ser enciclopédicos. Existe consenso do que os artigos da Wikipédia não são, por exemplo:

- **Listas de FAQ.** Os artigos não devem ser organizados como listas de perguntas frequentes. Em vez disso, as informações devem ser transmitidas de forma imparcial e organizadas por seção.
- **Sumários de enredo.** Os artigos da Wikipédia sobre obras publicadas (como ficções) devem ser explorados no contexto do mundo real, ou seja, podem oferecer detalhes sobre o desenvolvimento do trabalho, seu impacto e importância histórica em vez de oferecer somente uma descrição do enredo da obra. Ver também: Wikipédia:Critérios de notoriedade/Elementos de ficção.
- **Listas telefônicas.** Os artigos não devem conter números de telefone ou endereços postais de localidades ou órgãos citados.
- **Repositórios de textos prontos** tais como resenhas, monografias, teses, *papers*, ensaios, listas de canções de CD ou qualquer outro texto pré-fabricado e elaborado para outros fins não enciclopédicos.
- **Repositórios de publicidade ou propaganda**, mais conhecidas como spams, sejam elas de empresas, organizações, associações, bandas de música, grupos de teatro ou outra entidade qualquer.
- **Repositórios de currículos (CV)**, portanto não crie um artigo sobre si. Isso é visto como vaidade e prejudica a sua imagem perante a comunidade.



A Wikipédia não é desordenada, mesmo que, à primeira vista, pareça confusa.



## A Wikipédia não é um consultório médico

 *Ver artigo principal: Wikipedia:Aviso médico*

A Wikipédia contém artigos sobre diversos assuntos médicos e relacionados a saúde; no entanto **não há absolutamente nenhuma garantia sobre a precisão dos artigos** e é recomendado procurar um profissional de saúde na sua região.

## A Wikipédia não tem conteúdo reservado

 *Ver artigo principal: Wikipedia:Direitos autorais*

Os conteúdos inseridos devem ser de domínio público ou regidos por licenças de uso do tipo GNU FDL.

## A Wikipédia não é censurada

 *Ver artigo principal: Wikipédia:Aviso de conteúdo*

A Wikipédia pode, por ventura, possuir conteúdo que alguns leitores podem considerar inadequado ou ofensivo. A tentativa de assegurar que os artigos ou imagens sejam aceitáveis para todos os leitores ou tentar com que estes adiram, de modo geral, às normas sociais ou religiosas, é incompatível com o propósito de uma enciclopédia. Para além disso, qualquer um pode editar um artigo, e as mudanças feitas são exibidas até que o material impróprio seja detectado e removido.

Obviamente, conteúdo inapropriado (como uma ligação irrelevante para uma página ofensiva ou claro vandalismo) é rapidamente removido. Conteúdo que é considerado uma violação à política sobre biografias de pessoas vivas, que viola outra política do projeto (especialmente o princípio da imparcialidade) ou as leis do estado da Flórida, onde os servidores da Wikipédia estão localizados, também será removido. Entretanto, em alguns artigos podem estar incluídos textos, imagens ou ligações externas que podem ser considerados condenáveis, mas que são relevantes para o conteúdo. Discussões sobre conteúdos potencialmente condenáveis não devem focar-se no potencial ofensivo, mas antes se determinada informação é adequada ao artigo. Com isso, "ser condenável" geralmente não é um motivo suficiente para a remoção ou acréscimo de conteúdo.

A Wikipedia não eliminará conteúdo censurável devido aos regulamentos internos de algumas organizações que proíbem que tal informação seja exibida online. Tais restrições não se aplicam à Wikipédia, uma vez que a Wikipedia não é um membro dessa organização. Palavras e imagens que podem ser consideradas ofensivas, obscenas ou profanas por leitores comuns da Wikipédia devem ser usadas se, e somente se, a omissão delas fizer com que o artigo se torne menos informativo, relevante ou preciso, e não haja alternativas disponíveis que as substituam adequadamente.

## Wikipédia não é revista científica, nem introduz novos conceitos

 *Ver artigo principal: Wikipédia:Torne acessíveis os artigos técnicos*

A Wikipédia não é uma revista acadêmica, é uma enciclopédia, composta por artigos. Artigos acadêmicos possuem uma construção de acordo com técnicas e objetivos distintos dos artigos enciclopédicos. Além disto, deve-se evitar parcialidade de opiniões, comum quando se quer provar algo. Entretanto, se o tema que pretende abordar já existe, ou puder ser criado de acordo com o nosso Livro de estilo, considere o seguinte:

- Use as fontes e informações contidas no artigo acadêmico, que serve-lhe de base, como referências no artigo;
- Se o artigo foi publicado em alguma revista científica, considere usá-lo como uma das fontes para o artigo;
- Temas múltiplos devem ser abordados em artigos múltiplos. Considere "dividir" as informações em cada artigo em que for útil, respeitando a formatação wikipédica.
- Num artigo, finalmente, não há conclusões pelo editor. Não pode o editor manifestar aquilo que deduziu das fontes; nunca faça isto pois, ao contrário dos artigos acadêmicos, a Wikipédia não produz conhecimentos novos.

## O que a comunidade da Wikipédia não é

---

## A Wikipédia não é um campo de batalha

 *Ver artigo principal: [Wikipédia:Normas de conduta](#)*

A Wikipédia não é lugar para guardar rancor, provocar conflitos pessoais, alimentar o ódio ou desmotivar outrem a editar. Fazer ataques pessoais contra determinadas pessoas ao longo de páginas de discussão da Wikipédia é um desrespeito às políticas e objetivos da Wikipédia.

Espera-se que os usuários interajam com outros com civilidade, calma e com espírito de cooperação. Não faça ataques pessoais, perseguições ou intimidações a pessoas de quem discorda. Em vez disso, aborde o problema com sabedoria e discuta educadamente. Essa é a melhor forma de resolver as diferenças. Se um usuário age sem civilidade, sem paciência, indisposto a cooperar, insultando, importunando ou intimidando, isso não serve como justificativa para agir da mesma forma como retaliação. Procure responder somente às questões realmente relevantes da discussão e ignore atitudes ou comentários desagradáveis, ou simplesmente ignore toda a mensagem. Você pode também lembrar ao usuário em questão sobre a política da Wikipédia: Wikipédia:não faça ataques pessoais.

Se um conflito continua a incomodá-lo, recorra aos procedimentos de resolução de disputas. Existem usuários dispostos a resolver conflitos na comunidade.

Não crie ou modifique artigos apenas para mostrar que tem a razão sobre uma discussão, ou seja, não semeie confusões na Wikipédia para resolver uma disputa com outros usuários. Não use a Wikipédia para proferir ameaças legais ou outros tipos de ameaças contra a Wikipédia, wikipedistas ou a Wikimedia Foundation. Existem outras maneiras de resolver questões legais.<sup>[10]</sup> Intimidações não são toleradas e podem resultar em bloqueio de usuários (ver nossa política de bloqueio).



Existem formas melhores de se resolverem as disputas.

## A Wikipédia não é uma anarquia

*Mais informações: [Wikipédia:Administradores](#)*

Por princípio, a Wikipédia pode ser editada por qualquer pessoa, mas isso pode ser restringido quando os objetivos de criação de uma enciclopédia são afetados. Por isso, Wikipédia não é um fórum para promover a livre expressão. O objetivo é simplesmente construir uma enciclopédia, não testar os limites do anarquismo (ver Wikipedia power structure, no Meta-Wiki).

## A Wikipédia não é constituída por um sistema político

 *Ver artigos principais: [Wikipédia:Decisões da comunidade](#), [Wikipédia:Tomada de decisão](#) e [Wikipédia:Não vote em tudo](#)*

A Wikipédia não é um experimento de democracia<sup>[11]</sup>, ditadura, oligarquia ou qualquer outro tipo de sistema político. Seu método primordial de tomar decisões ocorre por meio de consensos, não de votações. Apesar de editores realizarem regularmente votações consultivas como uma tentativa de encontrar o consenso, votações, sejam elas oficiais ou não, podem atrapalhar a discussão. Devem então ser utilizadas com cautela e o resultado nunca deve ser visto como imutável, pois afinal, o consenso pode mudar.

## A Wikipédia não é uma sociedade secreta

Não há uma organização secreta por trás da Wikipédia, nem personagens obscuros manipulando o projeto. A comunidade é constituída por pessoas comuns que se interessam em participar e criar uma enciclopédia de livre acesso para a sociedade. Antes de levantar suspeitas contra uma ou mais pessoas, procure entender o funcionamento e as normas da Wikipédia. Isso certamente facilitará seu entendimento e diálogo com o restante da comunidade. Por

vezes, grupos de interesse procuram se envolver no projeto para manipular votações e informações de determinado artigo, mas a rigidez das normas do projeto e o desprezo da comunidade quanto a esses comportamentos conseguem afastar esses gêneros de editores. Os interesses da comunidade são de melhorar o projeto, mas não necessariamente correspondem ao seu ponto de vista do que seria melhorá-lo. A comunidade é heterogênea e há uma grande diversidade de ideias.

## O que a sua página de usuário não é

 *Ver artigo principal: Wikipédia:Página de usuário*

A sua página de usuário não é uma *homepage* pessoal, nem um *blog*. Mais importante ainda: **sua página de usuário não é sua**, é um espaço público sobre você. Ela é parte da Wikipédia e existe para facilitar a colaboração entre wikipedistas, não para promoção pessoal.



A Wikipédia não é uma sociedade secreta.

## Notas

1. Consenso na página de discussão em outubro de 2012 ([https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikip%C3%A9dia\\_Discuss%C3%A3o:O\\_que\\_a\\_Wikip%C3%A9dia\\_n%C3%A3o\\_%C3%A9&oldid=32517860#A\\_Wikip.C3.A9di\\_a\\_n.C3.A3o\\_.C3.A9\\_um\\_jornal](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikip%C3%A9dia_Discuss%C3%A3o:O_que_a_Wikip%C3%A9dia_n%C3%A3o_%C3%A9&oldid=32517860#A_Wikip.C3.A9di_a_n.C3.A3o_.C3.A9_um_jornal))
2. As páginas da Wikipédia não devem ser usadas como advocacia sobre coisas não relacionadas a Wikipédia, mas páginas no domínio Wikipédia podem ser usadas para defender pontos de vista específicos sobre como melhorar ou organizar a Wikipédia em si. Então, ensaios, portais, e páginas de projeto, etc, são parte do que a Wikipédia é.
3. Aprovado por consenso em Wikipédia Discussão:O que a Wikipédia não é#A Wikipédia não é um repositório de ligações nem de arquivos prontos
4. Traduzido originalmente em [en:Wikipedia:What Wikipedia is not#Wikipedia is not a mirror or a repository of links, images, or media files](https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:What_Wikipedia_is_not#Wikipedia_is_not_a_mirror_or_a_repository_of_links,_images,_or_media_files)
5. "Some content about video games could be appropriate, such as a textbook for an existing course on the impact of video games in our culture. But in general, game guides are not appropriate for Wikibooks." ([https://en.wikibooks.org/w/index.php?title=Wikibooks:What\\_is\\_Wikibooks&diff=prev&oldid=434945](https://en.wikibooks.org/w/index.php?title=Wikibooks:What_is_Wikibooks&diff=prev&oldid=434945))
6. Proposta - A Wikipédia não é guia telefônico ([https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikip%C3%A9dia\\_Discuss%C3%A3o:O\\_que\\_a\\_Wikip%C3%A9dia\\_n%C3%A3o\\_%C3%A9&oldid=29639777#Wikip.C3.A9di\\_a\\_n.C3.A3o\\_.C3.A9\\_guia\\_telef.C3.B4nico](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikip%C3%A9dia_Discuss%C3%A3o:O_que_a_Wikip%C3%A9dia_n%C3%A3o_%C3%A9&oldid=29639777#Wikip.C3.A9di_a_n.C3.A3o_.C3.A9_guia_telef.C3.B4nico))
7. Conforme consenso na página de discussão
8. Grades de programação - Proposta sobre a eliminação das grades de programação Wikipédia Discussão:O que a Wikipédia não é/Arquivo 1#Inserção de "guia de programação de TV" no item 1.7 - Proposta de inclusão do item em "WP:O que a Wikipédia não é" Proposta de modificação para programação no geral.
9. Wikipédia:Esplanada/propostas/Modificação em WP:GUIA referente à cursos superiores (2nov2018) ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Esplanada/propostas/Modifica%C3%A7%C3%A3o\\_em\\_WP:GUIA\\_referente\\_%C3%A0\\_cursos\\_superiores\\_\(2nov2018\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Esplanada/propostas/Modifica%C3%A7%C3%A3o_em_WP:GUIA_referente_%C3%A0_cursos_superiores_(2nov2018)))
10. Se acredita que seus direitos estão sendo desrespeitados, pode discutir isso com outros usuários envolvidos, enviar e-mail para usuários na página de contato, ou, em caso de violação de direitos autorais, notifique-nos em: Wikipédia:Pedido de remoção imediata de violação de direitos de autor.
11. David Gerard, administrador e burocrata da Wikipédia inglesa, diretor da Wikimedia Reino Unido e relações públicas da Wikimedia Foundation fez essa afirmação em janeiro de 2005 (<http://lists.wikimedia.org/pipermail/wiki-en-l/2005-January/018370.html>)

Obtida de "[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:O\\_que\\_a\\_Wikipédia\\_não\\_é&oldid=55022614](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:O_que_a_Wikipédia_não_é&oldid=55022614)"

Esta página foi editada pela última vez às 12h57min de 3 de maio de 2019.

Este texto é disponibilizado nos termos da licença Atribuição-Compartilhual 3.0 Não Adaptada (CC BY-SA 3.0) da Creative Commons; pode estar sujeito a condições adicionais. Para mais detalhes, consulte as [condições de utilização](#).

WIKIPÉDIA

# Wikipédia:Política de edição

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.



**Esta página documenta uma política da Wikipédia lusófona.**

Ela descreve uma norma amplamente aceita que todos os editores devem normalmente seguir. Quaisquer alterações devem ser consensuais.

Ela foi decidida por consenso.

## Índice

**Perfeição não é um requisito**

**Estilos de edição**

Audácia

Tente resolver problemas

Grandes mudanças

**A Wikipédia não é um fórum de discussão**

**Referências**

**Ver também**

## Perfeição não é um requisito

É maravilhoso quando alguém inclui na Wikipédia a versão final de um artigo completo e bem escrito. Isto deveria ser encorajado sempre.

No entanto, uma das grandes vantagens dos sistemas Wiki é que versões de artigos iniciais, incompletas ou mal escritas podem evoluir para refinadas obras-primas através do processo de edição colaborativa. Isto concede à nossa abordagem uma vantagem sobre outros meios de produzir produtos finais similares. Assim, a inclusão de versões iniciais ainda mal acabadas deveria ser encorajada o quanto for possível.

Uma pessoa pode iniciar um artigo com, quiçá, uma visão geral ou com alguns fatos esparsos. Outra pessoa pode incluir uma opinião minoritária. Alguma outra pode aperfeiçoar o artigo com perspectivas adicionais. Ainda outra pode enfatizar um ângulo que tenha sido negligenciado, ou reelaborar as opiniões anteriores para um ponto de vista mais neutro. Outra pessoa talvez tenha fatos, figuras ou um gráfico para incluir e ainda outra, talvez, possa corrigir os erros ortográficos e gramaticais que se incorporaram através destas múltiplas edições.

Conforme todo este material é adicionado, qualquer um pode contribuir para transformá-lo em um todo mais coeso. Então, mais texto pode ser incluído e também pode ser reescrito.

## Políticas e Recomendações da Wikipédia

**Princípios**

Cinco pilares

O que a Wikipédia não é

A Wikipédia não possui regras fixas

**Políticas de conteúdo**

Ponto de vista neutro

Verificabilidade

Nada de pesquisa inédita

Biografias de pessoas vivas

Títulos de artigos

**Trabalhando com os outros**

Política de edição

Consenso

Civilidade

Não faça ataques pessoais

Assédio moral

Não proferir ameaças legais

Resolução de disputas

**Diretórios**

Livro de estilo

Lista completa de políticas

Durante todo este processo, o artigo pode parecer um rascunho inicial — ou pior, uma coleção aleatória de anotações e factóides. Ao invés de sentir horror desta feiura/fealdade, deveríamos-nos regozijar em seu potencial e ter confiança que o processo de edição o transformará em uma brilhante prosa. É claro que não temos que gostar dele; podemos, ocasionalmente, criticar trabalhos de qualidade inferior, além de simplesmente corrigi-lo. O mais importante é que ele seja corrigido, caso seja possível. Para textos que estiverem além da salvação, removeremos a seção em questão para a página de discussão correspondente, ou, em casos que o artigo obviamente não possuir nenhum mérito de redenção qualquer, excluí-lo completamente. No entanto, esta última ação não deve ser feita sem uma boa justificativa.

## Estilos de edição

Por norma, diferentes pessoas possuem diferentes "estilos" de edição. Algumas editam pouco e se focam em contribuir com conteúdo novo. Outras preferem melhorar e expandir consideravelmente "esboços" e artigos existentes. Algumas gostam de fazer pequenas alterações de *copidesque* (como gramática, ortografia, clareza e sintaxe), incluir novos *links* e *mover páginas* (para renomeá-las sem perder a história e discussão). Existe espaço para tudo isto na Wikipédia.

### Audácia

Também existem diferentes estilos de edição no sentido de quão audazes as pessoas se dispõem a ser. Geralmente, a maioria de nós acha que deveríamos *ser audazes em editar páginas*. Praticamente ninguém se comporta como se os autores anteriores precisassem ser consultados antes de fazer alterações. Se pensássemos assim, progrediríamos pouco. Muito pelo contrário: alguns wikipedistas acham que você não se deveria acanhar — apenas altere a página imediatamente caso veja um problema, ao invés de esperar para discutir mudanças que acredite que precisem ser feitas. A discussão apenas é necessária se alguém expressa desacordo. Um ponto de vista intermediário concorda que o diálogo deveria ser respeitado, mas ao mesmo tempo, pequenas melhorias deveriam ser aceitas. Nesta visão, editar radicalmente ou não frequentemente dependerá do contexto — o que parece ser aceitável. Existe um lugar para todas estas atitudes na Wikipédia.

### Tente resolver problemas

Resolva problemas se puder; assinale-os ou remova-os se não puder.<sup>[1]</sup> Preserve conteúdo apropriado.<sup>[1]</sup> Desde que certos factos ou ideias adicionados ao artigo possam fazer parte do artigo "acabado", devem ser mantidos e a escrita melhorada no momento, ou marcada como tendo problemas se necessário.<sup>[1]</sup> Se pensa que uma página precisa ser reescrita ou mudada substancialmente, vá em frente e faça-o, mas preserve qualquer conteúdo que ache que tenha algum valor na página de discussão, junto com um comentário sobre a razão de ter feito tal mudança.<sup>[1]</sup> Não remova boa informação somente porque está mal apresentada; ao invés disso, melhore a apresentação reescrevendo-a.<sup>[1]</sup> O processo de edição tende a levar artigos através de estágios de qualidade cada vez melhores ao longo do tempo.<sup>[1]</sup> Excelentes artigos da Wikipédia podem vir de uma sucessão de esforços dos editores.<sup>[1]</sup>

O que quer que você faça, **se empenhe para preservar informação**. Ao invés de remover, tente:

- reconstruir a frase;
- corrigir a inexactidão mantendo o conteúdo;
- mover o texto contido no artigo para outro artigo (existente ou novo);
- incluir mais daquilo que você acha importante para tornar o artigo mais equilibrado;
- solicitar uma citação adicionando a marcação {{carece fontes}}.

**Exceções** incluem:

- duplicação ou redundância;
- irrelevância;
- falta de senso evidente;

- violação de direitos autorais;
- inexactidão (tente corrigir a desinformação ou discuta os problemas antes da exclusão);
- considerações controversas e sem fonte sobre pessoas vivas.

## Grandes mudanças

*Ver também:* Wikipédia:Página de discussão

Nas grandes propostas de exclusão ou substituição, pode ser melhor sugerir estas mudanças em uma discussão, para que o editor original não seja desencorajado de editar novamente. A melhoria de uma pessoa pode ser um sacrilégio para outra, e ninguém gosta de ver seu trabalho destruído sem aviso prévio.

Se fizer exclusões, tente explicar na página de discussão do artigo porque excluiu a contribuição de outro editor. Isto poderá reduzir a possibilidade de guerras de reversão e de argumentação desnecessária. Se, na sua opinião, uma página simplesmente precisa de ser reescrita ou substancialmente alterada, vá em frente e faça isso. Mas preserve na página de discussão quaisquer conteúdos antigos que ache que talvez valham uma discussão, juntamente com um comentário sobre *porque* realizou a mudança. Mesmo se você excluir algo que seja puramente falso, é provável que tenha lá ido parar porque alguém acreditou que fosse verdade, portanto preserve um comentário para informar os editores posteriores de que se trata de algo falso.

## A Wikipédia não é um fórum de discussão

*Ver também:* Wikipédia:A Wikipédia não é um fórum de discussões

Em qualquer evento, quer você decida editar muito audaciosamente ou fazer questionamentos na página de discussão antes disso, por favor tenha em mente que a Wikipédia não é um fórum de discussão. A Wikipédia pode ser um local muito energético, e é melhor para o projeto como um todo se nós concentrarmos nossas energias em melhorar artigos ao invés de defender nossas fidelidades teóricas, ideológicas, religiosas, etc. Algumas considerações de boa conduta não fazem mal.

## Referências

1. Seção inserida em 23 de fevereiro de 2011 ([http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikip%C3%A9dia:Pol%C3%ADtica\\_de\\_edi%C3%A7%C3%A3o&diff=next&oldid=19458375](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikip%C3%A9dia:Pol%C3%ADtica_de_edi%C3%A7%C3%A3o&diff=next&oldid=19458375)) como tradução da equivalente na Wikipédia anglófona. Alterações de termos foram feitas pelo mesmo usuário em 4 de março do mesmo ano ([http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikip%C3%A9dia:Pol%C3%ADtica\\_de\\_edi%C3%A7%C3%A3o&diff=next&oldid=24166672](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikip%C3%A9dia:Pol%C3%ADtica_de_edi%C3%A7%C3%A3o&diff=next&oldid=24166672)).

## Ver também

- Wikipedia:Página de discussão
- Wikipedia:O que a Wikipédia não é

Obtida de "[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:Política\\_de\\_edição&oldid=53432371](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipédia:Política_de_edição&oldid=53432371)"

Esta página foi editada pela última vez às 13h21min de 23 de outubro de 2018.

Este texto é disponibilizado nos termos da licença Atribuição-Compartilhual 3.0 Não Adaptada (CC BY-SA 3.0) da Creative Commons; pode estar sujeito a condições adicionais. Para mais detalhes, consulte as condições de utilização.

gumas vitórias contra Filipe II, da Macedônia. Comandou o exército persa que enfrentou a invasão de Alexandre Magno. Pretendia evitar uma ação decisiva, devastar o país que os invasores tinham que atravessar e retirar-se para o interior, a fim de levar depois a guerra ao território metropolitano grego. No entanto, seu plano foi rejeitado pelos sátrapas persas, que o obrigaram a lutar às margens do Granico. Após a derrota, procurou ainda organizar a guerra marítima e chegou a ocupar ilhas gregas, mas faleceu antes de executar o plano concebido.

**MEMNONES**, s. m. pl. — Lat. *memnones* — Etnol. Antigo povo da Etiópia.

**MEMONDAR**, s. m. Oficial persa encarregado de receber os estrangeiros.

**MEMORACÃO**, s. f. — Lat. *memoratio*. Ato ou efeito de memorar; comemoração, celebração, recordação.

**MEMORADO**, adj. — Part. pass. de *memorar*. Que se memorou; comemorado.

**MEMORANDO**, adj. — Lat. *memorandum*. Que se deve memorar; digno de memória; memorável. / S. m. Livrinho de lembranças; memorial; participação ou aviso por escrito; nota diplomática de uma nação para outra, sobre o estado de uma questão e justificação da posição tomada por um gabinete, ou das ações que dele derivam; ordem de compra de mercadorias, enviada por um comerciante aos fornecedores. / Tip. Impresso encabeçado por esta palavra, contendo à esquerda o nome e o endereço do estabelecimento que o envia, seguido de duas ou três linhas pontilhadas para serem preenchidas com o nome da firma ou pessoa a que se destina.

**MEMORAR**, v. t. d. — Lat. *memorare*. Comemorar.

**MEMORATIVO**, adj. — Lat. *memorativus*. Comemorativo.

**MEMORÁVEL**, adj. — Lat. *memorabilis*. Comemorável; notável, célebre.

**MEMÓRIA**, s. f. — Do lat. Faculdade de conservar e reproduzir idéias ou noções adquiridas; lembrança, reminiscência; celebridade; espírito, alma; recordação, invocação de alguém que desapareceu da vida; rememoração, fama, renome, nomeada, crédito, reputação; relação, relato, narração; rol, fatura ou nota de despesas que o credor envia ao devedor para sua lembrança; espécie de requerimento suplementar em que se recorda a petição ou pretensão primitiva; memorial; comemoração de um santo ou a oração que a ele se faz no ofício do dia; impresso com a comemoração de um defunto, geralmente com seu retrato, dados biográficos e alguma oração; monumento levantado para comemorar os feitos de alguma pessoa ilustre ou algum acontecimento notável; tudo que serve de lembrança; documento em que a parte expõe a sua defesa ou o seu pedido e que junta aos autos; nota diplomática; vestígio; qualquer sinal que faça recordar algum fato; apontamento para lembrança; dissertação sobre assunto científico ou literário, destinada a ser apresentada a um congresso, a uma corporação, academia etc. / Ant. Anel que se dava para

conservar a recordação de algum fato. / *Bras. da Amazônia, Minas Gerais e Rio Grande do Sul*. Anel. / S. f. pl. Narrações históricas escritas por quem presenciou os acontecimentos ou neles tomou parte; escritos que o autor trata de acontecimento que lhe diz respeito ou pertencente à sua época e em que é mais ou menos interessado. / Loc. s. *Memória artificial*. Método inventado para se decorar com maior facilidade. / *Memória feliz*. Facilidade em decorar. / *Memória firme*. A que conserva com facilidade e segurança a lembrança das coisas. / *Memória de galo*. Memória fraca. / *Memória infeliz*. A que retém com dificuldade. / *Memória ingrata*. A que apresenta grande dificuldade em reter o que se lhe confia. / *Memória do tumulto*. Respeito ou consideração às pessoas que nos foram caras e que já não existem. / *Memórias secretas*. Publicação em que se tornam conhecidas particularidades históricas até então ignoradas. / Ant. *Oso da memória*. Occipital. / Loc. verb. *Cair da memória*. Esquecer, desvanecer-se, perder a lembrança. / *Encomendar à memória*. Decorar, aprender de cor; fazer lembrado. / *Fazer memória de*. Recordar, fazer reviver. / *Ter de memória*. Recordar-se; conservar na lembrança. / *Ter na memória*. Saber de cor. / Ant. *Enferrujar-se a memória*. Esquecer o que foi aprendido. / Loc. adv. *De memória*. De cor. / *Em memória*. Conservado para o tempo. / *Por memória*. Como lembrança, como memória ou recordação.

**ENCICL.** — Lit. V. *Autobiografia*.

**Psicol. e Pedag.** É inegável a grande importância da memória e das ações mentais com ela relacionadas, quer na formação da personalidade, quer nas diversas ações da vida cotidiana. É comum fazer-se distinção entre recordação e memória, considerando-se a primeira como o ato de recordar, bem como o recordado, a segunda, como sua facilidade, distinção que se encontrava já em Platão. Segundo Bergson, deve-se distinguir entre memória-hábito, correspondente a memória orgânica, e memória-lembrança ou psíquica. Por outro lado, a memória não deve ser considerada uma revivescência integral do passado, mas implica numa escolha, consciente ou não, para adaptação ao presente. Psicólogos das mais diversas escolas frisaram a importância do mecanismo mnemônico. Freud chamou a atenção para a importância das pequenas distrações ou perdas ocasionais de memória, em relação a determinados fatos da vida cotidiana. A Pedagogia moderna tem aplicado as novas noções de Psicologia, aperfeiçoando os métodos de ensino, graças a uma compreensão melhor do processo mnemônico. A memória aumenta ou diminui com a idade, havendo, no entanto, um período, o da infância e adolescência, em que ela é mais sensível e pronta, sendo, por conseguinte, tal período o mais apropriado para a aquisição de conhecimentos, embora o processo seletivo da memória seja mais perfeito na idade adulta. Pode ser cultivada por processos naturais ou de mnemotécnica, mas estes já estão quase abandonados. De um modo geral, na

moderna Pedagogia, evita-se a memorização pura e simples, desligada do interesse, pois se constatou que a criança aprende melhor a matéria pela qual está mais interessada. Por conseguinte, procura-se analisar os fatos da memória à luz dos fenômenos gerais de formação da psique.

**MEMÓRIA**, Geogr. V. Regente Feijó.

**MEMORIADO**, adj. — Part. pass. de *memoriar*. Que se reduziu a uma memória ou relação; inscrito.

**MEMORIAL**, adj. — Lat. *memorialis*. De, ou relativo a, memória; memorável. / S. m. Livro portátil onde a pessoa anota as coisas de que não se deve esquecer; petição em que há referência a um pedido já feito; apontamento que se toma de alguma coisa sobre a qual mais tarde se pretende escrever mais detidamente; obra em que se acham consignados determinados fatos memoráveis; escrito em que se descreve qualquer coisa que se pretende guardar de memória. / Com. Livro de escrituração comercial; borrador. / Diplom. Exposição ou nota, documentada ou não, que os diplomatas entregam ao governo junto ao qual estão acreditados. / Dir. Exposição escrita, privada ou extra-oficial, feita a qualquer autoridade pública a respeito de alguma pretensão.

**MEMORIALISMO**, s. m. — *Memorial* + *ismo*. — Fil. Sistema do que se compraz em decorar e conservar lembranças.

**MEMORIALISTA**, s. m. e f. — *Memorial* + *ista*. Pessoa que escreve memoriais ou memórias.

**MEMORIÃO**, s. m. — *Memória* + *ão*. — Fam. Boa memória; facilidade em decorar ou reter os fatos.

**MEMORIAR**, v. t. d. — *Memória* + *ar*. Reduzir a uma memória ou relação; fazer uma memória sobre alguém; inscrever.

**MEMORIÁVEL**, adj. — *Memoriar* + *vel*. Que se pode memoriar.

**MEMORIOSO** (ô), adj. — *Memória* + *oso*. Que tem grande memória; merecedor de memória; notável, importante.

**MEMORISTA**, s. m. e f. — *Memória* + *ista*. Pessoa que escreve memórias ou dissertações.

**MEMORIZAÇÃO**, s. f. — *Memorizar* + *ção*. Ato ou efeito de memorizar; fixação na memória.

**ENCICL.** — *Pedag.* Os processos de memorização visam a tornar eficaz e econômica a aprendizagem por meio da memória. Por muito tempo, predominou no ensino uma técnica mecânica de memorização, procurando-se fazer com que o aluno aprendesse as diversas noções, graças, em grande parte, à repetição. A Pedagogia moderna parte geralmente do princípio de que, se o material a memorizar é inteligível, a aprendizagem será muito fácil e a lembrança mais duradoura, sendo de grande importância o interesse despertado no aluno pelos conceitos a memorizar. Essa tendência influiu grandemente no estabelecimento de novas normas para alfabetização. Considerando-se, além disso, de acordo com a concepção globalística em Pedagogia, que o todo é aprendido pela criança com mais facilidade

que as partes, começa-se o ensino da leitura e escrita pelas frases e palavras e não pelas letras e sílabas. Na antiga Pedagogia, eram comuns os exercícios de memorização, mas, atualmente, procura-se ligar esta ao interesse, considerando-se sem sentido e, mesmo, prejudiciais os exercícios de memorização puramente mecânicos.

**MEMORIZADO**, adj. — Part. pass. de *memorizar*. Que se memorizou; arquivado na memória; retido, decorado.

**MEMORIZAR**, v. t. d. — *Memória* + *izar*. Conservar a memória de; trazer à memória; reter na memória; tornar lembrado; reviver.

**MEMOROSO** (ô), adj. — *Memória* + *oso*. Memorável.

**MEMPASTOR**, s. m. — Ant. V. *Mampos-teiro*.

**MEMPHIS**, Geogr. Cidade e sede do Condado de Shelby, SO. do Est. de Tennessee, situada nas margens do rio Mississippi, cerca de 16 km ao N. da fronteira do Est. de Mississippi, Estados Unidos. Pop., 396.000 hab. (1950). É a maior cidade do Estado. Mercado de algodão; madeira; aço; cereais; azeite; depósitos de carvão, gás, petróleo e argila; jazidas de pedra e mármore.

*Hist.* Local em que habitavam os índios *Chickasaw*; serviu de ponto de desembarque para antigos exploradores e missionários, entre os quais La Salle e Marquette; loteada e colonizada, em 1819, por enviados de André Jackson, João Overton e Jaime Winchester; incorporada como povoação em 1826; como cidade, em 1849; posto alfandegário em 1850; no início da Guerra Civil, 1861, centro militar confederado; Capital temporária do Estado, 1862.

**MEMPHREMAGOG**, Hidrogr. Lago da América do Norte; estende-se através dos Estados Unidos e do Canadá, limitando-se, ao S., com Vermont e, ao N., com Quebec; escoia no rio S. Lourenço. Sup., cerca de 95 km<sup>2</sup>.

**MEN**, Biogr. V. *Menês*.

**ME NA**, Potam. V. *Chao Fraia*.

**MENÁ**, Potam. V. *Chao Fraia*.

**MENA**, João de, Biogr. Poeta espanhol; n. em Córdoba, em 1411; m. em Terralaguna, em 1456. Estudou em Salamanca e em Roma, sendo nomeado, mais tarde, cronista e historiador da corte de João II, rei de Castela. Escreveu: *Versos dos Sete Pecados Mortais*; *A Coroação*; *O Labirinto da Fortuna* ou *As Trezentas*, baseado na Divina Comédia, de Dante; *Homero Romanceado* etc.

**MENA BARRETO**, João de Deus, Biogr. Militar brasileiro; n. em Porto Alegre, em 1874; m. em 1933. Desempenhou papel de relêvo na revolução de 1930, que depôs o governo Washington Luis. Assinou, com o General Tasso Fragoso e o Almirante Isaías Noronha, a intimação feita àquele presidente para que abandonasse o cargo e, em seguida, fez parte da junta governativa que assumiu a administração do país. Em maio de 1931, foi nomeado interventor no Est. do Rio, posto em que permaneceu seis meses; membro do Supremo Tribunal Militar, 7-11-1931.

**MENA BARRETO**, João Manuel, Biogr. General brasileiro; n. em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 7-7-1824; m. na batalha

## | Memória |

É inegociável e pode parecer redundante, mas preciso deste verbete. Eu o persigo desde que me entendo por gente e é por isso o desamparo agora. Eu lembro de todos os números da casa dos amigos da época de faculdade como se uma telefonista operadora de um PABX de um hospital. Um PBX (Private Branch Exchange ou ainda PABX para Private Automatic Branch Exchange, cuja tradução é algo como *troca automática de ramais privados*), pra quem não sabe, é um centro de distribuição telefônica. Atualmente, os PBX são sistemas manuais obsoletos e necessitam de um operador. Quase todos já foram substituídos por sistemas automáticos. Quase como meu cérebro. Pra que é que eu preciso lembrar de algum telefone se tudo quanto é número tá na ponta do dedo no celular hoje? Mais um dos saberes inúteis que coleciono. Ao lado de uma leve recordação de ser a criança que atraía os vizinhos por saber de cor e salteado todas as capitais e estados do Brasil. Eu estava em vantagem, é certo. À época, eram só 25. *A memória é a faculdade de adquirir, armazenar e recuperar (evocar) informações disponíveis, seja internamente, no cérebro, conhecida como memória biológica, seja externamente, em dispositivos artificiais, como a memória que eu vou precisar de agora em diante.* Até o final da vida. Resgato um Nokia 1100 cuja única função é o despertador para uns cinco tipos de remédio. O médico me alertou nem mesmo o vinagre, nada, absolutamente nada de álcool por pelo menos uma vida inteira. Eu lembro que gostava. *É um processo que conecta pedaços de experiências vividas e informações obtidas, afim de gerar novas ideias, ajudando a tomar pequenas decisões diárias* essa é a parte mais difícil, tenho escovado muito os dentes, por exemplo. Não posso decidir que não se não lembro. Lavo as mãos também bastante. *Santo anjo do senhor meu zeloso guardador sempre me guarda me protege me ilumina amém* Sou ateu. Mas tem coisas que lembro. As orações todas da mãe. Acredito piamente no Richard Dawkins, já estava convencido disso há pelo menos alguns anos. Antes do. Esses dias testei e ainda sei andar de bicicleta. *Termo geral e global que designa as possibilidades, as condições e os limites da fixação da experiência, retenção, reconhecimento e evocação.* É esse o ponto que me toca. *Função geral que consiste em reviver ou restabelecer experiências passadas com maior ou menor consciência de que a experiência do momento presente é um ato de revivescimento.* Um papel carbono e um mimeógrafo não seriam capazes de reproduzir a minha angústia. Um carimbo talvez.

às vezes quero trocar de nome  
mas sempre lembro que é uma  
das únicas coisas que é só minha

WIKIPÉDIA

# Usuário(a) Discussão:Evaristo Painkow

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.

**Bem-vindo(a), Evaristo Painkow!**

Seu trabalho é importante. Sou colaborador da [Wikipédia](#). Espero que também goste de colaborar com esta enciclopédia, que dá a qualquer pessoa a possibilidade de ter **livre acesso ao somatório de todo o conhecimento humano**. Ajude-nos a melhorar e acrescentar informações. Obrigado por suas contribuições. Espero que goste daqui e decida ficar.

*LO EU PODERIA TERMINAR ASSIM QUALQUER CARTA DE AMOR.*

Aqui estão algumas páginas que podem ajudar:

- [Os cinco pilares da Wikipédia](#)
- [Tutorial](#)
- [Como editar uma página e Como melhorar um artigo](#)
- [Como criar o seu primeiro artigo](#)
- [Livro de estilo](#)

Se precisar de ajuda, pergunte em [minha página de discussão](#) ou na [página para tirar dúvidas](#). Sua [página de testes](#) está à disposição para que você possa testar a [sintaxe do software](#) usado na Wikipédia. Pode também se inscrever no [programa de tutoria](#) e ser acompanhado(a) por um(a) editor(a) mais experiente. Por favor [assine](#) suas mensagens nas [páginas de discussão](#) usando quatro [tiles](#) (~~~~) ou o botão  presente no alto da janela de edição; isso irá inserir automaticamente seu nome de usuário e a data. — [Leon saudanha](#) 01h15min de 30 de abril de 2019 (UTC)

Obtida de "[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Usuário\(a\)\\_Discussão:Evaristo\\_Painkow&oldid=54992758](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Usuário(a)_Discussão:Evaristo_Painkow&oldid=54992758)"

Esta página foi editada pela última vez às 01h15min de 30 de abril de 2019.

Este texto é disponibilizado nos termos da licença [Atribuição-Compartilhual 3.0 Não Adaptada \(CC BY-SA 3.0\)](#) da [Creative Commons](#); pode estar sujeito a condições adicionais. Para mais detalhes, consulte as [condições de utilização](#).

## | Fóssil |

Eu lembro de um vendaval lá na cidade, deu no jornal nacional, coisa feia, a gente se segurava por tudo com as mãos atordoadas, a garganta a vapor gritando. A mãe colocou a gente no banheiro, que era pra não correr o risco de a gente ficar por onde vidro voasse. Teria sido legal ver uma janela voando. Uma vez eu vi uma casa de madeira sendo carregada por um caminhão e isso era mais improvável que um caminhão carregar uma casa. *Faz mais de 10.000 anos que os fósseis figuram em crenças, lendas e costumes de povos do mundo todo. Até hoje muita gente crê que alguns tipos de fóssil têm poderes sobrenaturais e medicinais.* Para alguns bichos, o que sobra é a casa, uma casa com idade longa. *O fóssil é um exemplo altamente seletivo de vidas passadas. Várias criaturas não tinham partes duras resistentes e desapareceram.* Depois que passou o vendaval, eu me achava um sobrevivente. Eu era, a mãe sempre repetia e a gente não estava sozinho, por isso sobrevivemos. Depois de uns dois dias daquele caos, a mãe levou eu e dois dos meus irmãos para catar os cacos que tinham caído das janelas da igreja. A catedral da cidade era um prédio com um teto cinza em formato de leque. Uma vez o padre disse que era um anjo parado em cima da igreja, com as asas abertas – e não um leque. Eu nunca acreditei em anjos, ainda mais em um que fica parado. *Um exemplo de criatura com pouca chance de legar evidências de sua existência é o caranguejo-eremita, que não tem concha, instalando-se em velhas conchas de caramujos. A maior parte do corpo deste animal é mole e se encaixa na espiral da concha. Ao observar conchas de caramujos fósseis, lembre que elas podem ter abrigado o dono e o hóspede.* Ela usava os cacos de vidro porque eles demoravam para se decompor. Esses são legais porque são coloridos, essas cores são difíceis de achar. Cuidado para não cortar o dedo, era a sacola e a sorte. *Encontrar um fóssil que viveu há milhões de anos é uma tarefa emocionante. Constitui um hobby que pode ser feito por qualquer pessoa com as ferramentas adequadas.* Nenhuma das minhas cicatrizes da mão aconteceram ali, mas eu entendi que minha mãe era um pouco deus, ela sabia olhar para os cacos, derretê-los e eles eram de novo vidro que não cortava. *Pode-se precisar da permissão do proprietário da terra para escavar com cuidado o local sem prejudicá-lo. Ferramentas adequadas: lente de aumento, bloco de notas, espátulas, lentes, peneira, bandeja de amostras, mapas, rótulos e ilustrações.* Sempre que fico sozinho, lembro da capacidade da minha mãe de derreter vidro e voltar pra casa. E aí sei que posso sobreviver a qualquer vendaval.

WIKIPÉDIA

# Ajuda:Guia de edição/Dicas e truques

Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.

< [Ajuda:Guia de edição](#)

[Diretório rápido](#) · [Comunidade](#) · [Manutenção](#) · [Pedidos](#) · [Ferramentas](#) · [Dicas e truques](#) · [Atalhos](#) · [Índice](#)



Há vários truques para se desvendar por aqui.

↳ ME PARECE UMA BOA TÉCNICA.

Esta página serve como registo de **dicas e truques** úteis para os [wikipedistas](#).

## Índice

### Consulta e pesquisa

[Atalhos](#)

[Páginas de outros domínios](#)

### Edição

[Barra vertical \(\*pipe trick\*\)](#)

[Categorias](#)

[Imagens](#)

[Projetos paralelos / correlatos](#)

[Ligações externas](#)

[Predefinições](#)

[Páginas](#)

[MediaWiki](#)

### Discussão

### Manutenção

[Como encontrar material inapropriado \("lixo"\)](#)

[Como encontrar SPAM](#)

## Consulta e pesquisa

### Atalhos

No topo de algumas páginas, à direita, existem [atalhos](#). Nesta página, por exemplo, possui o atalho [A:DT](#) (ou [A:TD](#)), e para acessá-la de forma rápida, digite no campo de busca [A:DT](#) e carregue a página pressionando a tecla [↵ Enter](#), e será redirecionado para esta página. Isso funciona com qualquer página que tenha um ou mais atalhos.

### Páginas de outros domínios

A Wikipédia possui outros tipos de páginas que não são artigos. Por exemplo: predefinições, páginas de ajuda, políticas e outros tipos. Para acessar de forma rápida uma delas, utilize o campo de pesquisa como indicado abaixo:

↳ PÁGINAS desvendar

### Guia de edição

Termo a pesquisar

Ir

[Criar uma conta](#)

### Nível básico

### Nível médio

[Usar predefinições](#)

[Usar tabelas](#)

[Usar fórmulas matemáticas](#)

[Criar predefinições](#)

[Renomear uma página](#)

[Reverter edições](#)

[Fundir artigos](#)

[Tamanho de páginas](#)

[Dividir artigos](#)

[Assinar mensagens](#)

[Arquivar discussões](#)

[Dicas e truques](#)

### Menus e ferramentas

### Nível avançado

### Outros guias de ajuda

[Política de edição](#)

## Introdução da Edição Alemã

Meu caro,

Já lhe enviei ambos os livros antigos de passatempos "Ovos de Colombo" e minha pesquisa para formar imagem e texto para uma nova publicação, e saber sua opinião se, um livro deste gênero, ainda tem aceitação entre os consumidores nos dias de hoje. Não estava preparado para receber respostas tão entusiasmadas de toda a família. Gostaria de ouvir seu ponto de vista sobre o livro, mas não era minha intenção convocar sua mulher e filhos para o jogo de testes. O fato de vocês terem feito experiências em conjunto, está de acordo com o pensamento do livro. Foi na verdade, feito para ser usado e não unicamente para leitura. Suponho que tenhas apenas estimulado teu grande desejo de pesquisa junto a teus parentes, a fim de determinar até que ponto as imagens divertidas combinam realmente com o guia-chave. Gostarias certamente de mandar-me de volta, como resultado do teste, um niño bem cheio de ovos podres! Devo confessar que nos divertimos da mesma forma e pusemos uma série de ovos de Colombo em pé. Com isto o orçamento caseiro foi desviado do seu propósito, o processo de cozimento adiado e o horário das refeições abagunçado. As visitas de amigos à noite, tornaram-se reunião para experiências e o nosso caçula chegou a induzir até um vizinho, um respeitável senhor de idade, a tentar equilibrar garfos e rolhas de cortiças.

Vejamos agora tuas perguntas

"Como" e "Por quê"?

A editora solicitou-me originalmente que colaborasse em um livro sobre mágicas. Mas, publicações sobre este tema dirigem-se a um número reduzido de pessoas devido à sua natureza estranha, não sendo apropriadas para um grupo maior.

O pequeno aprendiz de feiticeiro necessita da ignorância de seu espectador, a fim de poder apresentar alguma coisa. Descobrir truques pequenos e, na maioria das vezes, conhecidos, dá, é evidente, alegria às crianças, prendendo e estimulando a atenção durante longo tempo. Quando porém, se começa a explicar o encanto das grandes experiências, tira-se uma boa parte de seu fascínio. É justamente através dos grandes números de mágica que se chega à perfeita apresentação dos intérpretes. Desejando prender a atenção do público, deve-se exercitar continuamente, sem descanso e com perseverança. Somente então nossa exibição virá a ser um grande truque de ilusão que nos encanta. Um livro que não pode transmitir-nos isto tudo, nos desilude. Gostaríamos pois, de um que estimulasse a família para uso em grupo. Estas considerações nos levaram aos antigos originais. Ambos os pequenos volumes de "Ovos de Colombo" já tinham sido por mim descobertos há longo tempo em um antiquário. O proprietário da loja deu-me estes livros de presente na ocasião em que comprei um livro para meu trabalho sobre borboletas, pois pensava que, de qualquer forma, ninguém mais iria

interessar-se por tais passatempos infantis, uma vez que a indústria de brinquedos derrama no mercado, ano após ano, uma série de coisas sempre novas e cada vez mais malucas.

A data, 1890, ano do aparecimento, está escondida na vinheta do primeiro volume. É de supor que os "Ovos de Colombo" sejam uma coletânea de artigos já publicados antes. Algumas das antigas xilografias encontrei-as em um almanaque de línguas alemã e francesa, com outras descrições, geralmente bem mais detalhadas. Outras ilustrações eu as descobri em antigos livros escolares para esclarecimento de experiências científicas. Parecem ter servido a nossos bisavós e tataravós há cerca de duas gerações, como modelo de passatempos ou como ajuda no ensino em casa e na escola, até serem suplantados mais tarde pela fotografia e pela apresentação gráfica abstrata.

Tu te admirastes do trabalho cuidadoso e rico em detalhes, e da qualidade da apresentação — que de acordo com os padrões atuais — irá custar muito mais do que o lucro a ser auferido. Em outras palavras, o que me levou a gastar tanto tempo e dedicação, simplesmente para demonstrar de maneira devotada e realista, por meio de luz e sombra, a resistência de um canudo de palha?

Nossa relação para com uma figura é hoje determinada pela fotografia, que não pressupõe a participação compreensiva do fotógrafo no objeto a ser retratado. Além disto, estamos acostumados a um tipo de taquigrafia e achamos ser absolutamente supérfluo, repetir algo que já foi dito. Na vida diá-

ria estabelecemos muita coisa como sabida, que há muito já poderia estar esquecida.

As imagens e textos antigos, por outro lado, voltam pacientemente às origens primitivas do tema e não vacilam em repetir detalhes aparentemente sem importância.

Comparemos na física por exemplo, uma introdução antiga e uma recente. Verifica-se como há falta de senso de humor e como são pobres nossos números e símbolos abstratos comparados com as claras e alegres ilustrações do tempo antigo. Uma coisa que hoje em dia seria apresentada através de uma simples seta, indicando direção e tamanho, deveria ter sido antigamente demonstrada por meio de um braço forte fazendo um tremendo esforço, ou então por um grupo de cavalos fazendo tração. Qualquer criança compreende a força do vento quando personificada por um anjo que sopra fortemente ou por um deus das nuvens zangado, que, com seu furacão impele um poderoso barco à vela corrente marítima afora. Desta maneira, a ciência não era só facilmente compreensível, como também divertida e interessante. Naquela época, havia a preocupação de explicar determinados fenômenos através de brincadeiras.

O século XIX, de onde vieram nossos passatempos técnicos orientados, admitia que existissem deuses, investigando e esclarecendo a criação com a sua ajuda e "colaboração". De qualquer modo, não devemos ser da opinião nostálgica do passado de que esta tenha sido uma época de jogos ingênuos, protegida por Deus.

Já o espírito investigador ligara a roda à força vapor e, em uma incrível velocidade, até então não usual, transformara o mundo como nunca antes: máquinas sempre novas e melhores afastam a humanidade de suas ferramentas habituais. As indústrias se formam e exigem manipulação desusada de alavancas e rodas, cidades crescem e se tornam mais acessíveis entre si, através de novos e cada vez mais rápidos meios de transporte...

O ano de 1830 festeja o cavalo como força de tração, obtendo sua última vitória em uma corrida contra a locomotiva, no trecho Baltimore—Ohio, nos Estados Unidos. Dez anos mais tarde, a rede ferroviária inglesa já tem 3.500 quilômetros de extensão. Em 1859 aparece o petróleo como nova fonte de energia ao lado do vapor como força motriz e, já em 1881, nas vizinhanças de Berlim, trafegam os primeiros bondes movidos a eletricidade.

Não é de espantar que se procurasse por todos os lados compreender e considerar cuidadosamente as novas técnicas, para saber até onde seriam úteis tais progressos. Apareceram na imprensa inúmeros artigos, com detalhados e meticolosos comentários de cientistas e engenheiros sobre suas invenções e conhecimentos. Mais próximo da realidade e sob forma popular, foi introduzido na segunda metade do século, através de exemplos simples, um curso de assistência em física. Frente a esta exposição dada, começamos a compreender melhor o estilo do texto e das imagens de nosso livro.

A coletânea "Ovos de Colombo" convida a uma procura de

"continentes estranhos" dentro da sala de estar e desperta o Colombo em nós! Esta aula de noções sob forma de passatempos em grupo com objetos triviais, pode ainda hoje, dar-nos mais alegria e compreensão do que certos compêndios que permanecem escondidos na biblioteca da casa, sem jamais serem abertos.

Ao lado de alguns exercícios de habilidade manual, reuni apenas os passatempos explicativos simples e elementares: o equilíbrio e o centro de gravidade, a inércia e a força centrífuga, a maneira de agir dos líquidos e dos gases, simples fenômenos acústicos e ópticos, elétricos e outros exemplos de fácil comprovação.

Concordo contigo quando nos afirmas que ganhamos maior introspecção no relacionamento com as pequeninas coisas. Isto é também confirmado pelo caso da maçã, com a qual Newton provou a força da gravidade, quando esta lhe caiu sobre a cabeça enquanto fazia a sesta, e, igualmente, pelo caso da engenhosa Torre Eiffel, construída em 1878 para a Exposição Internacional em Paris, sem prévio exame das características estáticas e por coisas aparentemente tão simples como o canudo de palha. Como seria bom se também os gênios do nosso século pudessem oferecer boas parábolas para ajudar-nos a compreender o que está se passando à nossa volta. Com demasiada frequência nos encontramos impotentes e indecisos diante dos inúmeros problemas ao nosso redor e desejamos maior "clarividência" para nós. Acostumados a conviver com o átomo incompreendido, com pavor de seu desenvolvimento na guerra e na

paz, faltam-nos os intérpretes e os que popularizam o que a nossa época sabe e do que é capaz. Sem esta "transposição", não podemos formar nenhuma imagem, valor e opinião próprios, permanecemos cegos, acreditamos piamente ou recusamos com fanatismo, sem pensarmos que não dispomos de uma visão básica.

Quantos passatempos seriam necessários hoje em dia para tornar mais compreensíveis não apenas a física mas também o ser humano! Perguntas-me pela técnica usada nas ilustrações.

Como já mencionado, trata-se de uma antiga e atraente ilustração em xilografia e também gravação em madeira, que, na metade do século XIX constituíam a maior parte da apresentação da imagem, e como eram utilizadas por exemplo nas "Folhas Ilustradas". O dicionário de conversação de Meyer por ocasião da mudança de século, informa sobre este método de impressão: a xilografia é a arte de transpor os desenhos feitos para uma placa de madeira com caneta, lápis, nanquim ou entalhe ou então as fotografias, de tal forma a permitir a sua reprodução por impressora. O método é o seguinte: a placa de madeira de cerca de 2 cm de espessura deve ser completamente alisada, aplainada e lixada de um dos lados e então preparada com uma camada de giz. Sobre esta camada será feito o desenho invertido, como imagem refletida do espelho, ou projetada na placa através da fotografia. Pela mão do desenhista ou fotógrafo passa então a placa de madeira para o cortador que entalha cuidadosamente com cinzel, todos os lugares deixados intatos pelo desenhista, de

modo que, após ter completado o entalhe, reste apenas o desenho em relevo. O entalhe terminado será então preenchido com tinta de impressão e, quando impresso no papel, mostra unicamente o espelho do desenho original. Além de longa prática, o xilógrafo deve também possuir senso artístico em alto grau a ser ele mesmo um desenhista habilidoso, sobretudo quando se trata de reprodução de desenhos de entalhe em madeira, que não se compõem de traços, mas, como acontece principalmente no modelo para revistas ilustradas, passados a nanquim ou esfumados.

A maioria de nossas telas provém de ateliês franceses. Sob as assinaturas, encontrei entre outras a do parisiense Henri Thirial, um dos mais importantes xilógrafos de seu país.

Dizes, que a maioria das crianças nunca havia aprendido estas coisas com seus pais, sendo principalmente espectadores ou ouvintes passivos nos passatempos de desafio, de prêmios ou de apostas. Não diria isto de forma tão rude.

Sem passatempos livres de objetivos, as crianças serão perturbadas em seu desenvolvimento mental, uma observação que provavelmente é também exata para nós, adultos. Do mesmo modo, sem nossa interferência, empreende a criança em crescimento as primeiras pesquisas requerendo formação, voltando-se para a pintura, a construção e a modelagem. Em um ponto tens toda a razão. Damos pouco valor as experiências. Ao lado do boliche e do jogo de cartas, resta-nos unicamente este ou aquele tipo de

esporte e, os acomodados ou anti-sociais se contentam com a televisão. A psicologia nos ensina que os princípios e o significado destas coisas está muito mais expandido do que geralmente é aceito. É uma atividade que traz seu próprio sentido e não tem objetivos mais elevados. Em movimentos de vai e vem, no encontro com o objeto e com a sociedade, na perplexidade e na execução, encontra a pessoa o sentido da sua própria existência.

Pela influência do meio ambiente, já no segundo ano de vida, as crianças fazem os seus próprios jogos de ficção, ilusionismo e imitação, faltando-lhes, porém, o senso de reconhecimento do caráter enganoso da brincadeira. A época adequada para brincar é a pré-escolar e os primeiros anos de escola. Estes passatempos acompanham a criança desde a mais tenra idade, até a juventude e são o ponto de ligação entre esta e a maturidade, sendo que, ocasionalmente, adquirem uma característica mental séria e artística.

Para finalizar, ainda uma observação sobre o título: o lendário "Ovo de Colombo", já na época do grande genovês que descobriu a América sob a bandeira espanhola, teria sido provavelmente considerado um provérbio. Por "Ovo de Colombo" designa-se, como todos sabem, a surpreendente solução e execução de uma tarefa aparentemente insolúvel, a idéia criativa que soluciona dificuldades. Nosso herói titular, Cristóvão Colombo (1451-1506) estava convencido de que a terra era uma esfera e sabia que, seguindo a linha circular, navegando para o oeste, acabaria alcançando a costa leste da Ásia, se bem que esta parte do mundo fosse atingida naquela época, navegan-



do-se do oeste para o leste, apesar da maioria de seus contemporâneos acreditar ainda na imagem antiga de que o mundo era plano.

Após sua viagem que, não obstante as inúmeras adversidades, obteve sucesso, seu feito foi contestado e os invejosos afirmavam desdenhosos que muitos outros também poderiam sem dúvida ter levado a cabo o descobrimento.

E eis aqui a anedota. Conta-se que Colombo fez aos zombadores a seguinte pergunta: "Quem pode colocar um ovo em pé?" Como todos ficassem em silêncio e bas-



tante desorientados, Colombo pôs o ovo com a ponta achatada sobre a mesa e, com esta simples solução, deixou todos boquiabertos, estupefatos e envergonhados.

Não foi realmente Colombo que descobriu o truque do ovo, porém seu conterrâneo, o genial mestre de obras Filippo Brunelleschi (1377-1446) que o divulgou como diz Vassari em sua "Biografia sobre Artistas" (1555), demonstrando a seus oponentes como construir a cúpula do domo florentino que todos julgavam impossível. Mas em nada diminui o brilho

da anedota. Seu truque não depende nem de Brunelleschi nem do ovo de Colombo: o que importa é a proposição feita, de não encarar a manipulação das tarefas diárias como um desafio, mas de recebê-las com espírito criativo, tanto no jogo como na realidade.

Despeço-me por hoje de ti e subscrevo-me cordialmente

teu

P.S.: O trabalho vem antes da diversão ou esta fica em primeiro lugar?

## | Oroboro|

Nos idos de oitenta e oito, tentei, sem sucesso, o ofício da ourivesaria. Que, ingenuamente, sempre pronunciei com um esse sibilante, o mesmo da serpente e das serpentinas. É um oposto espelhado da palavra subsídio pronunciada sempre com um esse-zê abelhado, mais zunido, menos marcado, um esse yin-yang. É uma obsessão essa a da joia, um ofício entre o delicado-feminino e o metalúrgico, algo destemido, cheio de si em imaginar que domina o metal e é capaz de moldá-lo, construir um amálgama forjado que a olhos nus parece feito do dia para a noite. Engana-se quem pensa que essas profissões que tendem à estética não exigem enciclopedismo. Lembro de ter idealizado um anel para a minha esposa em forma de oroboros. Parece óbvio, mas fiquei obcecado por dias em descobrir toda a simbologia por trás desta forma que começa e não termina. Ou que termina e não começa. Ainda não tomei partido sobre a grafia. *Ouroboros oroboros uróboro* todos num plural nada palindrômico apenas conceitual. Que o símbolo seja a serpente faz sentido que eu me afeiçoe. Pode ser um dragão também, é verdade. O nome, guardados os devidos radicais, significa cauda que demora fico sempre surpresa com as possibilidades de uma digitação errada *devora* agora sim, aquele que devora a própria cauda. O símbolo do eterno e uma relação indissociável com a alquimia, o ciclo da evolução voltando-se sobre si mesmo. Ao olhar para um casamento que durou tanto tempo, não posso deixar de pensar sobre quanto racionalmente eu quis que déssemos certo. Entendia o movimento da vida o nosso movimento em favor de nós mesmos como parte de um processo evolutivo natural, homem-mulher, dois corpos dois mundos inteiros protagonizando a vida do outro. Estava redondamente enganado. Um som fechado saía de nós a tentarmos desatar o que nos fizemos, uma sequência de repetições de ciclos projetados no nosso quase-futuro. Sempre fomos pontos fora da curva até nos encontrarmos em algum paradoxo universal as línguas prontas para construir um idioma que seria só nosso, o sol inteiro ali na frente, um mapa do litoral a ser preenchido na primeira de nossas muitas luas-de-mel. Antes que pudéssemos escarafunchar os motivos de nossas orações em silêncio e as dores sigilosas que carregávamos, passamos a discutir a inflação e o impacto das contas do supermercado no nosso orçamento modesto e não-planejado. Os dois sonhadores de antes dos trinta passaram a tentar reafirmar a capacidade técnica que os colocava à altura do mercado, eu, à época, um relojoeiro, ela, a telefonista eficiente. No nosso universo particular, abandonávamos os números, milímetros e voltímetros para desenhar um lar simétrico, sofás angariados em antiquários, capitonê em alta, sabe como é, os eletrodomésticos do ano, carnês não existiam, pagos com a economia de um ciclo inteiro de estações. Logo, vieram os filhos e nossas memórias passaram a se construir em volta da infância e de uma linha do tempo de feriados e datas comemorativas escolares, passamos a prestar atenção juntos às estações e aos mecanismos para podermos explicá-las aos filhos criando nosso próprio universo, entrelaçados ao redor deles, nosso coração um letreiro luminoso que anunciava a própria luz que o alimentava. Só era um letreiro porque a luz irradiava diferente. Havia lá uma descarga de gás que continha sobretudo neon a baixa pressão, semelhante a outros dispositivos que contêm outros gases nobres, propícios a uma paleta de cores, um oposto à luz amarela sem graça do nosso primeiro apartamento. *Uma vez acesa, uma lâmpada de néon tem uma curva característica de resistência negativa: aumenta o número de íons, o que diminui a resistência da lâmpada e, por sua vez, provoca um aumento da corrente. Por causa dessa característica, o circuito externo de alimentação à lâmpada tem de providenciar um meio de limitar a corrente, caso contrário, a corrente irá rapidamente aumentar, até provocar a destruição da lâmpada. No caso de luzes indicadoras, uma*

*resistência é convencionalmente usada para limitar a corrente. Os letreiros de néon, por serem maiores, costumam usar um transformador ou balastro de alta tensão, construído especialmente para o efeito, que introduz uma grande quantidade de indutância reativa no enrolamento (o que alimenta ou está em série com a lâmpada, caso seja um transformador ou uma bobina/ balastro, respectivamente). Mal sabíamos nós que a luz amarela depois estaria em falta. Quando a corrente através da lâmpada for inferior à corrente necessária para atravessar o espaço maior entre eletrodos, o brilho da descarga pode se tornar instável e não cobrir toda a superfície dos eletrodos. Isto pode ser um sinal de envelhecimento das lâmpadas indicadoras, mas é um efeito explorado nas lâmpadas de “chama cintilante”. Por outro lado, uma corrente fraca demais provoca um desgaste acelerado dos eletrodos ao estimular um fenômeno da pulverização catódica – o que irá cobrir a superfície interna da lâmpada com uma camada metálica, causando seu escurecimento. Acabamos por morder o rabo um do outro, uma viagem e um eterno retorno ao próprio umbigo, uma evocação da roda da existência, fechando-se no próprio ciclo, incapazes de sobreviver.*



atravessamos aquele deserto de nós mesmos  
sem nunca terminar aquela viagem  
o anel pra sempre inacabado

**INSTRUÇÕES**  
PARA O USO  
DO  
**TELEFONE AUTOMÁTICO**  
DE CURITIBA.



**COMPANHIA TELEFÔNICA NACIONAL**  
Divisão do Paraná

3223 5679  
3223 5679  
3223 5679  
3223 5679



**MNEMONÍO**, s. m. — Biol. Fator elementar da hereditariedade.  
**MNEMONIZAÇÃO**, s. f. — Mnemonizar + ção. Ato ou efeito de mnemonizar.  
**MNEMONIZAR**, v. t. d. — Mnemo + n + izar. Tornar mnemônico; facilitar a retenção na memória; tornar fácil de decorar.  
**MNEMONIZÁVEL**, adj. — Mnemonizar + vel. Que se pode mnemonizar; que se pode decorar com facilidade.  
**MNEMÓSINE**, Mit. gr. Deusa da memória; filha de Urano e Géia e irmã de Cronos e Réia. Segundo a lenda, Zeus metamorfoseou-se em pastor para seduzir Mnemósine



Mnemósine

e fê-la mãe das nove Musas. É representada ora como uma severa matrona, numa atitude recolhida, às vezes com um buril e um estilete na mão, ora como uma donzela enterando um prego.

**MNEMOTECNIA**, s. f. — Mnemo + tecnia. Arte de fortalecer a memória, tornando-a mais apta para reter o que se lhe confia. Var. *Mnemotécnica*.  
**ENCICL.** De um modo geral, a *mnemotecnica* baseia-se na lei associativa de idéias ou sentimentos e aproveita quase sempre a relação estabelecida artificialmente entre um fato conhecido e um fato ou experiência que se deseja recordar. Assim, a evocação de um fato de que se tem consciência evoca outro que estava esquecido. Os primeiros sistemas mnemotécnicos foram elaborados pelos exercitantes do Ioga indiano. As normas fundamentais desse sistema foram retomadas e aperfeiçoadas por muitos autores antigos e modernos. Atualmente, fazem-se muitas objeções a uma aplicação uniforme dos métodos mnemotécnicos. De um modo geral, procura-se relacionar a mnemonização com o interesse. Além disso, afirma-se que a cada tipo de memória deve corresponder uma técnica particular.  
**MNEMOTÉCNICA**, s. f. V. *Mnemotecnica*.  
**MNEMOTÉCNICO**, adj. — *Mnemotecnica* + ico. De, ou relativo a, *mnemotecnica*.  
**MNEMOTECNISMO**, s. m. — *Mnemotecnica*

é preciso conhecer a terra para sobreviver à areia



Direitos de propriedade  
literária e artística  
reservados

Impresso na Gráfica Editôra Brasileira Ltda., à rua  
Luís Gama, 185 — São Paulo, Brasil, em 1960.

## Considerações finais

Arrisco confessar que este texto foi embaralhado e concluído às pressas num passo apressado para a concretização deste grau. Não é segredo que o vínculo afetivo e biográfico com o personagem que foi o gatilho para a narrativa sob o título de *A história da cebola* é a motivação para o interesse pelo tema, há tantos anos nossa pauta familiar, e também a motivação que me trouxe às cadeiras desta universidade - a propósito de um contato com a professora Sissa Jacoby, especialista em *Memória* e referência no assunto no Brasil. As poucas conversas que tivemos me comprometeram a assistir às aulas ministradas pela professora da Universidade de Barcelona Anna Caballé, convidada para passar uma temporada na PUCRS para ministrar disciplinas e cursos relacionados à escrita memorialística. Esses encontros, duplamente felizes, acadêmica e pessoalmente, foram o espaço para me distanciar do meu objeto de narração, um personagem espelho do meu pai, também eu, duas personalidades que se bifurcam e fundem por meio da linguagem, mas sustentaram por algum tempo uma paranoia particular que tentava entender, depois: a ausência do meu pai que, em 2017, se mudou para uma cidade no interior do Mato Grosso, a morte precoce da professora Sissa, o meu exílio da cidade natal e de casa, semanalmente, para encontros, também semanais, com uma professora também em exílio, numa língua que não era a minha. A linguagem e as peças que ela prega na memória, a memória e as peças que ela prega na linguagem. A andança que acontece de nossas lembranças pelas ruelas mal sinalizadas no nosso cérebro. Um percurso que me trouxe até aqui, com a gentil e atenta orientação do professor Paulo Ricardo Kralik Angelini, alguém que, há alguns anos, compartilhou da mesma Curitiba que me deu abrigo e hostilidade em proporções iguais. Eu, que tanto suei para racionalizar o estudo e o processo, descubro na linguagem a casa que minhas memórias tanto pedem - memórias apropriadas, roubadas e exiladas de um personagem - sequestradas por todo esse tempo dedicado ao projeto, ainda uma incógnita no momento em que dou forma a este texto-travessia, uma peregrinação por um mapa invisível que não me leva a palácio nenhum. Espero não aborrecer em contar uma anedota biográfica particular que ilustra um pouco do caos que insiste em se instalar num

texto ansioso e despedaçado. Sou nascida em Cascavel, moro em Curitiba, no Paraná, e meus pais são, ambos, de família gaúcha, o que me traz para um parentesco com a Ana Paula, uma prima de segundo grau que me emprestou a chave de casa - e como sou afeita à sorte, localizada na frente da PUCRS - e me devolveu o chimarrão e o afeto necessários para dar conta dos primeiros meses de viagens semanais. A coisa vai longe, porque, um dia, ao rebobinar a fita biográfica para entender minha relação com casas e por que tantas, resolvi fazer um inventário e descobri trinta e cinco na conta rápida. Tenho 31 anos e mais casas e cidades moradas do que idade. O nomadismo talvez se explique pela lagoa onde dei meus primeiros passos: *Lagoa da Confusão*, uma reserva próxima da cidade de Cristalândia, no interior do estado do Tocantins. Tudo graças a uma família que gosta de percursos longos, frases longas, intentos labirínticos. Não seria, nem que tentasse, uma sujeita linear. A afeição pelo tema *Memória* foge ao controle de uma biografia e me encontra, de novo, desarmada, num preâmbulo que me coloca em contato com um passado latente, perambulando pela história a que atribuo um pronome possessivo numa letra órfã, com todas as aspas que essa palavra precisa, de pais por perto, de orientadores, de casa, de afetos e, especialmente, de linearidade. É esta talvez a narrativa de uma solidão acadêmica, mas também um exílio dissecado, uma biografia intrusa quando decido contar outra. Me esvazio para visualizar com mais nitidez as fraturas abertas. Veremos o que me reserva a perseguição ao rastro do tema, com o alerta de que sou ficcionista e daqui em diante pode ser tudo invenção.

## Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BACHELARD, Gastón. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1966.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 1953.

BERND, Zilé. **Escrituras híbridas**: estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas II**. São Paulo: Editora Globo, 1995

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio et.al. A personagem de ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CORTÁZAR, Julio. **Obra crítica I**; organização de Saúl Yurkievich. 1. ed. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2004. \_\_\_\_\_, Julio. **Obra crítica II**; organização de Jaime Alazraki. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_, Julio. **Obra crítica III**; organização de Saúl Sosnowski. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. \_\_\_\_\_, Julio. **Papéis Inesperados**; organizado por Aurora Bernárdez & Carles Álvarez Garriga. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010a.

\_\_\_\_\_, Julio. **Papeles Inesperados**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2009.

\_\_\_\_\_, Julio. **Último Round**. México/ Barcelona: Editorial RM, 2010b. CAVALLARO, Diana. **Julio Cortázar**. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

CUNHA, Eneida Leal (org.). **Leituras críticas sobre Silviano Santiago**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, Coleção Intelectuais do Brasil, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. 38 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1976.

GINSBURG, Carlos. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância; tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HOISEL, Evelina. Grande sertão: veredas – uma escritura biográfica. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. JOZEF, Bella. **O lugar da América**. In: JOBIM, J. L. et. al. (Org.). Sentidos dos lugares. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. p. 114-129.

KANDINSKY, Wassily. Lo spiritual nell'arte. Milano: SE, 2005.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Brabosa. 8. Ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

PAZ, Octavio. **Convergências**: Ensaios sobre Arte e Literatura; tradução Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. 2009. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, Crítica e Escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

POLLAK, Michel. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

SAID, Edward. O papel público dos escritores e intelectuais. In: SAID, Edward. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras. 2007. p. 147-174

SALLES, Cecilia Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. 2a edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra: ensaios**. Rio de Janeiro, 2002. Ed. Rocco.

\_\_\_\_\_, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos: Ensaios sobre dependência cultural**. Perspectiva: São Paulo, 1978.

\_\_\_\_\_, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte, 2004. Ed. UFMG.

\_\_\_\_\_., Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. \_\_\_\_\_., Silviano. **Uma literatura anfíbia**. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu\\_n5\\_Santiago.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n5_Santiago.pdf).> Revista Alceu. Acesso em: 20 outubro 2012. 2002.

SARTRE, Jean Paul. O que é a literatura? 3a ed. São Paulo: Ática, 2004.

STEINER, George. **Gramáticas da criação**. Globo, 1994.

VALÉRY, Paul. **As duas virtudes de um livro**. Tradução: Dorothée de Bruchard. <Disponível em: <http://www.escriitoriodolivro.com.br/leitura/valery.html>.> Acesso em: 18 outubro 2012. 1926. VARGAS LLOSA, Mario. **Dicionário Amoroso da América Latina**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.





Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 9º andar  
Porto Alegre - RS - Brasil  
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564  
E-mail: [prograd@pucrs.br](mailto:prograd@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)