FÁBIO LUCAS

Luzes e Trevas — Minas Gerais no Século XVIII

Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998

Fábio Lucas, ensaísta e crítico bem conhecido em Portugal, é de há muito estudioso atento do período setecentista da literatura brasileira. Para além de artigos vários publicados em revistas e jornais, é autor de dois trabalhos recentes particularmente importantes: o capítulo «Silva Alvarenga — Luzes e trevas do setecentos» com que colaborou na reedição dos *Autos da Devassa — Prisão dos Letrados do Rio de Janeiro — 1794* (org. de José Pereira da Silva, Niterói, 1994); e a edição que preparou da *Glaura* de Silva Alvarenga (São Paulo, 1996).

Apresentado como tentativa de «revolver as raízes da formação de Minas e do Brasil», o volume em apreço reúne cerca de dezena e meia de artigos consagrados a figuras, obras e temas nucleares da história cultural e literária mineira desta época decisiva de formação da brasilidade. Como destaca o A. na *Apresentação:* «Pela primeira vez, no Brasil, o conjunto de circunstâncias fez agruparem-se, em torno dos mesmos ideais, inteligências pioneiras do país, insufladas pelos sentimentos nativistas e pela percepção vivencial do mundo que incluía a descontinuidade cultural em relação às fontes europeias» (p. 7). Lançando mão de registos diversos — que vão do ensaio propriamente dito à síntese crítica, geralmente bem informada, passando pelo comentário analítico ou pela resenha de um estudo ou de uma reedição recente —, Fábio Lucas apresenta-nos um panorama muito completo sobre um tema que, apesar do renovado interesse que vem merecendo nos últimos tempos, carecia de revisão.

Como seria de esperar, a produção literária é a vertente que merece maior atenção. Com muito acerto, o A. começa por mostrar os juízos precipitados e preconceituosos de que foram vítimas durante algum tempo alguns dos poetas mineiros setecentistas, defendendo que «O Arcadismo, não obstante a limitação que as convenções literárias impunham, servia de corrente de transmissão do pensamento mais avançado da civilização ocidental» (p. 7). Nesse sentido, chama a atenção para a feição nativista do seu Neoclassicismo e para os valores ilustrados que comparecem nas suas obras, muitas vezes em composições de tipo laudatório.

Um dos poetas que suscita o interesse particular do A. é Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Classificando-o como «um perfeccionista de versos equilibrados e de emoções controladas» (p. 24), Fábio Lucas identifica na sua obra três pontos centrais: a crítica aos preceitos barrocos, a apreensão do mundo ilustrado e a harmonia e o decoro na produção lírica.

Apenas uma nota lateral a propósito de dois lapsos do A. no domínio da biografia do poeta de *Glaura*. Alvarenga iniciou o seu curso de Direito Canónico na Universidade de Coimbra não em 1771, mas em 1768 (matriculou-se em *Instituta* a 1 de Outubro desse ano). Por outro lado, face àquilo que nos diz o seu processo de estudante universitário, é provável que os seus estudos propedêuticos tenham sido feitos em Minas, e não no Rio. Com efeito, é conhecida uma provisão de D. José, passada a 17 de Maio de 1769, pela qual «lhe faz mercê que se lhe leve em conta o ano de 1766 que cursou Lógica no Seminário da cidade de Mariana».

Outros poetas que merecem uma atenção cuidada do A. são Tomás António Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa e Francisco de Melo Franco. A abordagem dos dois últimos é feita a partir de uma espécie de resenha a obras recentes que lhes dizem respeito. No caso de Cláudio, trata-se de um ensaio de Edward Lopes intitulado *Metamorfoses — A Poesia de Cláudio Manuel da Costa* (São Paulo, 1997). No caso de Melo Franco, o pretexto é a reedição de dois importantes textos seus: o

menos conhecido *Medicina Teológica* e o apreciado poema herói-cómico *Reino da Estupidez*.

Outro aspecto da produção cultural mineira do século XVII que merece o interesse de Fábio Lucas é o progresso científico, abordado a partir da consideração dos trabalhos de João Manso Pereira — uma figura polifacetada, que viria a integrar a Sociedade Literária do Rio de Janeiro — no domínio da química e das suas aplicações agrícolas.

Outro tema incontornável num trabalho deste tipo é o da Inconfidência Mineira. Para além de passar em revista o discurso historiográfico que lhe foi sendo dedicado e de reflectir sobre algumas das suas figuras emblemáticas, como Tiradentes, o A. apresenta-nos uma interessantíssima panorâmica sobre a presença do tema na literatura brasileira, desde as suas primeiras manifestações até à actualidade.

Em suma, estamos perante um trabalho que nos fornece uma visão de conjunto bem fundamentada sobre uma época fundamental no processo de formação da cultura brasileira. Logrando ultrapassar as visões parcelares e precipitadas, Fábio Lucas deixa-nos uma série de pistas para entender a produção literária da chamada «plêiade mineira» como parte de um conjunto mais complexo e mais vasto.

Francisco Topa

WALNICE NOGUEIRA GALVÃO

Desconversa (Ensaios Críticos)

Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998

No prefácio a esta colectânea, Antonio Cândido afirma: "*Desconversa* parece uma demonstração das diferentes tarefas do crítico, e por esse lado é uma verdadeira lição" (p.10). De facto, um dos aspectos que ressalta numa primeira leitura dos treze ensaios que compõem o livro é o seu carácter polifacetado. Isto revela-se, desde logo, na proveniência dos próprios textos: uma parte significativa tem por base comunicações e estudos apresentados a diversos congressos, colóquios e seminários; outros foram já publicados noutras obras, nomeadamente sob a forma de introdução ou prefácio - como é o caso do belíssimo "À escuta do verbo", incluído no livro de Betty Mindlin *Unwritten Stories* (Austin: University of Texas Press, 1996).

Nos ensaios de Walnice Nogueira Galvão, as várias áreas de reflexão sobre o fenómeno literário — teoria, história, crítica, tematologia — dialogam e entrecruzam-se, notando-se uma especial predilecção pelo enfoque comparatista. Rejeitando a imposição *a priori* de modelos rígidos e o *jargão* de algumas abordagens críticas e teóricas, o qual tende a obscurecer o contexto social e ideológico em que os textos se inserem, a autora adopta uma perspectiva dinâmica que permite realizar plenamente o potencial dialógico dos textos na sua relação com o mundo e, sobretudo, com a realidade brasileira.

Desde os estudos em que prevalece a abordagem temática — como, por exemplo, "Forasteiros" (um estudo das representações da figura do estrangeiro nas obras de autores como Guimarães Rosa, Mário de Andrade, entre muitos outros) ou "*Uma Cidade, Dois Autores*" (onde se confronta o poder estruturante da vivência citadina em textos de Machado de Assis e de Lima Barreto) -, passando por ensaios de índole genológica, como "À Margem da Carta" (sobre o papel da epistolografia nos estudos literários). O que vem sempre ao de cima, mais do que o *gosto* pela crítica, é uma autêntica *paixão* pela crítica. Já Roland Barthes, no seu livro *Crítica e Verdade*, propunha que "passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é deixar de desejar a obra para desejar a própria linguagem. Mas, pelo mesmo acto, é também remeter a obra para o desejo da escrita, que a gerou."

Se tivesse que escolher, de entre os treze ensaios de *Desconversa*, aquele em que esse desejo é mais evidente, optaria decerto por "Demiurgos", brilhante estudo sobre as meditações em torno do acto de escrever em dois autores tão diferentes entre si como Jorge Luis Borges e Clarice Lispector. Para "aguçar" o apetite do potencial leitor, transcrevo em seguida algumas considerações tecidas a propósito da escrita de Clarice: "Trata-se bem de uma demanda; mas o leitor jamais se certifica do objectivo dela. Talvez de uma trascendência impossível, buscada no alarido do dia-a-dia? (...) Nesses textos, o leitor duplica o gesto da narradora, aproximando-se e afastando-se; a catarse entrevista não se realiza, fica hesitando no horizonte da ficção" (p.76).

Mas se é certo que o discurso crítico de Walnice Nogueira Galvão é atravessado pelo desejo da escrita e da linguagem, ele não deixa também de ser social e politicamente *responsivo* no mais profundo sentido humano. Em particular nos ensaios "As Falas, os Silêncios" - sobre o papel da intelectualidade brasileira antes e depois do golpe de 64 — e "Os Estudos Brasileiros" — relatório circunstanciado sobre a preocupante situação actual da cultura brasileira no panorama internacional —, pode entrever-se uma consciência muito aguda da atitude fundamentalmente *opositiva* que deve caber ao crítico. Como sublinha Edward Said, em *The World, the Text, and the Critic*, uma das tarefas essenciais da moderna consciência crítica passa pelo desafio e oposição à hegemonia das representações políticas e culturais dominantes.

Os dois referidos ensaios terminam numa nota pessimista. Em "As Falas, os Silêncios", a autora assinala "o conformismo e a redundância", "a fase de desencanto conservador que

a sociedade brasileira manifesta actualmente" e conclui que "nenhuma nostalgia resgatará jamais um mundo desgarrado da utopia" (pp.58-59). Em "Os Estudos Brasileiros", por seu turno, Walnice Nogueira Galvão refere a dificuldade, se não mesmo a impossibilidade, de o Brasil escapar à constelação de representações distorcidas que insistem em sublinhar, por um lado, "o perfil solar de um povo novo, cheio de potencialidade, de grande vitalidade energética e sexual, alegre e folgazão, racialmente duvidoso, ou pelo menos não-branco" e, por outro, a "sua face escura, que é só quando o Brasil se torna notícia na mídia estrangeira: violência, repressão, banditismo, droga, miséria, corrupção". Ambas as vertentes acabam por remeter, segundo a autora, para uma "demanda do exotismo", a qual "corresponde a profundas necessidades da cultura (e da psique, talvez), dos outros" (p. 259).

Não obstante o desencanto patente em alguns momentos, o discurso crítico de Walnice Nogueira Galvão não abdica de proporcionar leituras e atitudes alternativas e de desafiar as instituições, as ideias recebidas e o carácter questionável de alguns — muitos — valores dominantes.

Maria Daniela Kato

CÉSAR LEAL

Quatro Estudos de Poesia & Quatro Poemas,

Recife, Bagaço, 1998

A poesia ou o trabalho poético unificam estes textos, mesmo se - sob o signo de quatro, ou do múltiplo de dois — a divisão se impõe entre os textos construídos a partir da poesia enquanto objecto de estudo e aqueles que são a manifestação do próprio processo poético. O uso de uma linguagem que reflecte sobre a própria linguagem (uma metalinguagem) separa-se daquele em que a linguagem se instaura como objecto, até quando os dois usos se interpenetram e se reflectem mutuamente, para comentar, a propósito de outros, o exercício poético próprio, ou dando forma própria a teorizações expostas sobre poemas alheios.

Os estudos harmonizam-se através do estilo inconfundível de César Leal, ou do seu discurso na primeira pessoa, de cunho moderno porque implica uma relativização, mas incisivo, em tom de quem, defendendo, na esteira de Hegel, o "império infinito do espírito", se insurge contra os princípios "pseudo-marxistas", "materialistas" e "racionalizantes" de um "filiteísmo crítico que actua sobre a arte como um corrosivo, confundindo alguns valores" na "mais farisaica das épocas". Não é de modo algum estranho encontrar metáforas religiosas na escrita de quem sacraliza a poesia, mas ao mesmo tempo é também capaz de a constituir objecto de estudo, de forma neutra e teórica, como no terceiro estudo, ou quase à maneira estruturalista, como em certos trechos dos outros ensaios, onde a descrição deixa de ser do âmbito da especulação filosófica/metafísica, para se ater à demonstração da qualidade literária/verbal do texto. De outras vezes, muda de "escola", mas permanece fiel ao texto, seguidor de preceitos defendidos, por exemplo, por T.S. Eliot, aquele que mais cita de entre os New Criticas. O seu discurso é também marcado por uma forte componente comparatista, mesmo nos ensaios em que o nome de um autor se destaca desde o título.

Os quatro ensaios, que já não são inéditos, foram reunidos não segundo um critério cronológico, mas de acordo com uma ordenação temática onde, mais uma vez, impera a dualidade. Em "Universalidade de Jorge de Lima" (1964) é sublinhada a capacidade de, por um poder de síntese extraordinário, recriar processos universais da poesia, tanto a nível temático, como o do tema da queda em *Invenção de Orfeu*, já tomado de Dante, como a nível formal, quando, por exemplo, se apropria (à maneira barroca) da metamorfose ou do ornatus, legitimados pelos antigos como Ovídio ou Virgílio e pelos modernos como Carlos Drummond de Andrade ou João Cabral de Melo Neto. Assim, falar de universalidade é já, de algum modo, mesmo se indirecto, aludir a possíveis fontes literárias, tópico de que mais sistematicamente se ocupa no segundo ensaio, "As fontes clássicas e populares da poesia de Ariano Suassuna" (1958). Do autor de *O Auto da Compadecida*, César Leal mostra e demonstra o profundo conhecimento da tradição literária, erudita (à maneira do Dante da *Divina Comédia)* como popular (inspirado no "martelo agalopado" de cantadores populares do Nordeste), pela "forma interior" como "exterior", conhecimento que, aliado a um extraordinário poder de síntese, permite a Suassuna uma recriação e renovação dos recursos expressivos da poesia brasileira.

César Leal inova ainda quando, no terceiro ensaio, pretende "realizar uma união que estaria cada vez mais 'distante' ou 'impossível', entre arte e ciência". Sem adoptar a perspectiva do filósofo interessado em discutir abstracções (mas não deixando de convocar a Física moderna), discorre sobre as várias concepções do tempo em diferentes épocas, numa atitude algo histórica e descritiva e de âmbito interdisciplinar, para concluir que, assim como os cientistas e os filósofos reconhecem, hoje, com humildade, a legitimidade da escrita poética, também os poetas fazem aportações dos conhecimentos científicos (alguns dos quais já se encontram presentes no mito). Em "Dimensões temporais da poesia" (1985) procede, pois, ao levantamento das diferentes concepções de tempo (nas suas dimensões heraclitiana, psicológica, quântica, relativística, termodinâmica e entrópica) presentes em vários poetas da modernidade (Ricardo Reis, Jorge Luís

Borges, T.S. Eliot, Pablo Neruda e Abgar Renault), cuja originalidade está muitas vezes, mais do que na tecnicidade ou no estilo, na sua procura de um sentido profundo da vida/escrita ou na sua "fundamentação estética e filosófica" ou até científica. O "Universo poético de Joaquim Cardozo" (1996) liga-se ao terceiro ensaio, que para ele remete, já que incide no tratamento do tempo no poeta brasileiro nordestino que mais se preocupou com este fenómeno a partir das dimensões relativística, entrópica e quântica. Se sob este aspecto César Leal apresenta o último ensaio como uma especificação daquele que o antecede, por outro lado confere-lhe autonomia ao retomar a atitude mais crítica do que teórica, analisando, na senda dos "quase antigos formalistas russos", a evolução poética do autor de Trivium e de "Canção de um tempo sem tempo" (último poema da sua obra póstuma *Um Livro Aceso e Nove Canções Sombrias)*, o qual, como conclui, demonstrando-o através de uma extensa análise estilística, terá realizado a obra planeada, que o mesmo é dizer, ter-se-á tornado, de algum modo, universal.

Um universo próprio constituem os quatro poemas reunidos sob o título "Homenagem". São também dois os contemplados, Federico García Lorca, no primeiro centenário do seu nascimento, e António Conselheiro, na celebração do centenário da sua morte, ambos reunidos pelo uso que fizeram da linguagem. Triunfa a palavra, também aqui onde a celebração assume forma poética. Dir-se-ia que o ritmo binário vinga ainda, agora cruzado. O primeiro poema de cada grupo remete para o herói a quem é dedicado de forma metonímica. "Canto espanhol" evoca García Lorca logo pelo título. Toda a Espanha é convocada numa grande enumeração de elementos naturais e culturais, animais e humanos. Esta substantivação é feita com o suporte da quadra de redondilha menor, e com o apoio imprescindível da camada fónica da língua que evidencia os contrastes semânticos estabelecidos — "Touros! Negros Touros / Bainhas-de-espada / São da Andaluzia / Córdoba, Granada". Os contrastes claro/escuro, forte/fraco, vencedor/vencido, morto/vivo pontuam também o poema que ainda inclui reflexões filosóficas - como a suscitada pelo verso "a vida em partida" e a consideração do tempo na sua dimensão quântica e relativística — como em "a flecha do tempo / o sono nas casas" que implica um movimento para a frente, mas também a possibilidade de um recuo ou de repouso, como no mito. Este é o canto do combate dos touros, que são "deuses". Este processo metafórico já presente no primeiro poema é enfatizado no segundo que irradia "luz" de múltiplos tons, "luz toda de Lorca / luz Porta do Sol!". Esta mesma estrutura é seguida nos poemas dedicados a António Conselheiro. No primeiro diz-se "De como a cidadela se encantou", isto é, de como Canudos se dissipou, de como gradual e continuamente, sob a direcção de um guia, a cidadela se mitificou e, por ela, o próprio herói, António Conselheiro, como vem dito na composição seguinte. No caso do poeta espanhol, o género lírico é puro; o combate do touro, a luta de Lorca, é feita pelo canto. António Conselheiro era profeta, por isso os dois poemas que lhe são dedicados caracterizam-se pelo épico e narrativo. Incisivo, o discurso de César Leal, crítico e poeta, pode representar bem a criatividade nordestina, nas últimas décadas algo esquecida pelos críticos do Sul.

Ângela Sarmento

BEATRIZ HELENA RAMOS AMARAL

Planagem

São Paulo, Massao Ohno Editor, 1998

"receba este livro
como uma partitura
desmontável
a brincar entre seus dedos
(...)"

(Planagem, p. 216)

A leitura de *Planagem* é a um tempo intrigante e reveladora, mergulhando-nos numa espécie de viagem iniciática em que o espaço físico do papel ganha contornos plásticos e em que, a cada instante, a palavra se reinventa em forma, volume, música, sonho.

Como em toda a viagem, há algo de crescimento interior, às vezes doloroso ("e nesta busca / assume-se o lirismo / quando o olhar / naufraga / em seu próprio / abismo", p. 273); há algo de demanda da verdade, da ordem, do quase nirvana ("o instante agudo / do chegar ao cimo / acima de tudo / onde há quase nada", p. 291).

Este percurso, faz-se da análise para a síntese, da dispersão para a confluência. Assim, Beatriz Amaral transporta para a sua poesia algo da "floresta de símbolos" baudelairiana, o ritmo da música de Verlaine e Mallarmé, o claro-escuro do barroco, a experiência concretista e a fusão entre a tradição ocidental e o equilíbrio cósmico taoísta.

Numa análise diacrónica, assistimos a uma depuração da forma, que vai da do poema longo à perfeição do *hai-kai*, que aliás, abre e fecha *Planagem,* como um círculo, em eterno retorno.

Num primeiro contacto, o leitor parece ficar desconcertado pelo aparente esvaziamento semântico do poema, pela ausência de pontuação, pela transgressão gramatical, tocando o *nonsense* ("lluvia ll / lluvia lluvia ll / lluvia lluvia lluvia / cacho d'água y latinuvem", p. 68). Mas, a pouco e pouco, descobre o "sal silábico" (p. 23) do poema, os jogos fónicos, musicais, paronomásicos ("pista séria / vista aérea", p. 158); a harmonia das rimas interna e externa ("flamingos e flamingos / miragens e (de) lírios / róseos raios de luz / regem leques de

linho", p. 42); a ruptura da palavra e seus morfemas ("através das oliv / eiras de Kiarost / ami filtro a p / aisa gem linear (...)", p. 82); a pulverização do sintagma ("você alfa quase beta / asa delta / sobre o mar", p. 184); as ligações lexicais inusitadas ("vaga-lumes vera-luz", p. 241).

A seguir, no deserto branco de cada página, o leitor vê acontecer cada poema ("um poema / pérola de grafite / sobre o branco", p. 129), desenhar-se, materializar-se, ora numa imagem estática ("algo análogo lago", p. 118), ora dinâmica (cf. poemas "América", p. 69; e "Aeroverso", p. 279), mas sempre sugestiva. Perde-se numa poesia sinestésica onde perpassam rumores, sugestões visuais, cinésicas, e até cinemáticas (cf. "Cinemiragem" p. 60; "Escala" p. 302).

Depois da experiência da forma, o leitor é desafiado a entrar no universo energético de Beatriz Amaral. A princípio hermético, enigmático ou desconexo, desvenda-se-nos aos poucos.

Uma das constantes desta poesia é o mistério da criação poética, concebido como transmutação alquímica ("projecto alquímico: / ouro de grafema" p. 63). O eu poético ora se assume como um mago que exorciza os signos (cf. "Encantamento", p. 28), ora age sobre o poema num acto demiúrgico (cf. "Aleph", p. 46; e "Exercício de abrir letras e verdades", p. 49); umas vezes sucumbindo à angústia de uma perfeição que julga não atingir ("Depois o desponto / de seu estar à margem", p. 285), outras vezes errando num "caos de sombras" (p. 273), para no final, se encontrar ("É preciso / no mundo / nada existir / além do verso", p. 283).

De imagem em miragem, o eu poético mostra-nos agora a dialéctica das forças cósmicas, *yang e yin*, masculino e feminino, sol e lua, fogo e água. Estes elementos primordiais, nem sempre em equilíbrio, resgatam nesta poética o inconsciente, o psíquico, o conhecimento indirecto, em obsessivas imagens aquáticas ("água", "mar", "rio", "lago", "chuva") e nocturnas ("lua", "estrelas", "noite", "via láctea"), simbolicamente femininas.

A Água, regeneradora e pura; a Lua, relógio temporal, ligada ao ciclo da fecundidade, da vida, do sonho; a Terra, deusa-mãe, atravessam esta poesia em suave tensão com a imagética masculina do Fogo, do Sol e da Luz. A instabilidade contraditória da alma feminina é-nos ainda evocada na imagem do vento, que também se liga ao transitório, ao devir temporal.

O corpo, nesta poesia afigura-se-nos fragmentado, ora fixando os lábios ("todas as letras / pre dis pos tas / em teus lábios", p. 26) e a boca, ora os olhos ("pousa uma estrela / nos olhos da flor / e a beija", p. 187). A sensualidade do beijo ("teu sorriso grego / ergue-me ao Olimpo / num beijo", p. 176) atinge o erotismo no poema "Amanhã seguirei para Atenas" (p. 138), pela sugestão da dança, da noite, num cenário remoto, exótico, da mitologia grega. Os olhos (e lexemas com eles relacionáveis "retina", "pupila", "pálpebra", "íris") são alvo do fascínio do eu poético, enquanto símbolo de percepção intelectual e espiritual por vezes captando o real ("olhos filmam paisagens marinhas", p. 321), outras vezes agindo sobre ele ("o olho de corrigir / as cores", p. 59), ou sobre a linguagem ("o olho tece a linguagem", p. 60).

Em *Planagem*, pressentimos o jogo interseccionista entre a música, a imagem, a palavra, o grafema, nas suas relações secretas com o mundo invisível (cf. "Entressombra", p. 47).

Os acordes da lira, da flauta e da cítara plasmam-se nos "rios silábicos" (p. 46) do poema, tocando a vertigem dos sentidos (cf. "Táctil", p. 83), tangendo a harmonia cósmica (cf. "Encadeamentos", p. 304), a "essência rítmica do tempo" (cf. "Música no ar", p. 318).

O fluxo da viagem funde-se na mística do voo do pássaro, desvendando o título da obra. Convocando o Mito de Ícaro, na procura do absoluto, do inatingível, esta poesia desdobra-se em imagens, ora de queda (cf. p. 117 e 314), ora de ascensão (cf. p. 291), para finalmente alcançar a plenitude da "planagem" (cf. p. 279), instante entre o céu e a terra, onde vive o sonho, a memória, a música, onde "não há tempo", onde "o que vier será bem-vindo / desde que plane em verso", (p. 306). "sente-se comigo nesta rede no tempo sem paredes de um balanço", p. 213)

Daniela Braga

LEYLA PERRONE-MOISÉS

Altas Literaturas

São Paulo, Campo das Letras, 1998

Sabemos que a comunicação literária supõe necessariamente a existência de uma memória, de uma tradição literária canonizada em conformação com a maior ou menor impositividade do código literário num dado contexto epocal. A preocupação com o estabelecimento de uma memória canónica — com a definição das "altas literaturas" — tem acompanhado assim, o fenómeno literário *ab origine*: "estabelecer a lista dos autores consagrados é uma prática tão antiga quanto a da escrita poética" (pág. 61) como diz Leyla Perrone-Moisés, que em *Altas Literaturas* pretende também avaliar a problemática da "oscilação de valores da bolsa literária". Para tal selecciona um corpus de "escritores-críticos" modernos (Pound, Eliot, Borges, O. Paz, Calvino, Michel Buton, Haroldo de Campos e Phillippe Sollers) e principia por uma reflexão sobre o juízo estético do século XX, tal como ele foi postulado pela "alta modernidade". Comprometidos com a visão sincrónica da história literária, cada um destes escritores-críticos — contemplando valorativamente os escritores do passado numa eliotiana "ordem simultânea" — estabelece assim uma tradição individual, um cânone particular

(mas que de uma forma ou outra se universaliza) e que contribui decisivamente para a reescrita da história literária. Como afirma Leyla Perrone-Moisés "suas obras críticas são também actos históricos, requalificações existenciais, história vivida e história consignada, registro dos valores de nosso século, que se caracteriza, entre outras coisas, pelo facto de se saber provisório e incerto". Isto porque a actividade leitural destes escritores-autores é diferente dos demais leitores, antes de tudo porque se trata de uma leitura que visa uma praxis, um fazer literário. Leitura que leva a leteratura: "sobretudo, a história proposta pelos escritores-críticos modernos não é a de um observador; é a de alguém engajado não apenas numa narrativa mas também numa acção que faz prosseguir o próprio objecto da narrativa histórica. Eles têm a consciência de prosseguir essa história por seus actos de escrita. Tratando-se de agir, uma ética é necessária,... (p. 59). Para averiguar então quais os critérios de valor destes escritores-críticos modernos e, decorrentemente, os do próprio modernismo, a autora procede a um "mapeamento das leituras valorativas" que começando em Homero termina em João Cabral de Melo Neto. Dessa listagem, quatro autores são seleccionados enquanto exemplos paradigmáticos de alguns dos vértices valorativos mais caros ao modernismo literário: Dante, Donne, Mallarmé e Joyce.

Desses vértices valorativos a mestria técnica é dos mais visíveis até porque "para os modernos a linguagem readquire o seu sentido original de *poiesis*, arte da linguagem que exige uma *techné*" (pág.154). Segue-se a concisão a que se associa a condensação, a saturação de sentido, numa época em que o "small is beautiful" e o culto dos "hai-kais" se pulverizou. Também se procura a exactidão, a visualidade — das imagens poéticas e do aproveitamento gráfico do eixo — a sonoridade e a intensidade — com a tónica na própria mensagem; por outro lado, almeja-se a completude — mas não a completude aristotélica dependente de uma lógica referencial, antes a completude da obra-total que é antes de mais uma "totalidade aberta"; valoriza-se ainda a intransitividade da obra a par da sua utilidade, isto porque "a obra de arte é, ao mesmo tempo, autónoma e ligada (no ponto de partida e no de chegada) com o contexto em que ela se produz. A arte moderna vive dessa ambiguidade. Qualquer desequilíbrio no sentido da autonomia total, ou no sentido da dependência directa a destrói" (p. 164). Almeja-se ainda a impossibilidade (associada à intransitividade), a universalidade (passando pelo descentramento, pelo cosmopolitismo e pelo poliglotismo) e a novidade na profissão de fé do "make it new".

E depois deste périplo pelos valores da modernidade, a autora interroga-se (num capítulo significativamente intitulado "a modernidade em ruínas") se "a literatura fundamentada em valores, tal como ela foi concebida pelos modernos ainda existe?". L. P. Moisés começa, muito naturalmente, por notar que "algo mudou no gosto que preside à produção e à cultura de textos literários". Resta é averiguar se estaremos perante uma "mutação" ou uma "degradação".

Numa época que se diz pós-moderna (Lyotard) e se pretende vazia (Lipovetsky), a autora constata também uma crise da literatura que traça carvoentamente. Crise esta que teria uma postulação triangular e que passaria por uma crise leitural, uma crise autoral e ainda uma crise da crítica literária. Numa altura em que "o desafecto progressivo pela leitura é um fenómeno internacionalmente reconhecido" e em que os níveis de aliteracia ascendem continuamente para pasmo de alguns e desinteresse de muitos, qual então o papel desempenhado ou a desempenhar pelo escritor? Mas primeiramente, quem são os escritores do pós-modernismo? Diz a autora os novos escritores não estão nem um pouco interessados em ingressar futuramente no cânone; interessa-lhes livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemónicas, adaptados pelo cinema e televisão" (p. 178). Seguindo uma lógica economicista e auxiliados por poderosas estratégias de marketing, estes autores alimentam o facilitismo procurado pelas massas. E nesta sintonia mercantilista "os novos escritores, afinados com os hábitos alimentícios deste fim-de-século, publicam livros light para serem consumidos rapidamente" (p. 178). Do papel prestigioso e prestigiante de artes, a literatura interessa agora a cada vez menos e cada vez menos; e se a literatura "não desapareceu" pelo menos "recolheu-se a um canto"...

Nesta crise da crítica (e que é também uma crise crítica) a questão do cânone, a preocupação com a "busca de um padrão de alta literatura" assume também uma importância fundamental associada a duas atitudes essenciais: a dos "canon-busters", por um lado, e a dos "canon-openers" por outro. À segunda estão associados os grupos particularistas (ou multiculturalistas, como se queira) que reivindicam a abertura do cânone para nele incluir os então excluídos. Mas é claro que a existência de um cânone à escala mundial é, à partida, uma quimera. Desde logo porque a própria tradição canónica é já de si ocidental; por outro lado, o desejo de reformulação do cânone consiste, na verdade, num anacronismo histórico. Pois se é verdade que estamos perante um cânone masculino, branco, ocidental e de colonizados, não é menos verdade — ainda que lamentável — que estas foram ao longo da história as classes detentoras do saber e da cultura literária. Como diz a autora "não se pode mudar a história passada; que a literatura tenha sido, em nossa tradição, uma prática de homens brancos das classes dominantes é um facto histórico documentado. Excluir do cânone um Dante para colocar no seu lugar alguma mulher medieval que porventura tenha conseguido escrever alguns versos não seria acto de justiça; seria no máximo vingança extemporânea." Revela-se desta forma que a literatura está a ser posta ao serviço do politicamente correcto, vítima e vitimizadora de um amordaçamento ao serviço de causas ideológicas. Os "canonbusters", por seu lado, apologiam a concepção essencialista do cânone ocidental tal como o preconiza H. Bloom em *O Cânone do Ocidente* em que se afirma: "o cânone

ocidental é Shakespeare e Dante" (p. 494). Daí que a autora se questione angustiosamente: "morrerão os imortais?". Paradoxalmente, a morte da literatura vem sendo anunciada desde há já tanto tempo que mais ninguém parece comover-se. Já Sartre o dizia concluindo: "o mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o Homem. Também Barthes alertava para o perigo da desvalorização da literatura e Blanchot prosseguia afirmando: a literatura vai em direcção dela mesma, da sua essência que é o desaparecimento". Nesta época trágica que Saramago considerava recentemente ser a verdadeira época da caverna de Platão (Encontro de Literaturas Ibero-Americanas, Porto, 16 de Outubro de 1998), a autora considera a literatura, apesar de tudo, ainda recuperável. Propõe, então, seguindo os modelos da alta modernidade, "rever o trabalho de desconstrução efectuado nas últimas décadas", um processo revisionista, que não é necessariamente regressivo, mas antes de tudo reavaliativo. Segundo esta lógica, critérios como a morte do autor (Foucault), do descentramento (Derrida) da escritura (Barthes), podem ser então revisitados e revalorizados. Mas é claro que esta perspectivação terá que preservar a postulação canónica, as "altas literaturas". E, uma vez mais, orientando-se paradigmaticamente pelos escritores-críticos da modernidade, a autora afirma: "eles acreditavam em coisas que a grande literatura (a alta literatura — apontamento seu) nos pode dar: ampliação do imaginário, encontro com o outro e autoconhecimento, capacidade de impressão e expressão, visão crítica do real, emoção estética, felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada".

E se, lembrando Pessoa, "o mito é o nada que é tudo" pode ser que a caverna de Platão em que se tornou a nossa era não se ensombre de vez: "a leitura tem futuro, a Biblioteca ainda não foi destruída. E nós leitores e escritores aqui estamos para ler, eleger e prosseguir." (p. 215) *Ad Lucem!*

Carla Monteiro

ELIANE VASCONCELLOS

Entre a Agulha e a Caneta: a Mulher na Obra de Lima Barreto

Rio de Janeiro, Lacerda Ed., 1999

Há muito que foram extintas as fogueiras célticas de Beltane, em honra da Grande Deusa, mulher e mãe da Natureza e dos homens. Condenou-as o Cristianismo, que reduzia a mulher a uma mera costela de Adão, a "suprema" criação de Deus. Este mito bíblico é, no parecer da autora deste estudo, responsável pelo silenciamento e subordinação da mulher ao longo de séculos, na civilização ocidental, confluindo no protesto de Simone de Beauvoir, que serve de epígrafe a este estudo: "A gente não nasce mulher, torna-se mulher".

Entre a Agulha e a Caneta constitui um importante contributo científico, entre o ensaio sociológico e a análise literária, na linha do anterior trabalho sociolinguístico da autora: *A Mulher na Língua do Povo* (Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Limitada, 1981).

Neste estudo, Eliane Vasconcellos recorta a sociedade brasileira da "belle époque" sob o olhar crítico de Lima Barreto, realçando a sua modernidade e actualidade em relação à problemática sócio-cultural da mulher do seu tempo.

Lima Barreto (1881-1922), à semelhança do romance social russo e do realismo irónico de Machado de Assis, estabeleceu um compromisso entre a realidade da crónica e a ficção do romance, denunciando a corrupção político-moral, numa irresolúvel tensão entre o conservadorismo do cronista e a modernidade do romancista. Sob esta máscara, Lima Barreto critica a impositividade do código cultural, regulado por uma sociedade patriarcal, e condena um processo de educação e socialização que ditava " duas morais sexuais " que Emilio Willems denominou "complexo de virilidade e de virgindade" (p. 237).

No primeiro capítulo, Eliane começa por analisar a instituição do casamento na obra limiana, o seu recorrente insucesso e prejuízo para ambas as partes. Isto porque o casamento era desde logo um negócio que possibilitava ascensão social para o homem, e permitia cumprir o destino da mulher, "o de esposa e de mãe, realizando-se assim, social e biologicamente".

A mulher era um ser incompleto que só podia existir em função, primeiro do pai, depois do marido. "Ela aguarda o homem (...) para cumprir as exigências sociais" (p. 47). Na opinião de Eliane, "Isménia é a personagem de Lima Barreto que melhor encarna o mito do casamento" (p.31). Abandonada pelo noivo, não resiste à desonra que se abate sobre si e sua família, encontrando refúgio da sua vergonha na loucura e na morte.

Eliane soube captar com nitidez a rede de comportamentos sociais que se espelhavam na obra limiana: "A sociedade condicionou agressividade, decisão, vigor, defesa, independência, raciocínio analítico e sexualidade mais activada como qualidades masculinas; enquanto passividade, até sexual, dependência, submissão, sensibilidade, emoção, superficialidade, indecisão, afectividade, intuição, ilogicidade e malícia, como características femininas" (p.122).

Efigénia, Olga e Edgarda são personagens que se destacam pela sua inteligência e desenvolvimento intelectual, longe do estereótipo brasileiro. Cumpriram o seu desígnio por lhes ser demasiado pesado romperem com as amarras sociais. No entanto, eram ambiciosas, dirigindo a carreira de seus maridos, medíocres e sem carácter. Lima Barreto solidariza-se com estas

personagens não punindo, por exemplo Edgarda pela sua relação adúltera, entendendo o casamento como uma castração de seres intelectualmente superiores. O adultério seria a válvula de escape permitida ao homem, mas recusada à mulher, pois ela representava o suporte moral do lar. O autor propõe uma solução mais radical, defendendo o divórcio nas suas crónicas.

Percorrendo outras figuras do elenco limiano, Eliane aborda a situação da mulher só, por um lado a solteira, por outro a viúva, reiterando o contraste com o celibato ou viuvez masculinos, em que tudo é permitido. Contudo, estas mulheres, embora gravitassem sempre em torno de um parente masculino, não se sentem incompletas, e quanto à viúva Dona Margarida, de *Clara dos Anjos,* é descrita como uma mulher independente, "respeitada pela sua coragem, pela sua bondade e pelo rigor de sua viuvez" (p. 150).

No que diz respeito ao trabalho feminino, apesar de o romancista tentar consciencializar a mulher como ser produtivo e criticar a conformação ao homem da mulher de classe baixa a quem era permitido trabalhar, combateu enquanto cronista o acesso da mulher a cargos públicos, ainda mergulhado na ideologia vigente de que esta não teria capacidade para exercer as funções do homem.

Educada para o casamento, deveria possuir os talentos da "agulha". Nas mulheres da alta sociedade aprender música e falar francês seriam outras "prendas" que, a par da beleza, contribuíam para a projecção social de seus maridos ao exibi-las à sociedade. "Entre a agulha e a caneta" representa o espaço a que se reduzia o horizonte cultural da mulher. Para além da caneta, havia um território interdito, unanimemente aceite por todos, na esteira do pensamento de Molière, em *Les Femmes Savantes:* "Não é muito sensato (...) que as mulheres estudem e saibam coisas demais". Embora Lima Barreto não tenha conseguido levar nenhuma das suas heroínas para além da caneta, soube apreender essa busca íntima e perceber a tirania machista que teimava em asfixiá-las.

A autora colhe ainda na obra limiana uma perspectiva em rebelião contra a ortodoxia ético-legal, no que toca às questões do adultério feminino, do uxoricídio, da prostituição e segregação sócio-racial da mulher pobre e de cor, rejeitando também um feminismo "caolho", "interesseiro e burocrático" (cf. p. 332). Desde o mito de Pandora, até à narrativa bíblica do pecado original, entre a fada Morgana e a princesa encantada, a mulher estilhaça-se em mil rostos, em mil máscaras. E citando Julia Kristeva: "Eterna dissidente em relação ao consenso social e político, em exílio em relação ao poder, a mulher é sempre singular, pior ainda, retalhada, demoníaca, bruxa".

Daniela Braga

ALEXEI BUENO

Poemas Reunidos

Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1998

«Quem versos como eu fiz
Fez, pode sossegado
Dormir, sentindo o intenso
Prazer de ser vivo»

(p. 257)

Alexei Bueno, nascido em 1963, é um nome fulcral do actual panorama poético brasileiro. Possuidor de um apurado sentido do belo, a sua poesia, verdadeiro artefacto literário, transporta também consigo o que E. Morin designaria «epistemologia complexa» e/ou da complexidade. *Poemas Reunidos,* compreende as obras: *A Via Estrita* (1993), *A Juventude dos Deuses* (1996), *Entusiasmo* (1997), *As Escadas da Torre* (1979 - 1984), *Poemas Gregos* (1984), *Livro de Haicais* (1988), *A Decomposição de Johann Sebastian Bach* (1988) e *Lucernário* (1989 - 1992), sendo precisamente esta a ordenação da antologia.

A Via Estrita, conjunto de dez odes, faz-nos alcançar *ab origine* aqueles *themata* obsessivamente presentes na poética de Bueno. Desde logo, a temática existencialista do homem só, atormentado pela fixidez espacial e pela irremediável fluidez temporal: «Pavorosa obrigação de estar aqui, agora, aqui / sempre exactamente neste lugar de ser, jamais além / onde outra fosse a nossa vida, como a do momento que não voltará, / como a do que não veio.» (ode III, p. 15).

Poesia da inquirição meditativa, corda tensa entre a contemplação do absurdo (o absurdo do tempo, da morte) e o vislumbre do sonho, do mais-além, que se resolve em optimismo antropológico: «pois desse ou de outro modo haveremos de cumpri-la, a profecia / que funda nossa alma, uma promessa / talvez, agravada antes de existirmos: / nossa miséria não será a última palavra.» (p. 12)

A Juventude dos Deuses dá continuidade a este projecto poético-filosófico, solidamente fundamentado numa apolínea lição formal. *A Juventude dos Deuses* traz também consigo a paleta cultural da Antiguidade Clássica - marca-de-água da poética de Bueno -, contrastando com o abjeccionismo da contemporaneidade tecnológica e virtual: «são os virtuais, os todo virtuais, que agora se sentam numa poltrona ávida, / cobrem o rosto com uma hedionda máscara de aço (...)» (p. 53)

As Escadas da Torre dão-nos a ver a acrisolada amplitude dos sonetos de Alexei Bueno — forma poética que continuará a cultivar — mas, também, da lição de Sá-Carneiro, mormente em «Apoteose» (p. 159), e na frequência da expressão auto - sarcástica na série constituída por «Despedida», «Testamento» e «Epitáfio». A notação dolorosa do tempo, do *memento mori* não deixa

de estar presente: «Mas a nós os vivos, só nos resta a morte, / santa apagadora, amputação inversa» (p. 239: «Labirinto») ou então: «eu sinto-me a fluir qual ampulheta / Na mesa de um velhíssimo antiquário.» (p. 119)

Em Poemas Gregos o optimismo antropológico — superador, em última análise, do medo da morte - passa pelo e para o antropocentrismo: «pois ser um é ser morto, / e assim é que pagamos / o sermos, como os deuses, / um só, um que não torna (...)» (p. 253).

Na poesia de Alexei Bueno há toda uma pulsão do antropológico que visa o teológico: — «e se aos mais vivos o seu tempo basta / de vida, e o seu poder, a nós só a onipotência / e a Eternidade fartam» (p. 287), — lembrando a lição pindárica: «uma só é a raça dos homens e dos deuses.» Exigência da condição teológica para a condição antropológica como superação da temporalidade e da finitude, até porque «A verdade da morte não nos serve / como não nos serve um morto / De rasgos sorridente / No carrancudo inverno.» (p. 274)

Poeta da «hora absurda», Alexei Bueno concilia a universalidade dos temas - clássicos e perenes - com a rigorosa lição formal a que se obriga, fazendo-nos recordar que «São como um cristal as palavras» (E. de Andrade) e fazendo-nos recordar também, como pretendia Cassirer, que a poesia é — ou pode ser — um processo de auto - libertação do homem.

Carla Monteiro

DIONYSIO TOLEDO (Coord.)

La Postmodernité au Brasil

Vericuetos / Éditions UNESCO — CREPAL - Université Paris III, 1998

O complexo e multidisciplinar debate em torno da modernidade e pós-modernidade tem-se centrado, especialmente nas duas últimas décadas, em torno de problemáticas relativas às identidades nacionais, ao espaço urbano e à subjectividade, e à dicotomia centro / periferia. As já clássicas reflexões de teóricos como Habermas ou Fredric Jameson enfermam muitas vezes de um redutor eurocentrismo ou de uma visão totalizante, que não tomam em devida consideração as especificidades culturais dos países localizados fora do eixo Europa-Estados Unidos e resumem, no caso de Jameson, a produção cultural do "Terceiro Mundo" a "alegorias nacionais". O discurso crítico-literário na América Latina tem vindo cada vez mais a dar sinais de uma tomada de consciência das diferenças que caracterizam a produção literária dos seus vários países, o que tem permitido uma certa superação do espectro da dependência cultural.

Destas e de muitas outras questões nos dá conta a antologia *La Postmodernité au Brésil*, a qual se propõe, nas palavras do seu organizador, "offrir au public français un premier aperçu du mouvement postmoderne au Brésil" (p. 9). Composta na sua maioria por textos de críticos e escritores brasileiros traduzidos do português por académicos ligados ao Centre de Recherche sur les Pays Lusophones (CREPAL) da Sorbonne, a colectânea divide-se em três secções distintas mas intercomunicantes: ensaio, narrativa e poesia.

No ensaio que inaugura a primeira parte, Dionysio Toledo, adoptando uma perspectiva histórico-informativa que foge à controvérsia que paira sobre muitas questões (entre as quais a da própria definição do pós-moderno como "movimento"), faz uma breve história da ideia de pós-modernidade e delineia o contexto do surgimento da literatura pós-moderna no Brasil. A discussão torna-se mais interessante no ensaio intitulado "Temps de la postcritique", da autoria de Eneida Maria de Souza, onde se faz o ponto da situação da crítica literária brasileira recente e se aborda em pormenor o referido problema da dependência cultural, mediante uma reflexão sobre a trajectória do discurso crítico nos seus vários espaços de produção desde os anos setenta. O discurso da dependência cultural é também problematizado no texto de Raul Antelo ("Unser Borges"), mas desta feita a partir de uma perspectiva antropológica mais alargada, que reflecte sobre questões relativas ao cânone moderno, à intertextualidade, à *mulatização*, à antropofagia - tudo isto no contexto das relações entre os vários autores e literaturas nacionais da América Latina.

Nádia Battella Gotlib reflecte sobre a literatura feminina no Brasil antes e depois de Clarice Lispector, destacando o impacto inovador e libertador do universo ficcional desta escritora, quer ao nível das temáticas, quer ao nível das convenções narrativas. Seguem-se os ensaios de Else Ribeiro Pires Vieira - "Fragment d'une histoire de trasversées: traduction et recréation dans la postmodernité brésilienne et hispano-américaine" -, que sublinha os aspectos transgressivos da tradução mais recente, e de Renato Cordeiro Gomes sobre "la scène et la mise en scène" da cidade no conto brasileiro contemporâneo, onde se abordam as várias incidências ontológicas e, sobretudo, a fragmentação do sujeito e da sua identidade em autores como Sérgio Sant'Anna, António Torres, Chico Buarque e Rubem Fonseca. A secção de ensaio termina com um panorama da prosa narrativa brasileira contemporânea traçado por Wander Melo Miranda, o qual consegue sintetizar de forma admirável algumas das principais tendências do pós-modernismo: "on peut dire que la force de la prose narrative actuelle réside dans la transformation de l'objet littéraire en point névralgique de réflexion transdisciplinaire, espace d'échange et d'interférence de savoirs distincts, de formations discursives de

l'imaginaire social et politique d'un monde globalisé" (p.109). A segunda parte, dedicada à narrativa, contém traduções de textos de Silviano Santiago, considerado por muitos a figura central dos pós-modernismo brasileiro, de João Gilberto Noll, de Sônia Coutinho, de Sérgio Sant'Anna (e este contribui com o extracto de um romance em processo de escrita, seguindo-se-lhe um breve ensaio sobre o mesmo de Florent Kohler) e de Seu Américo Gonçalves.

Ítalo Moriconi abre a secção dedicada à poesia com uma descrição das tendências pós-modernistas na poesia brasileira das últimas décadas, sublinhando as muitas vezes problemáticas relações entre as várias gerações de poetas e as não menos problemáticas relações entre estes e a cultura de massas. Segue-se-lhe uma sequência de traduções de poemas de nomes incontornáveis da lírica brasileira contemporânea: Ana Cristina César, Paulo Leminsky, Francisco Alvim, Adélia Prado, Hilda Hilst, Manoel de Barros, Roberto Piva, Cláudia Roquette-Pinto, Carlito Azevedo e Alexei Bueno. A antologia encerra com uma brilhante reflexão de Michel Riaudel em torno do estatuto marginal da poesia de Ana Cristina César, reflexão esta aplicável a muitos outros textos e autores marginais: "La marginalité littéraire n'est pas alors rejet ou exclusion de la norme, du réel institué, mais son ouverture et sa *trahison* par l'inclusion de ses marges, de ses *restes*" (p. 201).

Em conclusão, pode afirmar-se que esta colectânea, pela variedade de textos e de perspectivas que abrange, consegue estabelecer um autêntico diálogo da cultura brasileira consigo própria e com outras culturas, embora fosse de esperar uma postura mais crítica e empenhada por parte de alguns autores relativamente a aspectos menos positivos da pós-modernidade no contexto da cada vez mais falada globalização e das suas implicações futuras. Será a "pós-modernidade" um dado definitivamente adquirido? Ou não poderão países como o Brasil constituir-se como "modernidades alternativas"?

Maria Daniela Kato

TERESA CRISTINA MONTERO FERREIRA

Eu Sou uma Pergunta: Uma Biografia de Clarice Lispector

Rio de Janeiro, Rocco, 1999

A própria Clarice Lispector reconhecia que a tarefa dos que tentariam descrever a sua vida não seria nada fácil: "Vai ser muito difícil escrever minha biografia. [...] Depois que eu morrer, pouco me interessarão as opiniões que tiveram a meu respeito: morrerei livre." De facto são relativamente poucas as entrevistas realizadas durante a sua vida, e menos os estudos biográficos sobre uma das personagens mais eminentes e enigmáticas da literatura brasileira. Será por uma simples falta de informação concreta, por causa da lealdade dos amigos e familiares da escritora, que ainda guardam os seus segredos? Ou porque ela contribuía para a sua imagem de autora misteriosa e complicada, dando respostas diferentes em entrevistas diferentes e recusando responder a perguntas que considerava invasoras? Ou será porque a sua vida e a sua obra estão intimamente interligadas e portanto qualquer leitor das suas ficções e crónicas pode conhecer Clarice através das suas impressões, comentários e confissões? Ou será porque foi uma personagem quase mítica e reverenciada que o público quer admirar de longe, respeitando a sua vida privada? Deve ser por uma mistura de todas estas razões.

Lispector, uma ex-jornalista que entrevistou uma série de personagens famosas para a revista *Manchete* numa secção intitulada "Diálogos possíveis com Clarice Lispector" (a maioria coleccionadas no livro *De Corpo Inteiro* [São Paulo: Siciliano, 1992]), odiava ser entrevistada ela mesma. Estava preocupada que fosse íntima demais com os leitores nas suas crónicas (muitas das quais aparecem em *A Descoberta do Mundo* [Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994]), e que revelasse demais dela própria deixando-a vulnerável. Uma selecção interessante das entrevistas que ela fez em jornais e revistas aparecem na colecção *Rencontres Brésiliennes* (Québec: Trois, 1987) da canadiana Claire Varin.

A primeira obra biográfica sobre Lispector é também uma quase-autobiografia: *Esboço para um Possível Retrato* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981) de Olga Borelli, companheira dos últimos anos da escritora que morreu de um cancro ovariano em 1977. O título proclama a impossibilidade de descrever ou de classificar Lispector, e Borelli especifica na capa que o seu livro "não é uma biografia. Também não é um ensaio sobre a vida e obra de uma grande ficcionista. É, muito menos, o depoimento puro e simples de alguém que a conheceu bem." Efectivamente, o livro é uma colagem de fragmentos inéditos de Lispector, as impressões de Borelli e umas cartas que a escritora mandou a (suas irmãs) da Europa.

Nádia Battella Gotlib fez uma abordagem sobre a vida e obra de Lispector desde a perspectiva alternativa de uma crítica literária, realçando as sobreposições e coincidências entre a sua ficção e a verdade histórica, constatando que a vida da escritora foi precisamente *Uma Vida que se Conta* (São Paulo: Ática, 1995).

O estudo de Teresa Cristina Montero Ferreira, adaptado da sua tese de mestrado na PUC de Rio de Janeiro, mostra que existe uma quantidade de dados sobre a vida de Clarice

Lispector, embora a estudiosa também declare a dificuldade de restringir ou reduzir uma pessoa a uma interpretação definitiva na sua Apresentação: "Uma biografia é o resultado da construção de um determinado olhar num determinado momento. Como disse sabiamente Clarice: vivemos em *eterna mutação*" (p. 13). O livro acompanha a re-edição, este ano, da obra de Lispector pela Rocco.

O empenho e o fascínio de Ferreira pelo seu tema é óbvio na apresentação exaustiva de vários anos de pesquisa em arquivos e de entrevistas com familiares e conhecidos da própria escritora. É realmente impressionante a lista de depoimentos obtidos (desde colegas diplomatas ou escritores a sua cozinheira e maquilhador), e de arquivos e documentos consultados (pp. 293-302), como são interessantes os documentos e cartas reproduzidos dentro do texto, por exemplo as cartas que Lispector mandou ao Presidente Getúlio Vargas para pedir ajuda no seu processo de naturalização como cidadã brasileira. A atenção ao pormenor (datas e horas, endereços, pesos) é às vezes excessiva e redundante, como no caso da viagem do marido de Lispector de Argel a Nápoles no dia 3 de agosto de 1944: "Ás 15:10h partiram de Argel, voaram ao longo da costa até Bizerte, na Tunísia, onde avistaram o lago e o porto às 17:15h, daí mudaram de rumo em direção à Sicília. Finalmente, às 19:15h, com o dia ainda claro, avistaram Capri, passaram sobre Sorrento deixando à direita o Vesúvio" (p. 114).

O livro junta muita informação sobre a vida de Lispector, anteriormente dispersa em arquivos, jornais e cartas e colhida por Ferreira pela primeira vez. De facto é um documento factual e histórico que situa a vida da autora na sua época e no ambiente socio-político-cultural, durante as suas estadias na Europa tal como nos Estados Unidos e no Brasil. Explica atenciosamente a emigração em massa de judeus russos no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX (entre os quais, a família Lispector), o ambiente de apoio familiar e social da comunidade ao judeu emigrante no nordeste do Brasil, os processos complicados de naturalização, o papel do Brasil na segunda guerra mundial e o mundo diplomático que Lispector achou tão cansativo e superficial. O estudo ilumina aspectos pouco conhecidos da vida da autora tais como a sua carreira jornalística, os seus problemas em publicar os seus primeiros livros e contos, as suas dificuldades financeiras depois de se separar do marido e os detalhes das carreiras literárias das suas irmãs Elisa Lispector e Tania Kauffman. Outra dimensão que Ferreira sublinha é a importância de amizades fortes e duradouras para a autora, tanto as das suas estadias no estrangeiro — quando conheceu e simpatizou com outros brasileiros longe da pátria (como Érico Veríssimo, João Cabral de Melo Neto e Bluma Wainer) e quando se correspondia com certos escritores e intelectuais no Brasil (como Manuel Bandeira e Lúcio Cardoso) — quanto as do grupo de amigas leais que ela ia adquirindo no Rio, que incluía a romancista Nélida Piñon, a psicanalista Inês Besouchet, a jornalista Rosa Cass e a escultora Maria Bonomi. Uma área que não explora, provavelmente por uma combinação de respeito, discrição e ausência de informação, é a vida íntima da família Gurgel Valente, e a vida afectiva de Lispector antes do casamento e depois do divórcio. — Ferreira transcreve anedotas e histórias sobre Lispector, cita excertos das suas cartas e outros documentos dos arquivos da Fundação Casa de Rui Barbosa e da Biblioteca Nacional no Rio e com frequência parafraseia crónicas e textos. É uma pena que a biógrafa não localize e as citações e os depoimentos com notas de rodapé, e que não identifique as suas fontes.

Ás vezes. — Ferreira cai na armadilha de romantizar os factos (ao contrário de Gotlib, que deduz a realidade a partir dos textos), de misturar o discurso factual-histórico com a narração de um romance, como a justaposição da doença do pai de Lispector com as batalhas aéreas entre Alemanha e Inglaterra (p. 72) ou a comparação da paixão da jovem jornalista por Lúcio Cardoso com "um outro turbilhão de emoções [que] contagiava também o Brasil de 1942, ao serem iniciadas as missões de patrulhamento das águas territoriais pela FAB bombardeando submarinos alemães" (p. 87).

Eu Sou uma Pergunta é estruturado segundo a biografia geográfica de Lispector, cada capítulo tratando de uma cidade ou país onde ela morou, seguindo-a desde o nascimento na Ucrânia a Maceió, do Recife ao Rio, parando nos lugares onde o marido foi mandado em missão diplomática: Nápoles, Berna, Torquay e Washington. A parte mais extensa trata dos últimos (quase) vinte anos da vida da escritora no bairro carioca de Leme. O livro representa uma contribuição útil para estudiosos de Lispector pela quantidade de informação biográfica, e porque, como diziamos antes, quase não há estudos sobre a sua vida real. A biógrafa conseguiu aproximar-se da figura misteriosa, mas o leitor não se sente que chegue a conhecer Lispector; isto só se atinge (e parcialmente) através de uma interacção com a obra. "Os jornalistas," diz Teresa Cristina Montero Ferreira, "de um modo geral, só observavam duas facetas de Clarice Lispector: a mulher que transmitia uma grande tristeza, confinada em seu apartamento, distante do mundo; e uma outra, simples no trato com as pessoas, apesar de ser diferente, frisavam. Muitos a rotulavam de narcisista, de fazer género" (p. 273). — Ferreira mostra-nos estas duas Clarices, e outras, dos pontos de vista das pessoas que a conheciam, e deixa o leitor espreitar entre as linhas dos textos citados ainda outra Clarice, talvez a mais autêntica, que declara ser uma pergunta mas é uma pergunta que nunca terá resposta completa.

Claire Williams

MARIZA VELOSO E ANGÉLICA MADEIRA

Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura

São Paulo / Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1999

Não é só aos jovens diplomatas do Instituto Rio Branco (IRB) ou de centros universitários no exterior direccionados para o estudo de temas do Brasil que *Leituras Brasileiras* interessa como "versão compactada" da cadeira curricular de que herdou o nome, a qual tinha como objectivo "discutir a evolução do[...] pensamento social (brasileiro, ao amparo de estudos provenientes de vários campos do conhecimento, como a História, a Sociologia e a Antropologia, e de práticas estéticas, como a Literatura, as Artes e o Cinema" (p. 11). O recente livro de Mariza Veloso e Angélica Madeira, sendo a resposta a uma encomenda do IRB é também o resultado de um projecto que não se confina ao mero exercício académico, pois as autoras reconhecem que as potencialidades pragmáticas de qualquer discurso podem "transformar os actores do novo cenário em construtores de um patamar de civilidade e de respeito pelas culturas de todas as nações." (p. 36).

As autoras procedem a um mapeamento dos textos fundadores, das *narrativas* (Lyotard) e imagens que se têm difundido como representações do Brasil. São múltiplos os textos que têm ao seu dispor, diversos os autores e as proveniências deles, variadas as épocas em que foram produzidos e em que têm sido recepcionados e ampla a vastidão de assuntos sobre que versam, mesmo quando reunidos em torno de um eixo comum, a constituição da fisionomia singular do Brasil resultante de trocas e confrontos entre as diferentes tradições que ali se cruzaram e alicerçaram. (p.31).

"'Em cada época deve-se fazer a tentativa de arrancar a tradição do campo do conformismo que está sempre prestes a subjugá-la.'" A W. Benjamin tomam não apenas a citação de que se servem como epígrafe, senão também o procedimento metodológico que ela implica. Armadas de um arsenal teórico e conceptual rigoroso, em grande parte derivado das mais recentes correntes teóricas como o Pós-estruturalismo francês ou a Crítica Cultural Contemporânea, ou ainda, anterior, o próprio Estruturalismo de raíz saussuriana, arriscam o diálogo com as várias tradições. Filiam-se em Kristeva ao fazer dos seus textos a materialização do conceito de *intertextualidade,* i.e., neles evidenciando a "transformação e a absorção de outros textos", ou seja, procedem a *leituras* de narrativas e imagens que seleccionam sobre o Brasil, de textos canónicos e clássicos, mas também de outros menos hegemónicos, permitindo uma visão ampla da complexidade do *campo intelectual* (Bourdieu) e tendo a noção do carácter temporal de cada representação. Delas pretendem extrair as categorias formais que as marcam, cientes da relatividade de cada discurso (ou *formação discursiva,* segundo Foucault) e da sua legibilidade num determinado *bloco histórico* (Gramsci), mas também da sua capacidade produtiva que lhes permite apropriarem-se dessas categorias sempre que esse uso lhes pareça pertinente, precavendo-se, todavia, contra eventuais anacronismos. Alertadas para o perigo das posições dogmáticas, e chegando a assumir a precariedade do discurso próprio, as autoras, que até entre si dialogam, num trabalho de "escrita a quatro mãos", tencionam "Encontrar um justo «lugar de enunciação», nem arrogante, nem subalterno, nem defensivo nem laudatório: uma voz que possa contribuir para a superação dos nossos recalques, para a ultrapassagem dos resquícios de nossa "estrutura de sentimento" (Said, 1995), percebido como colonizado."

Depois de dois capítulos em que se ocupam com preliminares à maneira de prefácio explicativo da obra e de considerações metateóricas / de âmbito teórico-metodológico, as autoras iniciam a *primeira unidade* "deste roteiro" incidindo sobre o século XIX, aquele onde surgem as "narrativas fundadoras" de representações brasileiras, mesmo se construídas pelo "olhar estrangeiro".(p.38) À identidade nacional brasileira vinculam-se as imagens de *natureza, território, pátria, povo, língua,* (pp.38, 49) ideias difundidas pela literatura romântica (com Gonçalves de Magalhães, por exemplo, ou com José de Alencar) (p.73) e por textos de outro teor como as crónicas jornalísticas, polémicas e debates (p.49) que então circulavam. Estas categorias entendidas num contexto ideológico nativista serão substituídas por novos temas a partir de cerca de 1870, altura em que a *intelligentsia* (Mannheim) (p.47) brasileira se vê confrontada com "questões sociais" como o Abolicionismo e a República, num campo intelectual marcado pelo positivismo, evolucionismo e intelectualismo reinantes. É através de Machado de Assis, Euclides da Cunha e Lima Barreto e da análise sucinta que as autoras dedicam à sua obra, que percebemos a hegemonia dos conceitos *raça* e *hereditariedade,* realçados nos trabalhos dos três, apesar das suas diferentes preocupações em termos éticos, políticos ou estéticos e não obstante o desigual prestígio com que as suas ideias foram recebidas e difundidas.

A *segunda unidade* é constituída pelo período da mais veemente afirmação do "modo de ser" especificamente brasileiro, marcado pela confluência de várias culturas

como ficou patente em duas obras de dois expoentes do Modernismo do Brasil. Por um lado lê-se *Macunaíma, o Herói sem Nenhum Carácter* (1928), texto célebre de Mário de Andrade; por outro o "Manifesto antropófago" (1928). O conceito que Oswald de Andrade plasma no seu texto é uma das categorias mais recorrentes no domínio da crítica brasileira, o qual, com ressonâncias modernas mas também de algum primitivismo, remete para a especificidade da atitude vanguardista brasileira. No Brasil também há ruptura, irreverência, mas a maior provocação deve-se à capacidade de praticar a *antropofagia* dos acervos culturais herdados, de múltipla proveniência, da capacidade selectiva face a um *passado histórico* que é valorizado, como passível de ser renovado no presente, abrindo caminho ao futuro. (p.94) Livres e libertos de quaisquer preconceitos, os modernistas brasileiros não se assumem *redutoramente* "futuristas", pois, contra Marinetti, valorizam a tradição, pela própria renovação que o conceito sempre implica. A par do Modernismo estético - e ainda inserido nesta *Segunda unidade* — contempla-se a vertente ensaística do período que se estende pelas décadas de 20, 30 e 40 do nosso século. Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda são os teóricos destacados pela actualidade e pertinência da interpretação que fazem da cultura brasileira. (p.163).

A *terceira unidade* é também a última, aquela onde são "levantadas algumas das questões mais contundentes que emergem da contemporaneidade, na sua maior parte, do acirramento de desigualdades sociais não resolvidas. Por outro lado, [são] também abordadas as relações mais complexas e densas que se estabelecem hoje em dia, entre cultura, estética, economia e política." (p.42) São analisadas as décadas que se seguiram ao Modernismo num movimento crescente de industrialização, urbanização e desenvolvimento da tecnologia de informação. Destaca-se a institucionalização das ciências sociais com a fundação de centros académicos como a Universidade de São Paulo e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros que nas décadas de 40/50 inauguram um novo tipo de ensaísmo; destacam-se, ao longo dos anos 50/60, manifestações culturais e políticas que visam "resgatar valores associados ao povo"; salienta-se a procura de um maior apuro formal como valor estético destes mesmos anos, em que se evidencia a escrita de Guimarães Rosa ou de Clarice Lispector, consagrando-se a originalidade, o purismo e o bom acabamento. As décadas de 60/70 são marcadas pela ditadura militar que despoleta textos de cariz libertário e metafórico como estratégia de resistência. "Assim como nos anos 50 [...] tudo era 'novo' - Bossa Nova, Cinema Novo - , nos anos 60 tudo se tornou "popular" - Centro Popular de Cultura (CPC), música popular brasileira (MPB) -, nos anos 70, todas as manifestações estéticas que não se identificavam com o *status quo* eram denominadas "marginais". (p. 186) As autoras reconhecem a dificuldade em facultar uma visão de conjunto de uma época que se pauta pela diversidade e fragmentação das tendências estéticas e científicas. (p.194).

Nos anos 80/90, numa sociedade marcada por práticas mediáticas e de consumo, urge repensar a questão da identidade. A noção de globalização não se compadece com fronteiras territoriais; ganha nova importância um conceito largamente debatido entre os Modernistas (p.117), a categoria "cultura", "o espaço no qual se desdobram o pensamento e as práticas sociais que constroem formas de classificação colectiva" (p.117). Mariza Veloso e Angélica Madeira escreveram a "quatro mãos e múltiplas vozes", produzindo um discurso onde não é evidente a ruptura da intervenção da antropóloga ou da teórica da literatura, de onde ressaltam leituras selectivas, de cariz ora mais neutro e descritivo, ora marcada e explicitamente analíticas. A sua recusa do dogmatismo e da concepção estanque da periodização das ideias está implícita na própria configuração da obra, cujas partes constitutivas as autoras delimitam de modo diferente no índice, na sua *apresentação* da obra e na delimitação bibliográfica. O resultado final é a elaboração de um texto, de forma concisa (por vezes apetecia ler o desenvolvimento de certas ideias), reúne um grande acervo de informação, facultando a escrita de crítica justa e rigorosa, escrita que se assume como leitura, como estímulo a novas reflexões e, sobretudo, a novos actos — de escrita, como de experiência de vida, de cidadania.

Ângela Sarmento

CRISTOVÃO TEZZA

Breve Espaço entre Cor e Sombra

Rio de Janeiro, Rocco, 1998

Este romance privilegia, a partir do título, a dimensão espacial e visual.

O protagonista e narrador, Eduardo Tato Simmone, é pintor, como o seu mestre Anibal Marsotti, cujo enterro suscita a narração; alguns personagens importantes — a mãe Isaura, Richard Constantin, a apaixonada romana) são *marchands;* vários diálo-

gos e passagens narrativas incidem sobre questões da pintura ou do pintor; de Rafael a Pollock, de Bosch a Volpi, mais de seis dezenas de pintores e escultores são referidos, às vezes repetidamente (Van Gogh, Picasso, sobretudo Modigliani), e às vezes de modo inusitado ("a paisagem é chiriesca", "a pintura é uma composição mondriânica", "um tango pintado por David"); algumas acções ocorrem num museu, num atelier, numa pinacoteca; e a intriga progride graças ao mistério de uma cabeça esculpida, falsa ou verdadeiramente atribuída a Modigliani, e vendida e roubada em condições intrigantes.

Curiosamente, o prestigiado pintor Tato considera-se mais desenhador do que pintor, "completamente incapaz de orientação espacial", e mais apreciador da literatura do que da pintura. A sua apaixonada italiana diz mesmo que ele "mais parece um escritor que conta histórias que um pintor que pinta quadros". E ela tinha em vista os seus quadros ou desenhos, não *este* romance onde na realidade há 4 capítulos que *narram* ou interpretam quadros, e onde Tato tenta ser escritor, aparentemente insatisfeito com a sua condição de pintor. Essa insatisfação não chega a ser explicada, mas o primado do *verbal* sobre o *visual*, do *ler* sobre o *ver* é por ele defendido, embora se recuse a discuti-lo ("discussão idiota").

O trabalho com palavras e não já com imagens impõe-se num momento de crise, humana e artística, social e sentimental: morto o mestre que afinal já deixara de o ser, desfeito o casamento dos pais, perdido o prazer das viagens pelos paraísos artificiais (da droga), suspeitando das relações sentimentais numa cidade, Curitiba, outrora de vampiros (impossível esquecer Dalton Trevisan) e agora também de vampiras, duvidando da sua capacidade para pintar o mundo mais do que paredes, Tato tateia, aos 28 anos, o recomeço de uma vida verdadeira, para a qual já não lhe basta *ver* mas é necessário *ler* o que se passa consigo e com os outros.

A sua necessidade de verbalização parece-se afinal com a da sua apaixonada italiana, que lhe escreve uma carta-testamento — que equivale a 1/3 do romance que atravessa (9 do 27 capítulos, distribuídos, em suspense, a intervalos de 4 ou 2). Vinda de um casamento falhado e de uma relação prolongada e traída, a vendedora (primeira?) da cabeça de Moligliani tenta aos 40 anos sobreviver ao seu fracasso e à sua culpa escrevendo a um longínquo — em mais de um sentido — correspondente, que imagina que nunca a lerá, tornando-se esta portanto a verdadeira destinatária da sua própria carta, onde por mais de uma vez sublinha a importância do exame da sua vida. Mas o destinatário lê-a e torna-a (traduzindo-a), co-autora do seu romance, ela que, se está na origem de uma questão sentimental, está também na origem de uma questão policial — a da cabeça de Modigliani.

Tato rouba essa cabeça não por exigências artísticas próprias mas por razões misteriosas de sua mãe e por outras razões que transformaram o tímido pintor individualista em ousado ladrão altruísta. Há alguma inconsistência lógica e psicológica nesta como noutras situações do romance, mas "a cabeça de Modigliani" — curiosa designação ambígua — funciona como uma boa metáfora ou um bom símbolo dos problemas mentais das personagens que têm que enfrentar ou resolver vários *quebra-cabeças* profissionais, sentimentais, familiares, sociais, e que têm que *ler* o "breve espaço entre cor e sombra", os mínimos intervalos entre a verdade e a falsidade, sobretudo das relações humanas. Porque o mundo está cheio de "puxa-sacos, calhordas, ladrões, estupradores, loucos varridos, vagabundos, presunçosos, monstros de egoísmo" que até podem ser grandes artistas — grandes mentirosos.

Privilegiando aparentemente a dimensão visual e objectiva, Cristovão Tezza acaba por fazer valer um subjectivo *chiaroscuro*. Para isso contribui também a estruturação algo descontínua ou sincopada do romance, que começa com um enterro e acaba com uma festa — dois acontecimentos de *cor* diferenciada, mas que favorecem idênticos encantos ou desencantos, perdas e fraudes.

Pena é que a montagem e a escrita, por vezes modernísimas, por outras vezes deem conta de algum descuido ou de alguma artificialidade.

Arnaldo Saraiva

MANOEL DE BARROS

Retrato do Artista Quando Coisa

Rio de Janeiro/S. Paulo, Editora Record, 1998

O nome de Manoel de Barros vale, pelo menos desde os anos 60, quando publicou *Compêndio para Uso dos Pássaros* e *Gramática Expositiva do Chão*, como uma *diferença* da poesia brasileira. Por um lado não se pode integrar bem em nenhuma das gerações, escolas, estéticas que, do modernismo à poesia marginal ou neo-neoclássica recente, se afirmaram no Brasil ao longo do século que só nos primeiros anos ele não viveu. Por outro lado ele optou por uma linha inventiva que não tem nada a ver com a *invenção*

de tipo concretista e que, se é necessário indicar-lhe um modelo, tem muito que ver com a prosa do seu amigo Guimarães Rosa.

Guimarães Rosa é, aliás, personagem de um dos excelentes poemas deste livro, em que se fala da poesia como "néctar do ser" e de uma "Ilha Linguística", de "frases", do "corpo fónico das palavras" e do "estado de palavra": "Só quem está em estado de palavra pode /enxergar as coisas sem feitio". A invenção manoelina passa naturalmente pelo *isolamento* linguístico: "neologismos" lexicais, morfossintáticos, semânticos abundam neste livro como nos anteriores. Só à base de um prefixo encontramos, por exemplo, os neologismos *desnome, desconheceres, desobjeto, despalavra, des-berôis, desmoçou, deslimites;* e veja-se o idioma "envesgado" de comparativos elípticos como "Gosto de viajar por palavras do que de trem", "aprendo com abelhas do que com aeroplanos", "a sua casa era guardada por aves do que ferrolhos", "Gostava de encantações do que de informações"; ou vejam-se as regências e valências que passam por "um passarinho me árvore", "folhas secas me outonam", "palavras têm que adoecer de mim", "vou pertencer você para uma árvore", "caracol é uma casa que se anda"; ou veja-se a inversão, que já encontrávamos em João Cabral, de "corromper-se aos bons costumes".

Mas a novidade da poesia manoelina vem também das suas imagens ou dos seus pontos de vista, que parecem mais típicos de um homem simples do pantanal, familiar da sua fauna e flora, do que de um homem civilizado: "o cheiro do sol", "cachorros faziam poste nele", "a solidão de um caixote", "árvore torta — para caber nos seus passarinhos". Por isso, e talvez pela enunciação de tipo sapiencial ou lapidar, é que já houve quem desse Manoel de Barros como primitivo, o que num primeiro momento o exasperou, mas logo depois o levou ao êxtase, como diz num dos poemas deste livro, cujo título remete logo para Joyce ou Dylan Thomas e em que aparecem referidos Pessoa, Camões, Casimiro de Abreu, Kant, Darwin, Ponge, Rodin, Guimarães Rosa, ou em que não há nenhum disfarce cultural. Mas já sabemos há muito, desde os haiku ou desde Caeiro, que não há poesia mais complexa do que a que passa por simples ou primitiva. Quer isso dizer que a invenção manoelina está longe de ser só formal ou formalista. Por muito que o poeta defenda, até em artes poéticas, a primazia da palavra ("não quero a boa razão das coisas. /Quero o feitiço das palavras"), a verdade é que ele nunca a dissocia da *coisa*. Este arquilexema, que já era privilegiado em título anterior (*O Livro de Pré-Coisas*, 1985). conhece aliás várias ocorrências neste livro, para lá do título: "coisinhas do chão", "coisas celestiais", "coisas ínfimas", "coisas de sexo", "coisas que não existem", "enxergar as coisas", "apenas uma coisa", "favorável para as coisas", "boa razão das coisas", "coisa indestrutível", "a ordem das coisas".

E o primeiro poema é bem claro na ligação que estabelece entre o "estado de sujeito", o "estado de palavra" e o "estado de coisa". O "artista" ama, prefere, deseja, *é* as coisas (vegetais — árvores, lírios, plantas...; animais — borboletas, insectos, moscas, aves, urubus, sapos; minerais — latas, palavra recorrente, com elevado potencial simbólico, neste livro, etc.) e as coisas desejam, preferem, amam, são o "artista" que as nomeia: "borboletas/já trocam as árvores por mim./ Insectos me desempenham. / Já posso amar as moscas como a mim mesmo".

O "artista" toma, como o citado Ponge, o partido das coisas, desde logo pela sua nomeação. O que ele recusa é a "ordem das coisas", limitada ou limitadas, a cegueira das classificações ou das alienações que não as individualizam, o preconceito que lhes antepõe o sujeito. A poesia de Manoel de Barros parece às vezes ecoar a ideia sartriana de que o mundo pode sobreviver sem o homem, mas o homem não sobrevive sem o mundo, ou as coisas.

Como não sobrevive sem as palavras enérgicas, "deslimitadas", que nomeiam originalmente o mundo, ou que o "aumentam", ou que o inventam, e que — tal a poesia de Manoel de Barros — enfeitiçam, comunicam "por encantamentos".

Arnaldo Saraiva