

RUBEM FONSECA

Diário de Um Fescenino

São Paulo, Companhia das Letras, 2003

O diário em questão é escrito por Rufus nos interstícios da produção de um *Bildungsroman*, com o qual o escritor pretende resgatar a sua carreira dos fracassos que desmentiram um primeiro êxito. O engajamento literário bígamo revela-se tão impraticável quanto a relação equilibrada que mantém com mãe e filha, episódio que atesta o veio folhetinesco que percorre provocatoriamente toda a intriga, semeada de cedências paródicas aos clichés da cultura de massas: «(...) nada há de novo, nem os leitores gostam de novidade. (...) Eles gostam de temas manjados» (pp. 68-69). O enredo rectilíneo convida a uma meteórica leitura sintagmática ao mesmo tempo que é envolvido numa teia de intertextualidades pronta a enredar o leitor em exercícios tabulares, bifurcação narrativa cara ao autor de *Bufo & Spallanzani* e de *E do Meio do Mundo Prostituto Só Amores Guardei ao Meu Charuto*. Tal como nestes romances recortados pelo mesmo viés do protagonista cabotino dado a um ininterrupto alardear de erudição, torna-se difícil discernir tergiversação e informação relevante, pelo que o leitor se interroga se a auto-reflexividade é um resíduo da crise de representação pós-moderna («Confesso que não

gosto de ser um autor pessimista ou cético, mas às vezes acho que nenhum conhecimento é indubitável, toda linguagem é ambígua, a verdade é ilusória», p. 147; «Não tenho a menor vontade de criar, nem saberia, um documento circunstanciado sobre a vida privada cotidiana da época em que vivo», pp. 14-15) ou um regresso à concepção platónica do mundo como grande texto, o que tornaria o real, dotado de uma espessura artística como em Proust, alcançável mediante o alinhavar de citações endo e exoliterárias que a personagem empreende a fim de organizar os dados da experiência.

O vaivém vida-literatura é obsidiante, não fosse a forma diarística terreno movediço para relações entre biografia e ficção. Uma das maiores agruras de Rufus é a identificação (quase sempre certa) que as suas amantes fazem entre ele e as personagens que cria, fenómeno que o protagonista baptiza de «síndrome de Zuckermann» em homenagem a uma personagem de igual sina que habita um romance de Philip Roth.

Ora o facto de o protagonista de *Diário de um Fescenino* ser sujeito-objecto do acto de escrita impõe à representação um funcionamento paratáctico desagregador da hierarquia autor / personagem-es-

critor que nivela pós-modernisticamente realidade e ficção. Rubem Fonseca joga com a condição de escrevente do protagonista para oferecer a cada passo a sua própria imagem distorcida no espelho da ficção: «Nos livros uso parcimoniosamente esse linguajar soez, mesmo assim sou considerado por muitos um autor obscuro», p. 117; «O diálogo é sabidamente um recurso de escritores medíocres», p. 19; «Os escritores são maus amantes, maus amigos, má companhia», p. 59. Se o arsenal de mecanismos clássicos («Escrevo sempre na primeira pessoa, o que facilita a visão zuckermaniana que fazem de mim», p. 149) e pós-modernos destinados a encorajar o pacto referencial prende o leitor ao texto, este só pode ser penetrado mediante a consciência de que a relação entre o autor empírico e o narrador-personagem se processa em moldes dialógicos, visto a expressão artística individual só ser realizável numa exotopia. A falta deste distanciamento crítico que Rubem Fonseca reclama do leitor impede Rufus de transformar a sua experiência biográfica no projectado romance de formação, que pelo seu estatuto genológico exige uma objectividade que o «diário-chinfrim» dispensaria: «Não sou um verdadeiro

autor, ao escrever este diário. Literatura é imaginação», p. 158. A ironia é, está visto, o registo por excelência da obra, e a maior proeza de *Diário de um Fescenino* consiste em colocá-la ao serviço de uma ternura subterrânea – ela própria no fio da navalha, entre o credível e o risível –, que, embora coada pelo filtro irónico que habitualmente galvaniza a ficção fonsequiana, dilui o cinismo do contista de *Os Prisioneiros e Pequenas Criaturas*. Esta hábil mediação possibilita a adesão da sensibilidade contemporânea, que, saturada do cepticismo que foi a sua expressão primeira, procura agora o lugar do lirismo num universo iconoclasta.

De facto, a frontalidade naturalista com que Rubem Fonseca tem abordado a temática sexual é escamoteada pelo

travo lírico que se surpreende no sarcasmo de Rufus, já por si eficaz em redimir o grafismo das cenas de amor: «Escarnecer do sexo é uma forma de moralismo. Ver o sexo como uma coisa ridícula é uma maneira de desmoralizá-lo», p. 144. O tratamento híbrido evoca o Charles Bukowski de *Mulheres*, capaz de utilizar comédia sexual para exprimir o drama sufocado do libidinoso. Mesmo em termos de estilo, *Diário de um Fescenino* tem muitas afinidades com a prosa do escritor norte-americano, singularizada pela narração célere e elíptica, apoiada numa linguagem coloquial e desenvolta.

Não obstante o índice de auto-representação, a realidade brasileira continua a marcar presença nesta obra do romancista de Agosto: «De comer, todo mundo gosta, e

pobre gosta mais de comer do que rico, e como existe mais pobre do que rico os supermercados cada vez ganham mais dinheiro (...)», p. 26. A própria sexualidade tende a surgir como reacção à assepsia asfixiante da civilização moderna, apresentada como uma força sistémica que encurrala kafkianamente o sujeito – Rufus acaba por transformar-se na grande vítima das mulheres que enganou, numa subversão do donjuanismo, mito que tem vindo a ser submetido a uma actualização dos papéis sexuais (lembre-se o recente romance do brasileiro João Gabriel de Lima, *O Burlador de Sevilha*). Na verdade, decididas as ironias, nada resta de politicamente incorrecto neste *Diário de um Fescenino*; apenas um romance delicioso.

Helena Lopes

AMÍLCAR BETTEGA BARBOSA

Deixe o Quarto como Está (ou Estudos para a composição do cansaço)

São Paulo, Companhia das Letras, 2002

Depois de *O Vão da Trapezista*, Amílcar Bettega Barbosa, jovem autor nascido em São Gabriel (Rio Grande do Sul) em 1964, edita o seu segundo livro de contos, *Deixe o quarto como está*, título retirado de uns versos de Raymond Carver que servem de epígrafe ao volume. Um livro belo e denso, capaz de prender o leitor desde o primeiro dos seus catorze contos, todos eles pouco extensos.

Em «Auto-retrato», primeiro texto do volume, uma casa grande e um tanto sinistra, suja e com as janelas sempre fechadas é o cenário de uma acção rápida e violenta. Usando uma técnica cinematográfica de sucessão de cenas, o narrador (heterodiegético como poucas vezes será ao longo do volume) apresenta-nos os actores, que, sem nome, são identificados por um conjunto de traços algo grotescos. Uma «gorda imensa de braços muito brancos» que parece ser a dona da casa deita-se ao sol enquanto um

homem, talvez seu empregado e significativamente apelidado de homem-cão pelo narrador, trabalha no jardim. A distância entre ambos é marcada pelo silêncio, um silêncio que é também o da casa e que se manterá ao longo de toda a acção. O aparecimento de dois meninos, com não mais de dez anos de idade, que, silenciosos e sorrateiramente, conseguem entrar na casa, quebra a rotina de um dia igual a todos os outros. A um movimento rápido da gorda, o homem-cão corre em sua perseguição, apanha-os e, perante a mudez da mulher, bate as cabeças dos meninos uma contra a outra. Após um momento de espera por uma ordem ou uma qualquer indicação que teimam em não vir, os garotos são retirados do local e presenteados com chocolates e outras guloseimas. Segue-se uma última manifestação de violência: certamente agastado com o constante silêncio da patroa, possível corolário de silêncios

anteriores, o homem soca violenta e constantemente um saco de areia. Não sendo de afastar leituras sociais e sociológicas, o texto desenrola-se, sobretudo, sob o signo do silêncio e da incomunicabilidade, vectores que, aliás, marcarão presença noutros contos do volume. Á excepção de uma referência a um diálogo murmurado entre as crianças, a palavra, veículo por excelência da comunicação humana, está ausente da boca dos protagonistas, ao que se junta a imobilidade e quase degradação da casa, num ambiente marcado por uma solidão não isenta de uma forte tensão, mormente na relação senhora da casa / empregado, tensão finalmente descarregada (mas não resolvida) no constante socar do saco de areia, substituo simbólico da dona da casa. Um gesto final que representa toda a frustração acumulada pelo homem-cão e pela sociedade opressiva a que este conto parece servir de simbólico *auto-retrato*. Está dado o mote

a um conjunto de textos que se caracteriza por uma notável concisão da linguagem, pelo recurso constante a técnicas de *suspense* e por um ambiente onírico de suspensão ou indefinição do tempo-espço, em moldes que por vezes nos fazem pensar em Surrealismo ou em Expressionismo, ainda que servidos por uma linguagem que se diria globalmente da tradição Realista, próxima das *short-story*. Temas como a incomunicabilidade humana, a opressão, a frustração, a violência, a rotina e as desigualdades sociais estão presentes ao longo dos contos, conferindo ao livro uma certa unidade que faz com que este seja mais do que um mero ajuntamento de textos.

Frequentemente nos espantamos perante o desenrolar da acção ou esperamos avidamente por uma conclusão que não chega, já que os textos, mais do que dizerem, sugerem, cabendo ao leitor a resolução do enigma. Assim, em "Exílio" deparamos com um vendedor que nos informa da sua intenção de, em virtude das poucas vendas do seu misterioso produto, fechar a loja e sair da cidade, projecto que só é frustrado por uma viagem de comboio que por mais que se alongue nunca se afasta do perímetro da cidade. Da natureza do produto vendido nunca somos informados, a não ser que cabe numa bolsa de mulher e que causa repulsa num determinado sujeito gordo. Tudo se passa como se de antemão soubéssemos de que produto se trata. "Insistência" é um breve momento na vida de um grupo que procura desesperadamente chegar a um local sobre o qual nada de concreto nos é dito. Somos tentados, mais uma vez, a uma leitura sociológica ou mesmo política ("a briga ali não era uma coisa individual mas que todo o mundo estava empenhado naquilo e que aquilo era uma luta de grupo"), sem prejuízo de várias outras leituras possíveis. Em "Para salvar Beth" assistimos à transformação do narrador que, enfrentando as dificuldades do desemprego, aceita levar diariamente a

cadelinha doente de um casal burguês a uma misteriosa *Pet-shop*, acabando por se ligar sentimentalmente à cadelinha, ele que não gostava de animais. Um dia chega em que a cadela deve passar a noite internada, o que provoca no narrador uma forte inquietação que nem a presença fortemente erótica da namorada consegue diminuir. Dirige-se, então, em plena Madrugada, à *Pet-Shop*, mas, no momento em que está à entrada do local, o conto acaba. "O encontro" é a história de um casal que chega a uma antiga cidade para participar no misterioso encontro que serve de título ao texto. Falam com várias pessoas, todas nomeadas por um conjunto de atributos (a "Senhora Baixinha Que Falava Alto", a "Velha Que Se Dizia Cantora", o "Homenzinho Sorridente Que Vendia Bugi-gangas Na Calçada", o "Jovem Com Olhar de Espanto", a "Mulher de Meia Idade e Ar Distraído"), e todas conhecendo o motivo da sua estada ali, até que chegam a uma imponente Casa, simbolicamente maiusculada, onde se dará o encontro. Sendo este sucessiva e misteriosamente adiado, o casal deambula pela cidade, reparando que as habitações e as pessoas vão, pouco a pouco, desaparecendo, numa atmosfera progressivamente mais inóspita, a que o clima, de uma "chuva constante, frio e céu escuro", acrescenta tons sombrios. No final, até a grande Casa desaparece, deixando a cidade praticamente confinada às seculares muralhas, presença obsessiva ao longo do conto. Alguns destes elementos lembram "Auto-retrato", como a casa dominadora, a nomeação das personagens por traços que as definem e singularizam, ou a presença constante e variada da solidão e da incomunicabilidade. Já a cidade, entre o real, o onírico e o simbólico, é aparentada à cidade de "Exílio".

Alguns dos textos dir-se-iam relatos de sonhos, numa ambiência kafkiana. É o caso de "O rosto", em que uma casa que muda constantemente de configuração serve de cenário à perseguição de um rosto de

criança que, depois de preso, consegue escapar-se; "Crocodilo I" e "Crocodilo II", em que um crocodilo se agarra às costas do narrador para sempre, numa cidade em que cada habitante vive unido a um animal; "O Hereditário", em que um homem herda do pai uma enigmática geleia que só ele vê e que se lhe cola às mãos, numa metamorfose que lembra a situação narrada em "Crocodilo" I e II.

Outra constante dos textos é o facto de a maior parte deles ter um narrador masculino. Longe de ser fortuita, esta coincidência não deixa de ser apropriada a um livro que, como este, é percorrido por um conjunto de atitudes tradicionalmente associadas (mal ou bem) ao pólo masculino, tais como a força física, a insensibilidade ou a impulsividade. Seguindo o subtítulo, o cansaço é outra presença constante do volume. Cansaço decorrente da luta pela vida ("Para Salvar Beth"; "Aprendizado"), em que um desempregado tenta salvar a vida da mãe comprando-lhe medicamentos; "A cura", onde um grupo de doentes espera de uma equipa de médicos a descoberta de uma cura para a sua doença), da busca de uma meta suprema a atingir ("O encontro"; "Correria"; "Insistência"), ou do desgaste das relações humanas ("Auto-retrato"). E se algumas personagens parecem sucumbir, outras resignam-se a arrastar, indefinidamente, o rochedo de Sísifo num mundo hostil e sem valores.

Saliente-se, por fim, que qualquer leitura dos textos resultará redutora e parcial, tal a riqueza metafórica e simbólica que os percorre. Novas leituras são não só possíveis como inevitáveis, num processo que lembra a viagem interminável do protagonista de um dos contos. Só lamentamos a (ainda) escassa difusão do livro brasileiro entre nós, para que mais leitores possam embarcar na fascinante viagem que é a leitura de *Deixe o quarto como está*.

Filipe Alves Moreira

Pálpebras descerradas, pelas janelas esféricas da visão, chega-nos "um fio de luz" que desassombra, em recorte, o espaço contemplado dos primeiros versos.

Passamos o pântico de entrada e chegamos à *Mesa de trabalho*, plano ocupado com folhas atravessadas por poemas do poema, do poeta. A clareza, a busca desassombrada da palavra são os preceitos de composição que começam por enunciar-se. Página seguinte. "O poema perfeito, / por sê-lo, / silenciaria"; a inefabilidade de tudo o que circula pelas sendas internas do poeta é formulada em implosão: o poema perfeito seria "o próprio pulso: / fígado, / coração." Progredimos, novamente, na página e em pensamento, o poeta "já não sonha o perfeito." Insiste, a três tempos: "brune, lava, escoda."

Água e luz são elementos que acompanham a figuração da descoberta da palavra justa. O mistério da inspiração traduz-se pelo contacto selectivo do corpo com "uma sílaba clara". Boca e língua recebem e jorram um fluido puro, oriundo "de uma nascente que jamais se viu". A subserviência do poeta face à palavra eleva-a e fá-la emergir das águas das "noites marinhas" até ao nível de um "farol". O estatuto superior e norteador da palavra chega a ser sugerido em versos como: "a palavra me levasse/ Eu ser o cão da palavra."

Levantámo-nos da *Mesa de trabalho* e acedemos aos lugares da memória, dispersa pelos *Poemas do antiquariato*.

"O maralto traz/ de volta cada sílaba/ em sal fortalecida."

As sílabas indeléveis que alguns gravaram em nós: nomes, palavras... Finda o poema-rosto deste núcleo, evidenciando-se o "lento roer" do esquecimento para "a nódoa na língua", "travo no peito", focos de sofrimento.

Varia a exposição de recordações guardadas neste antiquariato. A referência ao *Thesouro da Juventude* desdobra-se em dísticos que vêm sugerir a informação absorvida outrora, no período de formação.

Destaca o poeta a figura do leão, símbolo de soberania e vigor. Há um canto neste antiquariato para a reflexão sobre o poder superior e inexorável do tempo. O confronto do leão velho com o leão de pedra, vem lembrar a efemeridade do vigor e do poder: frágeis, perecíveis. Os nomes "tempo" e "templo" co-ocorrem, próximos, numa paronímia que expressa bem a diferença de condição entre o leão velho, "dentro /do tempo" e o leão de pedra, à "entrada do templo".

Num virar de página, entramos num museu. Opõe-se ao "opaco silêncio" o barulho de uns sapatos, bases de movimento de olhos que vem perturbar a imobilidade contemplativa de um visitante com a sua aparição. No príncipe pictórico "Nenhum sinal de sangue ou espanto". E o visitante? "Peixe apanhado/ sátiro ferido,/ ele foge a vista, esconde".

Novo poema: "Não o relógio na torre". A este verso, enunciado em três estrofes distintas, seguem-se parêntesis de luz e sombra a descrever outros ângulos do quadro observado. Neste processo de composição, persiste a imagem do relógio que, embora triplamente negado, está em evidência discursiva, não secundarizado por parêntesis como os versos restantes.

A presença da luz renova-se e renova. Reunem-se nos contornos de uma "clarabóia - entre aquátil e aérea- luz, água e ar. A luz atravessa as portas abertas de um armazém e instaura a leveza de "peixe e pássaro" em tudo o que toca. A poucas páginas do fim do

ciclo dos *Poemas do Antiquariato*, a inesperada presença de Thomas Mann e seu irmão Heinrich, meninos, ainda, ávidos de ouvir as histórias de antiquariato, as histórias de infância de sua mãe. Os versos-ecos da inquietação interna da mãe traduzem a difícil tarefa de verbalizar emoções cristalizadas na memória. Não seria possível que a infância se expressasse "com o estômago" ou com "tremor nas pernas". A mãe não seria capaz de contar como era o Brasil.

O último poema polariza na alacridade do vocativo "Graça" a evidência de certos objectos que povoam um segmento de real. Povoavam, já, parecendo, contudo, desprovidos de peso temporal e de sombra da memória, factores até aqui explorados. Só depois de Graça os notar, ganham os objectos saliência existencial aos olhos do poeta.

Este fruto é o ciclo de poemas-gomo que seguidamente aparece.

"A mulher que amo, que me ama", verso segundo. Pela duplicação da relativa, o próprio ritmo sublinha a reciprocidade, que a conjugação das oclusivas também ajuda a acender.

"Este fruto: amar." A luz continua presente, mas não como elemento primordial ou sublime. É intruso matinal que importa regular com as "treliças de janela". É a mulher amada o ponto determinante, a luz deve limitar-se a circundar os seus contornos. A contemplação do recorte corporal feminino não vai além de uma idealização configurada por elementos naturais. Versos que se deitam na página velados por um lençol.

Inclui, porém, o ciclo poemas que carregam tempo de angústia, incerteza. Há acordes-súplica dirigidos ao cosmos: "Estrela do pastor./ ouve esta guitarra: / Se meu amor me ama"... Bifurca-se a nossa

leitura na referência ao rosto amado: "Um lado do teu rosto/ era sempre o estio", face luminosa em contraste com a outra face onde "estranhos bichos/ subiam do mar fundo/ à terra". A emersão inesperada da repulsão. Desse tempo restam, ainda, confissões que se diluem num fluido de anulação: "Mais de uma vez/ fui um homem que se afogou na barra".

Altera-se este registo, voltando a presença do jogo de luz. Explico-te o que é um eclipse: na fusão de "dois sóis", "dois lugares/ retornados ao um". O íntimo adunar do amor deixa-se notar pelo destaque tópico destinado ao último verso na página: monóstico à parte, dístico fundido.

No final do ciclo, encontramos, ainda, um poema ritmado por um forte desejo de apropriação, de fruição corporal, ainda que assinalado pelo perigo.

Chegados a meio deste lugar de versos, reflectimos. É já possível compreender a pluralidade e diversidade de linhas temáticas que o configuram. Heloísa Buarque de Holanda, no seu prefácio a *Esses Poetas – Uma antologia dos anos 90*, refere-se, justamente, a "um emaranhado de formas e temáticas" ao tentar caracterizar as produções de poetas florescentes na década de 90, entre os quais se encontra Eucanaã Ferraz.

Múltiplas são as horas de *Os dias*, novo ciclo de poemas. Há horas matinais em que a luz, feixe de fresta, vem tocar "um canto/ do quarto, da dor, do olhar."

Há horas de "plena primavera" em que a ausência do rosto de uma estátua observada, nos lança no espaço vago do porquê.

Há horas de Verão em que a claridade nos persegue.

Há horas de pura contemplação em que a magnificência das amendoeiras dispara em três ramos: "beleza, beleza, / beleza".

Há horas de naufrágio confessado que ecoam conversas a dois.

A lua inscreve a sua cor em dois poemas: disco branco, inspirador de todos os tempos ou lenço de si própria, qual "estandarte do deus" que governa a marcha cósmica inexorável dos dias, qual drapejar do Tempo.

Os versos finais do ciclo, núcleo de quatro poemas, iniciam-se sob o signo da negação, em tom de ruptura: "Não a monótona, repetida/ canção, reta". Sob o volume dos sons irradiados pelos versos atribuídos aos "afogados": "Gritam, cantam, verticais, / com a violência de violoncelos/ virados pelo avesso." O que contam, o que cantam é-nos sugerido em jogo de sombra, mistério e frio. Da enunciação na terceira pessoa do plural, transitamos para a primeira pessoa do plural, voz efectiva dos afogados, de altissonância marcada pelo uso do imperativo. Num correr de dísticos grafados a itálico, ouvimos a voz mendicante dirigida a Copacabana e ao Leme. "Solidão", "morte" e "absurdo", eis a tríade sob a qual se fecha este ciclo.

Pátio é o espaço em que assenta o novo conjunto de poemas.

Lugar de desabrigo, este pátio, em páginas onde perpassa "a fome que não passa." Entre o aspecto social, a intromissão estética, "os donos das terras,/ donos de tudo" não maculam a beleza que encerram os nomes das terras: "Dois rios, Água Branca, / Tanque d' Arca, Pau Ferro."

De contacto pode igualmente ser o pátio: "Tua mão tem destino noutras palmas.", o alcançar da plenitude através da vinculação, pátio de ancoragem.

A areia vem a ser plano de escrita, superfície onde se cavam as letras de uma onomatopeia de alegria; encontramos versos recolhidos por parêntesis que aprisionam tristeza, o que se quer diluído na maré-cheia.

Finda este ciclo com a incidência solar distribuída pelos objectos circundantes, enumerados por uma escada de versos que nos conduz ao rés-do-chão da página, onde, abraçada por travessões, a felicidade.

Em *Água Gêmea*, encontramos versos que, pela alusão a obras de arte plásticas, nos remetem para o notado gosto por padrões visuais, para a "visualidade", apontada por Heloísa Buarque de Holanda no prefácio supramencionado. "O modo como Goya/ encara o touro", "o mesmo de Miró / mirando a estrela.": a leitura projecta-nos para uma referência em fuga, de apreensão pictórica além-página. Fogo e sol dispararam de alguns versos deste ciclo, intensificando a presença da luz, irradiando calor. Das pinturas referidas chega-nos uma luz "feita de fogos, meteoros,/ sóis, faróis".

Este ciclo, que se havia iniciado com um apelo à renovação através da expiração atirada para a tela, diluída e fixada pela "água gêmea-tinta", fecha-se com os olhos da imaginação postos na incógnita da manhã de amanhã, figuração inconcreta a estimular a geratividade artística.

Este livro, que se havia iniciado com o poema *Desassombro I*, termina, em gesto de compasso, com *Desassombro II*.

À leveza e frescura iniciadas nas primeiras estrofes, versos que clareiam a página com a roupa branca do moleiro, contrapõe-se o peso da engrenagem "mal a mão/ se ergue em mover as mós". Arcamos com este peso nas duas estrofes seguintes, já que também os poetas, também os pintores lutam contra o peso da medida, da moldura velha que em cada gesto criador tentam renovar.

Pálpebras descerradas, pelo pulsar interno do nosso lado esquerdo, chega-nos o desejo de reler *Desassombro*.

Inês Santos

A morte inesperada e violenta do antropólogo norte-americano Buell Quain a 2 de Agosto de 1939 na zona do Xingu (interior do Brasil), onde estudava os índios Krahôs, constitui o ponto de partida de *Nove Noites* de Bernardo Carvalho. Enigmático, ambíguo, intrigante e complexo, – como, de resto, o autor nos vem habituando com as suas obras anteriores –, *Nove Noites* apresenta-se como misto aparente de ficção e realidade, investigação científica e autobiografia, capaz de provocar no leitor uma certa inquietação e desconfiança, mergulhando-o na dúvida, que é ainda estimulada pelas semelhanças entre narrador e autor (ambos jornalistas e ficcionistas), pela nota de agradecimento do final do livro, pelas fotos, pelo tom “policial” que domina toda a narração, bem como pelas constantes referências temporais, espaciais ou históricas. Este é talvez um dos motivos mais atraentes da obra. Mas o aviso surge-nos no final do livro: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em factos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo o romance em maior ou menor grau, de forma mais ou menos directa”.

Nove Noites assenta, do ponto de vista estrutural, numa alternância de duas modalidades enunciativas. Uma é mais objectiva sob a responsabilidade de um narrador que tende a identificar-se com o próprio Bernardo Carvalho, jornalista e ficcionista, intrigado e interessado em reunir, obsessivamente, todos os testemunhos, as pistas, as informações que, aparentemente, possam explicar o que teria levado o jovem antropólogo de 27 anos, sem motivos aparentes, a maltratar-se, a cortar-se e a enforcar-se no meio da floresta quando voltava para a cidade de Carolina, chegando mesmo (o narrador)

a viajar de S. Paulo até ao interior norte do Brasil, até aos E.U.A e a contactar pessoas que, directa ou indirectamente, estiveram ligadas a Buell Quain. A segunda é mais subjectiva, sob a forma de uma carta, alegadamente escrita por Manoel Perna, ex-encarregado do posto indígena Manoel Nóbrega, “único amigo do etnólogo na cidade”, alusiva, intimista e misteriosa, explorando uma certa cumplicidade entre o narrador e o destinatário anónimo, interpellado através de um simples “você” e tendente a identificar-se com o próprio leitor – “isto é para quando você vier”.

A carta é a memória das “nove noites” passadas com Buell Quain em Carolina, dando conta de alguns traços da sua personalidade, seu trabalho junto dos índios, seus problemas pessoais ou profissionais, bem como testemunho da sua morte. Assim, Buell afigura-se-nos como um ser solitário, retraído e fechado em si mesmo bem como instável, do ponto de vista interior ou emocional, “vivía fora de si. Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver”. Mas são vários os enigmas que envolvem o protagonista: era casado ou solteiro? Quem é a mulher de quem fala a Manoel Perna? Teria sido traído pela mulher com o seu irmão? Mas haveria algum irmão? Quais os problemas que tanto o atormentavam? Por que resolveu, de repente e inexplicavelmente, sair da aldeia e regressar aos E.U.A.? Ter-se-ia sentido ameaçado, dada a sensação de constante vigilância? E, finalmente, qual o motivo que o teria levado ao suicídio? Como se pode ver, são várias as questões que podemos levantar uma vez que, ao contrário do que se esperaria de uma carta-testemunho, o tom dominante da narrativa é de mistério, tal

como também nos adverte o narrador: “o que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe escrever”.

Tudo parece estar destinado a permanecer oculto e inexplicado. As hipóteses, as versões e as testemunhas parecem refutar-se e contradizer-se sucessivamente, ao mesmo tempo que criam no leitor a expectativa (ou ilusão) da descoberta do enigma, a qual sai, no final, frustrada. De facto, os pontos de vista multiplicam-se perante todas as pistas (ligadas à sua personalidade ou ao seu comportamento) e cartas escritas pouco tempo antes de se suicidar – o da mãe, o da irmã, o dos amigos e o de muitas outras figuras a ele ligadas. São sobretudo quatro as hipóteses mais vezes levantadas para justificar o suicídio: a separação dos pais, outras “questões familiares”, a infidelidade da mulher e uma doença contagiosa (sífilis ou lepra). A explicação torna-se dependente da existência de uma oitava carta, para além das sete conhecidas, escritas por Buell Quain antes de se matar e onde explicaria as razões do seu acto. A existência dessa carta desconhecida é corroborada pela carta de Manoel Perna que a ela se refere constantemente – “Guardei comigo esta única carta, para protegê-lo, e aos índios” – mas que, contrariamente ao esperado desde o início, nada revela sobre o seu conteúdo. Resta ao leitor pressupor o que não é dito, ler o que não está escrito e imaginar o desvendar de todos os mistérios.

Refira-se ainda o cenário selvagem e indígena onde se desenvolve toda a trama narrativa e que sempre constituiu um motivo de interesse para o leitor português desde a sua descoberta em 1500. De facto, a presença dos índios faz-se

notar ao longo de toda a obra, permitindo-nos, desde logo, salientar o interesse por parte de uma minoria de estudiosos pela cultura indígena, sua revalorização e seu reconhecimento como contribuinte para uma cultura dita “civilizacional”, neste caso, para a cultura brasileira. Os índios são para nós, leitores, motivo de atracção e fascínio pelo que possuem de exótico, pitoresco, naïf, desde a gastronomia e costumes à organização social. Tinham os corpos pintados, os cabelos usavam-no com duas riscas paralelas nos dois lados da cabeça e franja na testa, obedeciam aos rituais de iniciação na idade adulta em que o menino é esfolado com uma pata afiada de tatu, ao ritual do banho como cerimónia de explicitação e delimitação da interdição do incesto, faziam jogos como as corridas de toras, mantinham e celebravam relações simbólicas de parentesco com o objectivo de “evitar o incesto em comunidades predominantemente endogâmicas”, mas que, no fundo, favorecia essas mesmas relações incestuosas, gozavam de imensa liberdade sexual (“não havia virgens na aldeia”), os nomes

não tinham qualquer significado sendo atribuídos aleatoriamente e tratavam as crianças com carinho e atenção especiais. Interessante será também notar a relação de “adopção mútua” que se estabelece entre os índios e os brancos – “na aldeia você é a criança deles; na cidade eles são a sua criança”. No entanto e mau grado o que ficou dito anteriormente, o olhar norte-americano legado por Buell Quain, antes de se suicidar, acerca dos índios não pode deixar de ser insólito e curioso pelo que tem de preconceituoso e reprovador. Esse olhar estender-se-á ao Brasil em geral. Numa carta, encontrada entre os seus pertences, ele escreve, a propósito das dificuldades do trabalho com os índios: “Acredito que isso possa ser atribuído à natureza indisciplinada e invertebrada da própria cultura brasileira. Meus índios estão habituados a lidar com o tipo degenerado de brasileiro rural que se estabeleceu nesta vizinhança – é terra marginal e a escória do Brasil vive dela. Tanto os brasileiros como os índios que tenho visto são crianças mimadas que berram se não obtêm o que desejam e nunca

mantêm as suas promessas, uma vez que você lhes dá as costas (...) O Brasil, por sua vez, sem dúvida absorveu muitas das marcas mais desagradáveis das culturas indígenas com as quais teve contato inicial”. Diz ainda, numa carta escrita a Ruth Landes: “há um monte de coisas sobre os brasileiros e as cidades brasileiras que me dão vontade de tirar a roupa e me masturbar em praça pública”. *Nove Noites* assume-se, assim, na sua complexidade e ambiguidade, como um romance que, através de uma linguagem natural, um estilo seco, desprovido de quaisquer ornatos, seduz, conquista e envolve o leitor até mesmo depois de terminada a leitura. Mas não só, porque obriga a reflectir sobre a situação do índio no Brasil, sobre a situação do Brasil no mundo ou sobre as relações entre cidadãos oriundos de alta-civilizações e homens primitivos e isolados. Como dizia Torga: “Cada um de nós é um enigma, que a maior parte das vezes fica por decifrar”¹.

Cristina Azevedo

¹ TORGA, Miguel. “Bambo”. in *Bichos*. Lisboa. Planeta Agostini. 2003. p. 53.

VINICIUS DE MORAES

Querido Poeta: Correspondência de Vinicius de Moraes (selecção, organização e notas de Ruy Castro)

São Paulo, Companhia das Letras, 2003

No seio da crítica literária contemporânea, a epistolografia assume uma importância crescente. As cartas trocadas entre Pessoa e Sá-Carneiro, por exemplo, são hoje consideradas documentos fundamentais para a compreensão do Modernismo português, permitindo-nos não só assistir a discussões seminais, como também acompanhar o próprio itinerário de criação das obras e, assim, instrumentalizar a sua análise hermenêutica. Mário de Andrade, o *papa* do movimento no Brasil, aproximou mesmo o género epistolar a *uma espécie de violão da literatura*, com o qual o escritor ensaiaria os *acordes*, executados, mais

tarde, no *piano* da criação literária. A verdade é que a carta (apesar de alguma insinceridade latente) é sempre um pouco o retrato do seu autor e, talvez por isso, o interesse pela correspondência de escritores tem alimentado um viçoso nicho editorial, também em Portugal e no Brasil. No ano em que se comemoram os noventa anos do nascimento de Vinicius de Moraes, a Companhia das Letras traz à estampa *Querido poeta*, uma abrangente colectânea de cartas enviadas e recebidas pelo trovador carioca, entre Novembro de 1932 (quando tinha apenas dezanove anos) e o ano da sua morte (1980).

São, ao todo, duzentas e quinze mensagens que o jornalista Ruy Castro compiliou, a partir do espólio guardado pela família e depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, enriquecido ainda pela contribuição dos amigos. Entre remetentes e destinatários, contam-se nomes como Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, António Carlos Jobim, Chico Buarque, Orson Welles ou Elisabeth Bishop, além dos colegas do Itamaraty, amigos de juventude e familiares. Organizada cronologicamente, a correspondência

aparece arrumada em cinco capítulos (dos anos 30 aos anos 70), em cuja abertura o compilador apresenta uma breve resenha biográfica relativa ao período correspondente, na tênue tentativa de assim emprestar alguma unidade às mais diversas missivas que aí aparecem, por vezes em tom surpreendentemente contrastante. Do filho irreverente ao pai vigilante, do amante impetuoso ao amigo dedicado, passando pelo poeta, crítico de cinema, diplomata e compositor, vários são os Vinicius que atravessam a coletânea.

Ruy Castro lembra, no início do volume, que Drummond sempre afirmava ter sido Moraes o único da sua geração *que teve vida de poeta*. Quando abandona o recato da criação, para calcorrear o mundo e viver as atribulações de nove casamentos, Vinicius estava, afinal, a explorar em plenitude esse mergulho visceral na corrente da vida que tanto o caracterizou: «pertencem a uma velha raça de homens inquietos, que precisam estar ao mesmo tempo em todos os lugares e no coração de todas as criaturas»¹. A sua vantagem estará, assim, no facto de nunca ter resolvido o conflito essencial entre *poesia e vida*. Como afirma o prefaciador, «é fascinante acompanhá-lo saindo de uma carta dura, em que discutia direitos autorais, política ou literatura, e revertendo à condição de pai, escrevendo para uma filha em linguagem quase infantil – as duas cartas no mesmo dia» (p. 12). Entre umas e outras, no entanto, o mesmo estilo coloquial².

Do lote que encabeça a correspondência dos anos 30, ressalta uma carta enviada para Lúcio Cardoso, provavelmente em 1936, e em que Vinicius ataca, com os arroubos da juventude, o regionalismo que dominava a literatura de então³.

Será, no entanto, durante os anos 40 (já depois de acompanhar o escritor Waldo Frank numa viagem pelo *Brasil profundo*) que verificamos uma das transições mais interessantes no perfil do poeta, em direcção à ideologia comunista. Exercendo funções consulares na embaixada do Brasil nos E.U.A., Vinicius manifesta desconforto pelo fascismo⁴, passando a defender uma poesia empenhada, como se depreende da carta enviada ao diplomata Lauro Escorel, em Julho de 1949⁵. A temporada em Los Angeles é, no entanto, uma das menos férteis, em termos literários. O poeta está fascinado pelo mundo da sétima arte, chegando mesmo a dirigir a revista *Filme* e a estabelecer contactos no meio cinematográfico, como atestam os bilhetes de Charles Chaplin e Orson Welles. Ruy Castro anota, aliás, um dado curioso na correspondência com Lydia e Leta de Moraes, quando, em 1948, o poeta pede que investiguem a notícia antiga sobre um operário que caíra no esgoto, sem que ninguém conseguisse resgatá-lo. Castro lembra que, três anos depois, Billy Wilder filma *A Montanha dos Sete Abutres*, que desenvolve o mesmo argumento, mas deslocado para o deserto do Novo México, levando a supor que a ideia de Vinicius esteve na origem do roteiro do filme. Relativamente à correspondência trocada durante os anos 50 e 60, vislumbra-se uma outra transição empreendida pelo *poetinha*, agora claramente voltado para o universo musical. Os correspondentes passam a recortar-se, cada vez mais, entre figuras da M.P.B. (Tom Jobim, Chico Buarque, Carlos Lyra, as meninas do Quarteto em Cy, Luiz Eça, etc.), à medida também que crescem as preocupações com questões de ordem financeira. A própria correspondência com o parceiro de décadas Tom

Jobim, apesar de ter sempre poesia e música como pano de fundo, é perpassada por uma série de ajustes de contas, em torno de direitos autorais. Mais interessantes, do ponto de vista artístico, só mesmo as duas cartas trocadas, em 1971, por Vinicius e Chico Buarque, onde é ponderada a alteração da letra de *Valsinha*. A carta de Buarque (tal qual o violão com que Mário de Andrade ilustrou as relações entre epistolografia e literatura) aproxima-se, nesta perspectiva, a uma espécie de *arquivo da criação*, na medida em que, além de contrapor versões diferentes do poema, revela, em pormenor, as dúvidas e anseios que acompanharam o processo criativo, bem como a argumentação que sustenta as opções tomadas.

Pelo meio, todavia, o tom que mais intensamente perpassa o conjunto da correspondência é dado pela intimidade do poeta, exposta ao longo das cartas trocadas com mãe, irmãs, filhos, mulheres e ex-mulheres. Das declarações amorosas às crises conjugais, das confidências às discussões familiares, das ternuras às repreensões paternas, as cartas aqui reunidas revelam, segundo o seu organizador, «que Vinicius passou boa parte da vida protagonizando dramas comuns a muita gente: noites sem sono pela saúde do caçula ou pela pensão da ex-mulher, turras com o patrão (no caso do Itamaraty) e sempre às voltas com dinheiros a receber, contas a pagar, promissórias a vencer. (...) É o herói reduzido à sua mais humana condição» (pp. 11-12). De tal forma que, no final, o que emerge das páginas de *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes* é o retrato exuberante de um homem comum, apaixonado e dividido, que logrou levar a vida em estado de poesia.

Elsa Pereira

¹ Carta para D.^a Lydia de Moraes. São Paulo, 18 de Junho de 1936 (p. 44).

² *Vd.* carta para Leta de Moraes. Rio, s/d (provavelmente 1937): «Aliás, isso é que faz o prazer das cartas. Coisas tão simples assumem uma importância... extraordinária. Como vai você? O calor aqui está insuportável. Etc. (...) Minha vontade é escrever bem simples e falar mais simples ainda» (pp. 48-49).

³ Carta para Lúcio Cardoso. Itaipua, s/d (provavelmente 1936): «Evidentemente, é preciso fazer qualquer coisa contra essa lava de títica nortista que embruteceu todo o mundo de repente. (...) É ridículo, é engraçado como se debatem dentro das mesmas coisas, dentro dessa pocinha de mijo que eles chamam de romance» (pp. 38-39).

⁴ *Vd.* carta para D.^a Lydia de Moraes, Hollywood, 13 de Novembro de 1947: «A mesma onda de fascismo que passa aí está passando aqui, que é, aliás, o berço da dita. Um convencimento, uma empáfia, o tal de *americanismo*» (p. 131).

⁵ *Vd.* carta para Lauro Escorel, Los Angeles, 25 de Julho de 1949: «Quando você fala em caminho de poeta, ou caminho de poesia, eu vejo (...) um caminho de lama e sangue, com o cadáver de Lorca e Miguel Hernandez, os corpos trucidados em Lídice, Guernica, Stalingrado, os negrinhos linchados no Sul desta democracia, os 6 milhões de judeus pagos por Hitler ao Capitalismo» (p. 156).

Sexto livro de poesia de Júlio Castañon Guimarães, que se estreou com *Vertentes* em 1975. É um título sintomático e, arriscaríamos, programático. Na segunda edição do *Novo Dicionário Aurélio* podemos ler na entrada correspondente a “extravio”, entre outras: “Ato ou efeito de extraviar(-se)”. De facto, o que este livro parece querer levar a cabo é a rasura do sujeito poético, o seu extravio (até onde isso for possível). Ou a sua “perda”, o seu “sumiço”, e mesmo o seu “furto”, outros significados que nos dá a entrada do referido dicionário. É de especial interesse aquele pronome pessoal reflexo “se” adjacente a “extraviar”, pois ele pode ser, através dessa qualidade reflexiva, índice de indeterminação do sujeito, e, logo, um dos muitos processos da sua ocultação, processos em que é pródiga esta poesia. Uma poesia impessoal(izada), de onde o “Eu” está, pelo menos à superfície, ausente. Não há no livro, salvo erro, uma única ocorrência da primeira pessoa do singular. Não se pressente, nestes poemas, o sujeito enunciativo. Esta poesia diz um “modo” de posicionamento do sujeito, mas nunca chega a dizer esse sujeito. Como se na busca mesma desse “modo” se esgotasse já todo o poema e ele se desse por terminado antes mesmo de o sujeito ter a oportunidade de entrar em cena. O poema fica então na ante-câmara do “assunto” poético; é *dispositivo* e *elocutio* mas não *inventio*; não “efabulando” mas somente dispondo, concatenando, organizando. Se este *Práticas de Extravio* se pudesse assimilar a um mapa-múndi, seria um mapa de onde estariam ausentes os continentes, os oceanos, os países, etc., e apenas visíveis as latitudes e as longitudes, as coordenadas. Impera nestes poemas o modo conjuntivo e verifica-se uma

especial predilecção pelos tempos do imperfeito do conjuntivo, do presente do conjuntivo e pelo condicional. Ora, tradicionalmente (e se é que as formas deste modo são realmente portadoras de significado), o conjuntivo é o modo que anda associado aos domínios da incerteza, da dúvida, do hipotético, do improvável, da conjectura, da eventualidade. Acrescem as frequentes ocorrências da partícula “se”, não só com o valor reflexivo (ou reflexo) acima mencionado, mas também como conjunção com valor condicional ou concessivo, a que juntaríamos ainda a abundância do advérbio dubitativo “talvez” (“talvez fosse o caso” é o verso que dá início ao poema “Algumas Estrofes”) ou de locuções onde ele marca presença. De facto, o discurso poético deste *Práticas de Extravio* move-se sempre no território do possível, da indefinição, da dispersão, do difuso, do nebuloso, do eventual mas nunca no da certeza. Os próprios títulos dos poemas apontam sempre para abstrações, para um discurso poético rasante, tangencial, vestigial: “De um modo”, “Desvio”, “Linha”, “Aproximações”, “Respiração”, “Dos estudos de objectos e ver”, “Sequência”, “Sinais”, “Rubricas”, etc.. Daí que estejamos perante uma poesia altamente abstracta, conceptual e intelectualizada (“por dentro um deserto/ se poderia pensar/ que com o tempo/ para fora se alastrasse” do poema “Às voltas”), obedecendo a um programa que tanto passará pela já referida omissão do sujeito poético como pelo *cdizer* da inutilidade da expressão poética, que será, na melhor das hipóteses, uma “rede de troços, de descompassos entre entoação e propósito, de lapsos mal disfarçados”, e isso “mesmo que um sopro de ironia viesse a vagar pelos lábios entreabertos” (“Respiração”). À “fala”

poética prefere-se, então, a “respiração” poética.

Nota-se na poesia de Castañon Guimarães um à vontade e um domínio da linguagem que indiciam uma experimentação poética consistente e um apurado trabalho sobre o discurso. A própria sintaxe poética é manejada com mestria. Veja-se o caso do poema “Canção”: “que o movimento este/ não mais luz/ / e seu foco como tal/ ausente (já posto// para que assim opere/ na incidência às avessas// não uma imagem mas a própria/ melancolia do sol negro)// seja só a luminosidade/ e jogos de tons intensidades”. A estratégia de espaçamento, de distanciamento gráfico, entre o sujeito, por um lado, e o predicado e seus complementos por outro, intensifica a dispersão do significado, “estica”, ou “distende” a semântica, sugerindo uma rarefação da matéria e do espaço poéticos (se uma só palavra se pedisse para caracterizar este livro, essa palavra seria, sem dúvida alguma, “rarefação”) e exigindo do leitor um maior esforço de concentração. Esta estratégia é secundada pelo recurso à parentetização longa (como é o caso nos versos atrás citados), e, de uma forma geral, pelo gosto por estruturas modificadoras e de adjunção que separam e isolam o predicado e os seus argumentos.

O equilíbrio entre a rarefação semântica e a subtilíssima – quase invisível – composição imagética é plenamente conseguida em diversos poemas: “como filtros as camadas de ar de calor// permeadas de aragens e anúncios da noite” (“Canção”); “no horizonte talvez a linha/ que limite impalpável/ entre morros e céu/ quase só a ideia do traço superposto/ à massa de morros” (“Linha”); “pois que a paisagem/ não tanto por este descampado/ ou esta trilha e sua curva/ mas sobretudo

como método/ em que do abismo de dentro/ se extrai o que no horizonte/ se arquitecta com resquícios de sons” (“Algumas Estrofes”); “quando das furnas da memória/ imagens pela noite adentro insistentes// sem que os arca-bouços de especulação/ resistam às ruínas de hipóteses// e no escuro o que reste dos enlances// seja apenas a trama de algumas canções de lamento” (“Os Dias”). De resto, as imagens, quando as há, parecem feitas de vidro finíssimo e na iminência de se quebrarem a qualquer momento: “quando os perfis de um ou outro pássaro/ se alçam do opaco dos morros/ contra camadas de transparência” (“Linha”). No poema “Canção” tudo é feito de cambiantes, de transparências, de afloramentos, de tangentes, de aproximações, de matéria sem peso e sem massa. A imagem das nuvens, dos itinerários difusos e arbitrários a que elas parecem obedecer, dos seus contornos em permanente mutação, é aqui paradigmática. Aparentemente insignificante como “substância” poética, este material rarefeito investe-se nesta poesia de uma significação reveladora e ampla. Isto porque nos damos conta da imensa parcela do mundo – porventura a mais significativa – que é feita de tais indefinições, de tal rarefação. Uma possível “sinopse” de *Práticas de Extravio* poderia ser o seguinte verso (de “Friagem”): “entre memória e invenção, um mapa de suspeitas”.

Práticas de Extravio é um livro onde a matéria-prima de eleição é constituída pelas réstias, pelas sobras, pelos vestígios mais fugazes da realidade; pelos sinais da mudança que nesta – e na existência – se opera furtiva e silenciosamente, e não por aquilo que arrebatava, que colide, que se mostra como ruptura nas nossas rotinas. Trata-se de captar a latência, não a essência, dos fenômenos. O poema “Desvio” germina a partir de um material semântico reduzido (“com apenas um resto de sol/ sobre

os telhados”) a partir do qual se irão desenrolar, numa circularidade desconcertante, feixes de inquietações, silêncios, restos, esboços e possibilidades.

Quase tudo nestes poemas é vago, indeciso, impreciso. Aquilo que no poema em prosa “Friagem” parece configurar-se como esboço de uma paisagem (“nos fins de tarde, cada vez mais se ia dando conta do peso que adquiriam os morros e as matas”), logo se transforma num borrão indistinto (“tudo se ia indistinguindo longamente em massas severas”). É que as texturas, as espessuras, as superfícies e as trajetórias da matéria saturam a percepção do espaço e do tempo – mas sobretudo a do espaço – e é esse acumular de informações, essa avalanche de sinais aquilo que nos chega, cabendo-nos, depois, as operações de filtragem e selecção. Ora neste livro, a atenção parece ir toda não para a massa de informação que recebemos, mas, precisamente, para o modo como a recebemos e seleccionamos. Interessa o contentor da percepção mais do que aquilo que este contém ou possa conter (interessam os “entornos em que impulsos perdidos criam simulacros de estruturas”). É como se o poema fosse míope e tivesse diante de si a verdade, sendo-lhe negado o acesso aos óculos que permitiriam vê-la. Ou tal-vez toda a percepção que o homem tem do tempo e do espaço seja já de si mesma míope, e a poesia – juntamente com outras formas de arte – os óculos possíveis, uma gradação capaz de amplificar o “real”, uma forma de o focar (e de se aproximar dele, indo pois no sentido inverso ao do afastamento gradativo vaticinado por Platão, ainda que a imagem resultante dessa focagem seja, também ela, uma imagem desfocada; um outro tipo de distorção: uma construção).

Em *Práticas de Extravio* há dois poemas (“Lago da Quinta” e “Ponte Americana”) construídos a partir de fotografias (cujas indicações de autoria são integradas nos sub-

títulos). São pois poemas que figuram, através da linguagem, um processo outro de figuração. Problematizam um olhar previamente filtrado e organizado segundo as regras de uma forma específica de representação artística. Também a fotografia nos deixa vestígios de qualquer coisa: a fotografia é essencialmente uma “pista” (ou um conjunto de “pistas”). A fotografia enquadra, organiza, fixa, concebe uma escala pela qual pode ser medida a percepção, mas essa “visão”, esse fragmento de “real” que ela esquematiza não tem, no “real” assim esquematizado, medidas estáveis e rigorosas (“assim – claro engenho – a ponte/ que como sumário de cálculos/ se estira em meio a uma natureza/ sem medidas”, “Ponte Americana. Fotografia de R. H. Klumb, c. 1861”): somos nós que impomos medidas a essa qualquer coisa fotografada, fazendo dela matéria de uma composição. É nisto, precisamente, é que a poesia de Castaño Guimarães se aproxima da fotografia, uma vez que também está interessada no enquadramento e na composição de uma certa quantidade de fenômenos. Interessada na fixação de um dado conjunto de vestígios, de pistas, de sinais, que podem ser lidos de várias maneiras, mas que também têm os seus limites de interpretação: os impostos pelo tempo que avança através da geometria do espaço e que a esse espaço confere movimento. É que investe ou desinveste de significações o próprio objecto físico que é um poema impresso ou uma fotografia. Por isso é que, face a uma fotografia, ou diante de um poema, tanto nos podemos sentir avançando com o tempo como sendo por ele deixados para trás. Mas se tivéssemos que aproximar a poesia de *Práticas de Extravio* de uma outra forma de arte, a nossa primeira escolha não seria a da fotografia mas a da pintura impressionista – e das suas estratégias pictóricas. É que esta é uma poesia de quadros propositadamente desfocados, como se fosse um míope

a “pintá-los”, dispensando lentes correctivas, ou alguém que semicerrasse intencionalmente os olhos. Vejam-se os versos “impressionistas” de “Lago da Quinta”: “por um lago para sempre em remanso/ como intensas as sombras que se somam/ no tempo na imagem na vegetação/ esta que por profusa perde/ a definição dos detalhes”; ou estes outros de “Da Pedra à Beira D’Água”: “pois cor se matiza/ se sobrecarrega/ se reverbera ao calor/ à luz à névoa ao ar/ à chuva que arrasta/ acumulados tons/ rastos de fluidez”.

Os sentidos encontram-se em *Práticas de Extravio* reduzidos à sua mínima operacionalidade: àquilo que lhes fica inscrito nas reentrâncias, nos interstícios, nos intervalos; como se em vez do corpo, a marca que o corpo deixa no ar (“antes mesmo do tato a iminência/ de uma pulsação”). Poesia da precaridade e do

vazio, vazio ao qual se opõe a fala como “repovoamento de regiões”: das regiões que o corpo não pode habitar, das regiões periféricas do discurso, que são, por isso, tidas por *insignificantes* (“nem todo o peso/ do mundo ou da falta/ repovoaria regiões”).

Abundam os motivos geométricos: os volumes, as linhas, os traços. É uma poesia de movimentos, de revoluções e convoluções, de intersecção de planos, de sobreposição de eixos. E é também uma poesia do rigor e da concisão, da elipse e da omissão. Os poemas são breves, os versos são curtos, sem quebras, sem pausas, sem obstáculos. A falta de pontuação (ou até a total ausência dela), de “ganchos” rítmicos, também ajuda à dissipação do significado, ao seu descentramento.

A poesia de Júlio Castañón Guimarães é altamente cerebral, difícil e exigente, mas pode tornar-se sedutora pelo

grau de esvaziamento semântico que logra alcançar sem nunca resvalar para a secura ou para a aridez. É poesia fluída – por vezes de forma desarmante; consegue um ritmo suave e liso, como se os poemas respirassem brandamente. A termos de aproximar a poesia de Júlio Castañón Guimarães à de algum poeta português contemporâneo, a escolha mais óbvia seria, parece-me, alguma da poesia de Gastão Cruz, a que juntaríamos a reflexão teórica “poetizada”, ou a poesia da poética, de Fernando Guerreiro.

Acrescente-se ainda, antes de terminarmos, que o nível de dificuldade de *Práticas de Extravio* justifica plenamente o posfácio da autoria de Duda Machado, que pode ser lido, com vantagem para o leitor, como prefácio.

Rui Lage

ALBERTO MARTINS

Cais

São Paulo, Editora 34, 2002

No fundo, o desejo

de estar sempre de partida
como se a poesia fosse

– horror à terra firme! –
a orla

de um litoral absoluto.

(“Rimbaud na América”, p. 115)

Horror à terra firme. A expressão condensa de forma paradigmática o universo poético de Alberto Martins, prevenindo desde logo o leitor sobre o que o espera no percurso de leitura deste livro: nada das certezas falazmente tranquilizadoras de uma topografia que defina coordenadas familiares e pontos firmes de ancoragem. Tudo nesta poesia nos falará de geografias precárias, de ritos e lugares de passagem, de impermanências, de embarques e desembarques: de

cais. Os poemas invertem-se deste modo num espaço liminal “onde as coisas ancoram / onde as coisas demoram / algum tempo / antes de partir” (“Em torno da cidade”, p. 68).

O leitor entra desde o primeiro poema num universo estranhamente frio e inóspito, atravessado pela presença obsessiva do mar, que dissolve e arrasta consigo todas as fronteiras e demarcações. A praia e o porto fornecem o pano de fundo onde as meditações poéticas, seguindo o ritmo das marés, se inscrevem num momento para logo de seguida se apagarem: “Até o poema / esse animal submarino // morre afogado / quando arrasta à superfície // apenas água / água e seus resquícios” (p. 12). Perante a aridez dos elementos, ao sujeito poético resta apenas a posição de observador solitário

na paisagem: ele vê mas “não encontr[a] testemunhas” (“Monólogo de Hans Staden”, p. 20). Tudo é alteridade absoluta – mas, por essa mesma razão, tudo é absolutamente novo na sua estranheza. O olhar poético privilegiado é assim o do viajante ou aventureiro que visita pela primeira vez o Novo Mundo: Frei Gaspar, Fernão Cardim, Richard Burton, Kipling, Jean de Léry, Hans Staden e, é claro, o próprio leitor.

O poeta pode escrever sobre Santos, a cidade onde nasceu, mas tudo nela resiste à reconhecibilidade do olhar quotidiano. A memória viajante não busca o consolo do familiar: o sofrimento faz parte da própria essência do percurso. A fluidez das identidades que atravessam esta poesia permite que morte e nascimento circularmente se

toquem e deixem em aberto a possibilidade de um recomeço a partir do escuro e da indefinição: "Deve haver algum sentido / nesses rudes rituais de partida // em que o mundo retorna / ao estado do papel em branco" ("Enterro", p. 39). "Onde inicia o poema? / onde termina?" (p. 13). A poesia de Alberto Martins convida a uma viagem de estranhamento,

desestabilizando modos habituais de percepção e confundindo o conforto da reconhecibilidade dos múltiplos códigos de leitura que tantas vezes se sedimentam no olhar e perturbam a abertura que o texto poético reclama. Todavia, o que esta poesia rouba com uma mão devolve-o generosamente com a outra a quem se fizer ao caminho sem ideias

pré-concebidas. Se o leitor se aventurar na viagem, irá certamente ver abrirem-se-lhe possibilidades inusitadas de sentido: "Por isso engole as pedras / que trouxeste no bolso. // aqui terás de recomeçar" ("Rimbaud na América", p. 116).

Daniela Kato

FERNANDO CRISTÓVÃO

O Romance Político Brasileiro Contemporâneo e Outros Ensaios

Coimbra, Almedina / Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Un. de Lisboa / Associação de Cultura Lusófona, 2003

Professor catedrático de Literatura Brasileira há pouco jubilado, Fernando Cristóvão apresenta-nos neste livro um conjunto de doze ensaios que tiveram na sua origem conferências e comunicações, preferidas em espaços e tempos diversos. Apesar da variedade dos temas, há um fio condutor que une os doze capítulos, conforme aliás o A. adverte na "Nota de Apresentação": «Em todos eles se evidencia, em maior ou menor grau, a caminhada para a emancipação literária e autonómica do Brasil, e inventariam temas e tópicos que, mesmo antes da independência política, marcam a diferença à literatura-mãe, a portuguesa» (p. 5).

No capítulo inicial, que serve de título do volume, Cristóvão começa por passar em revista o contexto socio-político da segunda metade do século XX no Brasil, detectando em seguida três fases principais do romance político brasileiro contemporâneo: a década de 60, dominada pela alegoria e pela ambiguidade; os anos 70, caracterizados pelo confronto directo e claro; o decénio de 80, marcado pelo balanço da democracia e pelas dificuldades de convivência. A caracterização de cada um desses momentos apoia-se no comentário e no estudo dos romances que melhor os representam. Para a primeira fase, Cristóvão destaca dois romances de José J. Veiga: *A Hora dos Ruminantes*, de

1964, e *Sombras de Reis Barbudos*, de 1972. Para exemplificar o confronto, são postas em relevo duas obras de Antônio Callado: *Quarup*, de 1967, a que o A. dedica um estudo demorado, e *Bar Don Juan*, de 1971. Cristóvão detém-se ainda em várias outras obras, dentre as quais *Zero*, de Inácio Loyola Brandão, publicado em 1976, e *A Deliciosa e Sangrenta Aventura Latina de Jane Spitfire, Espiã e Mulher Sensual*, de Augusto Boal, saído no ano seguinte. Nota contudo o A. que, «Apesar de maioritária, a ficção que denuncia a ditadura e a repressão do regime militar brasileiro sob a óptica marxista não é a única» (p. 34), o que o leva a considerar outro tipo de obras, como é o caso do romance de Plínio Cabral *Direita, Esquerda, Volver*, de 1978, dominado pela «questão do confronto das ideologias fascista e comunista apresentadas em pé de igualdade no que toca a opressão e processos sujos» (p. 35). Na terceira fase, «O problema brasileiro é agora encarado de outra maneira: como aceitar o Brasil tal qual é se, apesar da democracia, continuam a corrupção, a crueldade, as injustiças e desigualdades sociais?» (p. 38). Fernando Cristóvão toma por exemplo o romance de Ana Maria Machado *O Mar Nunca Transborda*, de 1995, detectando nele um «tipo de questionamento político que cada vez o é menos, e cada vez mais se torna reflexão

cultural das raízes históricas de um povo e juízo crítico do seu passado» (p. 42).

Nos onze capítulos seguintes, o A. apresenta-nos estudos inovadores sobre temas, motivos e textos muito variados, que vão do século XVI ao século XX. Alguns dos ensaios são de carácter mais teórico, como o do capítulo 10, sobre «A Literatura como antropologia das antropologias», ou mais abrangente, como acontece no capítulo 7, em que o A. nos propõe uma reflexão sobre «O mito do 'Novo Mundo' na Literatura de Viagens», uma das suas áreas de investigação preferidas nos últimos anos. Mas, mesmo nestes casos, a literatura brasileira (ou luso-brasileira) continua a estar presente, ganhando a sua leitura com a perspectiva comparativa. É o que se verifica ainda no capítulo 8, com o ensaio intitulado «Da grandiloquência lusa ao ufanismo brasileiro», em que o A. – apoiando-se no comentário de textos muito diversos – mostra que o «discurso lusitano grandiloquente (...), transplantado ao Brasil, floresceu e frutificou nas admiráveis realizações barrocas do ufanismo» (p. 176). Entre os autores mais antigos estudados por Fernando Cristóvão estão os P^{res} José de Anchieta e Antônio Vieira. Relativamente ao primeiro, o A. aborda a questão da luta Deus/demónio na poesia e no drama. Quanto a Vieira, Cristóvão escolhe como tema

os sermões contra a escravidão. Mostrando que o jesuíta «multiplicava denúncias contra os abusos dos colonos e agenciava na corte de Lisboa medidas legislativas contra a escravidão de negros e índios», o A. conclui que «os sermões em favor dos negros visam principalmente o abrandamento dos seus cativos, e os sermões em favor dos índios têm como objecto supremo o impedimento dos próprios cativos» (p. 49). Procura ainda explicar que Vieira teria razões teóricas e práticas para não atacar frontalmente a escravidão dos negros e não reivindicar a sua total libertação.

Também sobre o século XVII, Fernando Cristóvão apresenta-nos, no capítulo 5, um estudo sobre um tema que não tem merecido a atenção dos especialistas: «A luta de libertação da Bahia em 1625 e a batalha dos seus textos narrativos e épicos». Apoiando-se, uma vez mais, no comentário de grande número de textos, o A. analisa os pontos de vista castelhano, holandês e português e dá conta das previsíveis diferenças, salientando que a visão portuguesa – apontando para a dilatação da fé e do império – é a mais tradicional.

Correndo um período cronológico mais alargado, que vai do início do século XVI até ao século XIX, Cristóvão oferece-nos no capítulo 11 um interessante estudo sobre «As frutas brasileiras e a sua significação oculta». Depois de explicar, à luz da história da cultura, a razão do destaque atribuído à descrição das frutas, o A. analisa uma dezena de textos e reflecte sobre a sua simbologia, o seu valor apelativo e a passagem que neles se pode observar de um mo-

mento marcado pela constatação da diferença até um outro em que já é possível vislumbrar a construção de uma nova identidade.

Ainda no domínio dos temas não contemporâneos, deve destacar-se a abordagem da poética pastoril na literatura brasileira, que ocupa o capítulo 9. Sugerindo que a corrente terá tido em Anchieta o seu precursor, sob a forma de pastoralismo religioso, o A. situa o seu nascimento efectivo com a Academia Brasílica dos Esquecidos, em 1724, e acompanha o seu desenvolvimento com o neoclassicismo arcádico, mostrando que o ciclo se fecha apenas em 1899, com o idílio piscatório *Jana e Joel*, de Xavier Marques, o que significa que cobre um período de 175 anos. Comentando – ao lado dos ‘consagrados’ – textos e autores quase ignorados, Fernando Cristóvão sustenta que esta produção poética está longe de poder ser considerada como alienada, sugerindo também que ela se transferiu para a estética indianista, «metamorfosando-se nela para corresponder a novos contextos estéticos e sociais» (p. 210).

Um tema setecentista de muito interesse é o que nos é apresentado no capítulo 4, sobre o papel precursor de José Agostinho de Macedo no teatro popular abolicionista. Depois de se referir à falta de atenção ao teatro deste autor, o ensaísta detém-se na peça *O Preto Sensível* (publicada postumamente, em 1836), marcada pelo ataque frontal ao tráfico escravagista e pela profunda simpatia pelo homem negro. Segundo o A., trata-se de um texto que deve ser destacado, «tanto pela sua autenticidade romântica como

pela contribuição prestada à causa abolicionista que no Brasil dava os primeiros passos e em Portugal ganhara corpo a partir da década de 40» (p. 90).

De alcance cronológico mais vasto é o capítulo 6, sobre «O mar na Literatura Brasileira». Começando por mostrar as diferenças, que neste domínio, separam as literaturas portuguesa e brasileira, o A. sugere que, do lado brasileiro, «O sertão viria a ser o correlato do mar na sua substância mítica, porque no sertão ocorrem travessias semelhantes às dos mares» (p. 131). Mais à frente, mostra que uma das formas mais comuns de representação do mar na literatura brasileira tem a ver com os lugares de chegada e partida, entre os quais se salientam as praias e os portos. Destaca por isso a obra de Jorge Amado, em que surgem com frequência as histórias praieiras e de porto. O A. não esquece contudo a faceta do mar como projecção de estados de alma, visível sobretudo em poetas românticos, parnasianos e simbolistas, mas também em modernos como Joaquim Cardozo e Cecília Meireles. O volume encerra com um estudo justamente dedicado a essa autora, em que Cristóvão mostra as possibilidades de leitura de *Metal Rosticler* à luz da alquimia.

Como comentário final, podemos dizer que estamos perante um conjunto de ensaios que, no seu diversificado âmbito cronológico e metodológico, lançam uma luz nova sobre áreas e autores da literatura brasileira que estavam esquecidos ou insuficientemente explorados.

Francisco Topa

NELLY NOVAES COELHO

Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras

São Paulo, Escrituras, 2002

Um vasto inventário e estudo – mais de 700 páginas – das mulheres que se revelaram como escritoras desde 1711 (Teresa Margarida da Silva e Orta) e – a título de homenagem – até de não-escritoras, como Chiquinha Gonzaga (mas não Chica da Silva). Trabalho meticuloso da autora de – *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*, a quem já se deviam também estudos sobre a literatura infantil e sobre a literatura portuguesa, e que prepara agora um dicionário de escritoras portuguesas.

MANUEL INÁCIO DA SILVA ALVARENGA

O Desertor

– *Poema Herói-Cômico*

Campinas, Editora Unicamp, 2003

Edição que se quer crítica de um poema jogo-sério do “menos estudado” árcade brasileiro. Ronald Polito foi o responsável por esta edição e pela sua “introdução”, assinando com Joaci Pereira Furtado as suas notas preciosas.

JOHN GLEDSON

Influências e Impasses – Drummond e Alguns Contemporâneos

S. Paulo, Companhia das Letras, 2003

O conhecido professor inglês (“aposentado”), notável especialista em Machado, regressa a Drummond, a quem já dedicara *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*; parecerá insatisfatório o que diz sobre a relação de Drummond com a poesia portuguesa, mas a sua argúcia e solidez argumentativa torna-se patente nos capítulos que dedica ao itabirano, e também nos que contemplam João Cabral e Cyro dos Anjos.

ALFREDO BOSI

Céu, Inferno

São Paulo, Livraria Duas Cidades / Editora 34, 2003

Conjunto de estudos escritos ao longo de mais de duas décadas por um antigo professor de literatura italiana que depois se revelaria um dos mais finos estudiosos e historiadores da literatura brasileira. Nesta 2ª ed. (a 1ª é de 1988) há textos novos – sobre Cecília Meireles, Ferreira Guilar, Mário de Andrade e Benedetto Croce.

ANTÔNIO CARLOS SECCHIN

Escritos sobre Poesia & Alguma Ficção

Rio de Janeiro, EdUERJ, 2003

Como em *João Cabral: a Poesia do Menos* e em *Poesia e Desordem* (que reunia “escritos sobre poesia & alguma prosa”), Secchin revela nestes textos sobre obras e autores que revisita ou

não (de Machado e Castro Alves a Gilberto Mendonça Teles, Ivan Junqueira e novíssimos) qualidades que raramente se vêem associadas: atenção minuciosa, vasta informação, subtileza intelectual e elegância de forma.

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

O que Fazer de Ezra Pound?

Rio de Janeiro, Editora Imago, 2003

No campo das artes plásticas como no da literatura, o conhecido crítico, poeta e cronista vem-se empenhando ultimamente na desmontagem de certas teorias vanguardistas ou na contestação de teses de sucesso a respeito de Ezra Pound ou de Aluísio Azevedo e Mário de Andrade.

Homenagem a Eduardo Portella

Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 2003

Alberto da Costa e Silva, Eduardo Coutinho, Nélida Piñon, Ivan Junqueira, Sérgio Paulo Rouanet, Carlos Heitor Cony, Domício Proença Filho e outros, entre os quais os poetas Marcus Accioly e Ildásio Tavares, celebram neste volume Eduardo Portella, "grande crítico literário e explicador do mundo e das ideias que buscam explicar o mundo e o presente", a pretexto da passagem dos seus 70 anos.

JOSÉ MARIA CANÇADO

Memórias Videntes do Brasil – A Obra de Pedro Nava

Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003

Pedro Nava, o Alquimista da Memória

Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003

No centenário do nascimento do grande memorialista que também foi médico ilustre e poeta bissexto, duas obras que de modo distinto dão bem conta da sua invulgar personalidade cultural. Na primeira, resultado de uma tese de doutoramento, Nava aparece-nos não como simples anotador de reminiscências mas como autor de uma narrativa "complexa e aberta" e como "vidente do povo brasileiro". Na segunda, reúnem-se uma cronologia, uma antologia e textos que apoiam uma exposição aberta na Casa de Rui Barbosa até 7 de Março de 2004, e cujo catálogo se deve a Marília Rothier Cardoso e a Eliane Vasconcelos.

ALEXEI BUENO

Glauber Rocha Mais Fortes são os Poderes do Povo!

Rio de Janeiro, Manati, 2003

Um conhecido poeta e crítico revela-se também um "fanático" do cinema e sobretudo da "inumerável personalidade" de Glauber Rocha, "o maior cineasta brasileiro", cuja trajectória e produção assinala e analisa com vigor e rigor.

LÍGIA MILITZ DA COSTA

Textos Críticos – Analisando a Literatura

Cruz Alta, Unicruz, 2003

Com um "trabalho constante e de notável qualidade, tanto na crítica como na docência" (Moacyr Scliar), Lígia discorre sobre obras fictivas de autores do Rio Grande do Sul (Veríssimo, Lya Luft, Assis Brasil...), do Brasil (Mário de Andrade, Rubem Fonseca, Silviano Santiago...) e do estrangeiro (Eco, Saramago...)

JOSÉ ALVES PIRES

Grandes Espirituais da Literatura Brasileira

Braga, Faculdade de Filosofia da Un. Católica Portuguesa, 2002

Reunião de textos publicados inicialmente na *Brotéria*, em que é patente o empenho pedagógico do autor e a sua preocupação com os valores da "humana realidade" que vê em

obras de Anchieta ou de Cecília Meireles e Murilo Mendes mas também de João Cabral e de Nelson Rodrigues.

DUDA GUENNES

Meu Brasil Brasileiro

Lisboa, Prime Books, 2003

Há largos anos que Duda Guennes diverte os leitores de *A Bola* e de outras publicações com as suas "crônicas, causos, histórias, fofocas, acontecimentos". Aqui reúne alguns dos seus minitextos, onde por vezes se cruzam rapidamente o cómico e o trágico do nosso tempo, incidindo sobre o futebol em geral, ou sobre Garrincha e Pelé em particular, mas também sobre a minissaia ou sobre os "nomes próprios pouco comuns".

FERREIRA GULLAR

Obra Poética

Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2003

No Brasil *Toda Poesia* de Ferreira Gullar atingiu em 2001 a 11ª edição; tarde embora, Portugal passa agora a poder conviver com uma obra densa e extensa, que ao longo de mais de meio século – desde o sintomático *A Luta Corporal*, que começava com "Sete poemas portugueses" – mostra o empenho do autor em construir uma nova estética, uma nova ética e uma nova moral, com uma coerência que Ivan Junqueira bem assinala no prefácio.

ARMANDO FREITAS FILHO

Máquina de Escrever – Poesia Reunida e Revista

Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003

Reunindo e revendo uma vintena de livros publicados desde 1963, a que se junta o inédito *Numeral / Nominal*, de algum modo síntese e culminância admirável da obra anterior, esta cuidada e bonita edição oferece-nos uma das mais inquietas, tensas e modernas poéticas do Brasil, que no entender de Viviana Bosi "testemunha uma fissura irreparável e registra sujeito e vida contemporâneos, como veloz máquina de escrever, sem elidir a contradição do gesto, corajosa e lucidamente partido".

RICARDO THOMÉ

Ivan Junqueira

São Paulo, Global, 2003

Ivan Junqueira estreou-se em 1964 e a sua obra poética parecerá, comparada com outras, pouco extensa se a separarmos da obra de tradutor e de ensaísta (ou de antólogo, que publicou há pouco uma edição revista de *Testamento de Pasárgada*), os quais dir-se-ia existirem em função do Poeta. Poeta que às escolásticas dos anos 60 preferiu a conjugação desenvolvida da tradição e da modernidade de teor eliotiano ou cabralino, ele sabe entrelaçar o concreto e o metafísico, o efémero e o eterno até em formas fixas e em versos assonantes, valendo-se às vezes de uma dicção austera e desabusada, própria de quem trabalha "sobre ossos e remorsos", para exprimir a negatividade do mundo e do homem dos nossos dias. Impõe-se urgentemente a edição portuguesa desta ou outra antologia tão bem organizada como esta, até porque se trata do autor de *A Rainha Arcaica*, que numa herdade alentejana, como diz num dos excelentes inéditos recolhidos por Ricardo Thomé, descobriu a "ars antiqua": "a que não cobiça / ser laureada ou aplaudida / por sua exímia alquimia, / mas tão-só fruir de si / e do prazer de estar viva".

AUGUSTO DE CAMPOS

Invenção – De Arnaut e Rimbaud a Dante e Cavalcanti

São Paulo, Editora Arx, 2003

Este volume reúne, com revisões e acréscimos informativos, traduções já publicadas, mas separadas, de dois dos maiores poetas occitânicos e de dois dos maiores poetas italianos dos secs. XII a XIV. As traduções tão inventivas quanto modernas que Augusto faz desses autores fazem-nos ver ou sentir talvez melhor do que se os lermos no original a verdade do que Pound disse de um deles: que era tão nosso contemporâneo como o nosso melhor contemporâneo.

ILDÁSIO TAVARES (Org.)

Tasso da Silveira – Poemas

São Paulo, Academia Brasileira de Letras e Edições GRD, 2003

Surpreendentemente ou talvez não, Ildásio Tavares não só se encarregou de organizar uma edição com os “poemas selectos” do espiritualista Tasso da Silveira como ainda propõe, tal como a introdução de Leodegário de Azevedo, a reavaliação de um poeta que, garante, tem vindo a “crescer” enquanto outros descem.

LUCILA NOGUEIRA

Desespero Blue

Recife, Bagaço, 2003

Um ano depois da publicação de três livros de poesia, Lucila Nogueira não dá a sensação de se repetir; menos comprometida com o esoterismo, ainda quando fascinada pelo exótico, ela percorre neste livro alguns lugares “onde o amor perdeu o nome”, onde masculino e feminino se encontram nos seus limites, onde há a ameaça suspensa do desmoronamento e do vazio. No meio da viagem ou do caminho vale o trabalho “poético” – às vezes sincopado, às vezes fluido, em ritmo binário ou ternário -, e valem as vozes amigas de poetisas que dizem e desdizem os contraditórios sentimentos súbitos nascidos do abandono dos deuses e do ganho possível à escuridão de cada dia.

ARNALDO SETTI

A Pequena Orquestra

Goiânia, Kelps, 2003

Minicontos, flashes, anedotas, os textos deste volume são *exempla* ou fábulas da vida moderna que pelas suas elipses ou pelo seu ritmo e pelo seu imaginário podem valer como poemas ou textos sapienciais.

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRAZIL

A Margem Imóvel do Rio

Porto Alegre, L&PM, 2003

Uma viagem de um cronista da Corte de Dom Pedro II permite a reconstituição de cenários e atmosferas sociais do Brasil oitocentista, do centro carioca e da longínqua província sulrio-grandense, mas também estimula uma viagem interior, em que a “História passa a ser outra”.

LUÍS GUIMARÃES JR.

A Família Agulha

Organização, edição e notas de Flora Sussekind

Rio de Janeiro, Vieira & Lent e Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003

Flora Sussekind (ponha-se no “u” um trema que o teclado não tem) deu-se conta de – e corrigiu – “falhas e lapsos” (Rachel Teixeira Valença) que continham as edições anteriores deste “romance humorístico” de 1870 “à beira da charge, à beira do ziguezague” de um autor que Machado de Assis apreciava como “folhetinista elegante e jovial” e que era filho de português e em Portugal faleceu.

