

ANTÔNIO TORRES

O Nobre Sequestrador

Rio de Janeiro, Edições Fio da Navalha, 2004

Nas últimas décadas do século XX houve um recrudescimento do interesse pela reconstituição do passado, só semelhante ao ingénuo entusiasmo romântico do início de oitocentos. Sabemos, porém, que a preocupação didáctica tão cara aos autores dessa época, não encontra paralelismo na actualidade, dada a quebra iniludível da crença na possibilidade de reconstituições fidedignas e definitivas. Todo o romance pós-moderno se debate com essa ambiguidade e tenta, dos mais variados modos, preencher a falência do real com a legitimação do seu questionamento. É essa a aposta de Antônio Torres que, ao publicar *O Nobre Sequestrador*, pretende, aparentemente, penetrar no carácter do corsário francês que invadiu a cidade do Rio de Janeiro em 1711, mas que, na realidade, parece comprazer-se na busca de identidades trans-temporais, que validem a teoria de um eterno retorno, propício à compreensão do presente através de acontecimentos passados. Logo no prefácio, que tem o curioso título, «Prefácio a uma história da História colonial portuguesa», o autor empírico

enuncia os princípios norteadores da obra que se segue. Não só comenta o próprio título do romance, aludindo à ironia que lhe está subjacente, como estabelece à partida, e para que não haja dúvidas, o teor das relações entre os dois discursos, eternamente em confronto: «Conquanto o que se tem aqui é um interface entre Literatura e História, e que este autor se tenha esforçado à exaustão para não trair os factos históricos que suportam o seu relato, é a dialéctica do discurso ficcional que se impõe neste livro (...)» (p.9). A evidência desta afirmação que, no entanto, parece necessitar de constantes reiteraões, é ainda completada com uma outra que não foi de todo alheia aos escritores românticos, mas que ganha significados inusitados na reescrita da História levada a cabo na pós-modernidade: «E porque a História se repete, se repete, se repete» (p.10). Esta noção acaba por ser fundamental para a compreensão do universo diegético convocado e da reconstituição histórica efectuada, que se estilhaça em vários artificios, estruturados em torno da pessoa narrativa utilizada. A

primeira parte do romance cede a voz ao protagonista, o corsário René Duguay-Trouin, que no século XVIII sequestrou a cidade do Rio de Janeiro, como pretensa represália pela morte de Duclerc, detido pelos portugueses em prisão domiciliária. Este processo que se iniciou, talvez, com Robert Grave, em *I Claudius* (1934), terá alguma fortuna em romances subsequentes, como o célebre *Mémoires d'Hadrian* de Marguerite Yourcenar e outros das literaturas ocidentais. Temos, assim, a personagem a narrar a sua própria vida, interpelando frequentemente o leitor, de quem parece conhecer o íntimo e as reacções, leitor contemporâneo do tempo da enunciação, mas não do herói («Você já andou a investigar a minha vida amorosa. Recorreu até a um cartório de Rennes: René Duguay-Trouin teve mulher? Chegou a casar-se?», p.63), ou pressupondo a sua presença implícita através de marcas textuais inegáveis («(...) não me fiz ao mar logo de caras, assim que me dei por gente, como você poderia imaginar, você que veio de longe (...).», p.17). Este narrador, cuja focalização é, por assim dizer,

exclusiva, e que usa com alguma frequência períodos demasiado longos que podem querer indiciar a fictícia oralidade presente no discurso, recorre também a analepses para, ao dar a conhecer as suas origens e vida anterior, explicar melhor a actuação presente, seja em relação às mulheres ou aos fenómenos políticos e sociais, seja na análise dos seus sentimentos mais íntimos, como a solidão ou o desespero provocado pela doença. Aliás, o corsário assume-se como uma espécie de estátua falante, isto é, continua a narrar acontecimentos posteriores à sua morte, afirmando a intemporalidade própria das estátuas: «Eu sei. Isto foi depois da minha passagem pelo mundo.» (p.43). E, na linha de um Machado de Assis, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, assistimos ao relato do seu trespassse, com a ironia que é peculiar a todo o discurso: «Portanto: eu, René Duguay-Trouin, corsário de Luís XIV e tenente-general de Luís XV, morri aos sessenta e três anos, três meses e 17 dias, numa imensa casa em Paris, na rua Richelieu, livrando-me de uma vez por todas das doenças que me consumiram durante quinze anos. Fui enterrado no dia seguinte numa cave da capela da Santa Virgem, na igreja paroquial de Saint Roch, até satisfeito por ter sido um marinheiro com o privilégio de um caixão.» (p.108). A ironia, patente neste excerto, subjaz, como dissemos, ao fio narrativo, destruindo, de certa forma, a seriedade que se poderia inferir de um relato de conquista, pilhagem e resgate. Os próprios títulos de alguns capítulos («Saint-Malo para principiantes»,

p.110) ou a voluntária afirmação de possíveis interferências temporais, como é o caso da suposta conversa entre o protagonista e o autor empírico («Espero que não esteja [um amigo inglês do autor] zangado comigo por causa daquela vez que hasteei a bandeira de Inglaterra a meia haste.», p.121), contribuem para criar a dimensão lúdica que se actualiza também em jogos de palavras («O arrasador do Rio ficou arrasado», p.98) e nos vários juízos que vão sendo emitidos sobre o simples quotidiano ou sobre o próprio fazer da História, que se revela detentora de várias verdades e de várias leituras.

Não são raras as análises de factos e lugares do passado e seu confronto com o presente, como não é rara a alusão à opinião dos vindouros. É claro que através da narração do corsário perpassam não só os momentos factuais (batalhas, negociações, etc), como comentários, em geral certos e mordazes, ao Brasil, aos portugueses, à tomada do Rio, à conjuntura política e à figura de Luís XIV.

A segunda parte do romance é narrada em 3ª pessoa (a do autor empírico) que conta novamente os eventos que já conhecemos, com diferente focalização. A partir de determinado momento, a narração é feita sob a forma de diário, o que parece conferir maior credibilidade e verosimilhança ao relato, apesar da nítida consciência da relatividade da História e dos juízos opostos que, inevitavelmente, surgem. Entre a primeira e a segunda partes, há um capítulo intitulado «Intervalo», que alude à violência existente no

Rio de Janeiro do século XXI, e que percebemos destinar-se a marcar o paralelismo entre o saque do século XVIII e a actualidade. Este pequeno texto intercalar prepara a terceira e última parte do romance, narrada novamente em primeira pessoa, mas com um narrador diferente. Agora é a vez da cidade do Rio de Janeiro se fazer ouvir, contando a sua história e tecendo comentários a conhecidas figuras do passado, como D. João VI ou Napoleão, sempre com uma ironia que, ao retirar seriedade, confere, paradoxalmente, verosimilhança: «No entanto, Napoleão Bonaparte pode até ser considerado um benemérito deste país. Graças a ele devemos a vinda de D. João VI, o príncipe feio, cornudo e comedor de frango que, no entanto, mudou a minha história. E a do Brasil?» (p.214). O «Post-Scriptum» tem uma função semelhante à do «Intervalo». O título «Narcotráfico ataca em várias frentes. Rio vive dia de terror», datado de 25 de Fevereiro de 2003 (p.219), estabelece tacitamente a semelhança ou a repetição de situações que fazem jus à condição circular da História, a que se aludia no prefácio. Visão desassomburada, crítica e epistemológica do passado, o presente romance não se limita a reconstituir a vida de um corsário francês de setecentos, mas serve-se de factos aparentemente terminados para fazer reflectir sobre a precariedade de uma época que só se distingue das anteriores por um verniz civilizacional.

Maria de Fátima Marinbo

Nascida com o jornal, a crónica fez do compromisso entre jornalismo e literatura um dos seus ingredientes fundamentais. Partindo quase sempre do imediato e do factual, a crónica envereda contudo por uma visão pessoal, subjectiva e impressionista, que pode acabar por assegurar alguma perenidade ao texto. Para retomar uma feliz expressão de Manuel António Pina, as crónicas serão filhas do tempo mas nem sempre filhas de Cronos: chamando a atenção do leitor para um acontecimento ou um tema à partida menor e propondo-lhe uma reflexão original, a crónica acaba por filtrar o tempo que passa, evitando assim a tendência para se converter em anacrónica. É isso que lhe permite, nos melhores casos, trocar com sucesso a precariedade do jornal pela 'perenidade' – e a dignidade – do livro. Estão nesse grupo as crónicas de Luis Fernando Verissimo, autor que o público português já conhecia das suas colaborações no *Público* e, mais recentemente no *Expresso*. Juntando o apreço da crítica ao sucesso junto dos leitores, Verissimo impôs-se como uma voz singular na crónica brasileira, tornando-se – com Rubem Braga – um dos poucos autores que ficarão para a história da literatura apenas (ou acima de tudo) como cronistas. Nos 35 anos de actividade na imprensa – estreou-se em 1969, com uma coluna diária no *Zero Hora* –, Luis Fernando Verissimo chegou a manter uma coluna diária em jornais tão importantes como *O Globo* ou *Jornal do Brasil*, e publicou cerca de quatro dezenas de antologias de crónicas, muitas das quais conheceram um extraordinário sucesso de vendas. É o caso, por exemplo, de *Comédias da Vida Privada*, que serviu de

base a uma excelente série da Globo com o mesmo título, também exibida em Portugal no início da década de '90. Outras crónicas de Verissimo têm aliás sido adaptadas para o cinema, o teatro e a banda desenhada. Mas a sua obra não se limita a esse género que muitos insistem em considerar menor: Verissimo é também cartunista e novelista (foram aliás editadas em Portugal duas das suas novelas, *O Clube dos Anjos* e *Borges e os Orangotangos Eternos*), para além de ter publicado um texto para teatro, um livro de poemas, várias obras de literatura infantil e guias de viagem. A juntar a tudo isto, Luis Fernando tem escrito para a televisão, sendo de destacar os quadros que criou para o programa *Planeta dos Homens*, protagonizado por Jô Soares. O traço que melhor define e distingue a crónica de Verissimo é o humor inteligente, que se vê na escolha dos temas, no ângulo oblíquo da abordagem, nos títulos ou no modo surpreendente de começar e de terminar os textos. Denotando uma extraordinária capacidade de observação e de análise, e uma erudição e verticalidade pouco comuns, o autor pratica uma ironia de alcance largo. Aproveitando do melhor modo a concisão estrutural característica da crónica, Verissimo opta geralmente por uma das duas formas que sempre a caracterizaram: o comentário ou a reflexão despreziosa, e o esboço de um pequeno quadro ficcional (próximo do conto, mas de estrutura mais simples, que pode aliás valer-se apenas de diálogos). *Sexo na Cabeça* – que, na sua versão original, foi publicado em 1980 – é o quarto volume da série que a Editora Objetiva, do Rio de Janeiro, começou em 2000 e

através da qual pretende relançar toda a obra cronística do autor gaúcho, em edições actualizadas e revistas. Formada por 47 crónicas, várias delas recentes, esta antologia evidencia bem a mestria de Verissimo no género. O primeiro texto – que empresta o título ao livro – explica a orientação dominante: numa narrativa em 1.ª pessoa, que recorre a espaços a um delicioso tom bíblico («Tínhamos inventado o sexo e vimos que era bom.», p. 11), o autor recria a origem da vida (e do sexo) e dá conta das suas metamorfoses, sugerindo as consequências do facto de Deus não ter atendido ao pedido do homem para deixar o sexo fora da cabeça: «E vimos que era complicado. Nunca reparámos na nossa nudez e de repente não se falava em outra coisa. Você [a mulher] cobriu seu corpo com folhas e eu [o homem] construí várias civilizações para esconder o meu.» (p. 12). De facto, os problemas que decorrem do *sexo fora da cabeça* – na aceção larga do relacionamento entre homem e mulher – são um dos temas dominantes da antologia. Alguns dos motivos explorados são obrigatórios, mas a sua abordagem está longe de ser previsível. Veja-se o caso da infidelidade, que aparece, por exemplo, em «A cláusula do elevador» (um contrato pré-nupcial entre dois advogados, que prevê uma desigual cláusula a admitir a infidelidade no caso de um dos elementos do casal ficar fechado no elevador com ícones do sexo oposto). Ou o motivo das relações de poder no casamento, que serve de base a «Conselho de mãe», uma ilustração da máxima «Quem domina o controle remoto da televisão, domina o casamento.» (p. 132). No âmbito do sexo propriamente

dito, há também motivos previsíveis, mas cuja abordagem se reveste sempre de uma surpreendente originalidade. É o caso da impotência, que aparece na ficção anedótica de «Fase 4» (uma ida ao Tratamento de Emergências Sexuais Assinérgicas e Orgânicas, TESAIO, termina na fase 4, com a convocação mágica do espírito dos mortos), ou do namoro, presente em «Emoção» (história da relação entre Débora, que «tem 19 anos e faz sensação na praia com seu corpão que o biquíni só tapa aqui e alizinho», p. 87, e Pio, «que recebeu esse nome da mãe religiosa, mas o desmente desde os 13» e que, chegado o tão esperado momento, chora convulsivamente de emoção). Inesperado é o motivo que domina «Nádegas redolentes» – o desejo suscitado pela mulher no momento em que acorda: «Não era só os cheiros. Ela acordava fisicamente diferente. A cara maravilhosamente inchada, a boca intumescida, como a de certas meninas do Renoir. No resto do dia ia alongando-se, modiglianizando-se, mas de manhã era uma camponesa completa, com fantásticas olheiras roxas.» (p. 15). Outro modo usado por Luis Fernando Veríssimo para a abordagem dos problemas que decorrem do *sexo fora da cabeça* é o do comentário ou da reflexão desprendida e despretensiosa sobre aspectos da sociedade contemporânea. É nesta linha que se situam as melhores – e mais estimulantes – crônicas da antologia. Começamos por ver três exemplos centrados num tema mais geral: a superioridade das mulheres. Em «A angústia das savanas», Veríssimo sustenta com argúcia e humor a tese de que o começo da civilização se deveu à «angústia do pênis exposto»: «Toda a nossa cultura misógina vem do pavor da mulher que quer retomar seu poder pré-histórico e, não sendo nem prostituta nem nossa santa mãe, nos tirar as calças.» (pp.

19-20). «Eva» e «Primatas», apresentam a mesma tese, assim formulada na frase de abertura da primeira: «Na velha questão sobre a origem da humanidade, eu defendo o meio termo. Um empate entre Darwin e Deus. Aceito a tese darwiniana de que o Homem descende do macaco, mas acho que Deus criou a mulher.» (p. 37). A argumentação é inteligente, bem-humorada e inesperada. Em «Primatas», partindo do comentário de um filme protagonizado por Sigourney («o nome, se me permitem um entreparêntese confessional, que eu adotaria se fosse travesti»), p. 43) Weaver, o autor apresenta como prova o facto de as mulheres serem melhores primatólogas, o que justifica do seguinte modo: «É que, durante toda a sua história, elas não fizeram outra coisa senão cuidar de macacos. Sua paciência se desenvolveu com a necessidade de esperar que o homem passasse por suas várias fases, de bicho a homínideo até poder ficar bem num *smoking*.» (p. 44). A transformação acelerada dos costumes e as inovações proporcionadas pelo desenvolvimento tecnológico constituem outro campo para o comentário de Luis Fernando Veríssimo. Vejamos apenas três exemplos. Em «Códigos», o tema é a evolução da sinalética amorosa, da pinta ao leque e deste às mensagens nas *t-shirts*: «Muitos anos depois, a Bel explicou para a sua bisavó Margarida que a fatia de *pizza* impressa na sua camiseta com «Me come» escrito em cima não queria dizer nada, mas que algumas das suas amigas usavam a camiseta sem a fatia de *pizza*.» (p. 23). «Tesouro» apresenta dois velhos sátiros, comentando as vantagens dos tempos que correm: não só as meninas são mais desinibidas, como pertencem à «primeira geração brasileira em muitos anos a passar pela puberdade sem ler Vinicius de Moraes» (p. 84), o que permite continuar a usar as frases do poeta, mas sem o

intermediário, até porque «Qualquer vocabulário com mais de 17 palavras deixa elas extasiadas. As que não admiram a poesia, admiram a prolixidade.» (p. 84). Os implantes mamários são o pretexto para a curiosa reflexão apresentada em «Seios e Rembrandts», cujo ponto de partida é uma notícia: «Recentemente uma celebridade reagiu à ideia de que seus seios não eram seus dizendo que tinha pagado por eles, e, portanto, eram mais seus que os originais.» (p. 29). Subscrevendo o ponto de vista, Veríssimo começa por fazer um irónico comentário filosófico: «as mulheres (de todos os sexos) resolveram a velha questão, que vinha desde Santo Agostinho, entre Ser um corpo e Ter um corpo. O corpo passou a ser definitivamente uma posse: você não apenas o tem como pode mostrar a fatura.» (p. 29) A reflexão segue depois outros caminhos, terminando com uma aplicação à pintura, convocada no título: «Se todos sabem que os seios admirados são falsos, e eles são admirados como falsificações, o conceito de autenticidade não está banido do mundo, inclusive para a avaliação de Rembrandts?» (p. 30). Mas o prazer da leitura de Luis Fernando Veríssimo não decorre apenas dessa capacidade de escolher temas, motivos e ângulos de análise vivos, argutos, estimulantes. Tem a ver também com o uso despretensioso de uma linguagem que, sendo coloquial, manifesta, sobretudo nos pequenos pormenores, a mesma inventividade e a mesma plasticidade, quase sempre ao serviço da ironia. O alvo pode ser a própria língua, com as suas frases feitas, por exemplo «despir a mulher com os olhos» encarado como uma das formas de sexo à distância: «Isto não é tão fácil quanto parece, principalmente se a mulher estiver usando um daqueles sutiãs presos atrás (...) Outro.

perigo é o homem, depois de despir a mulher com os olhos, começar a lacrimejar descontroladamente, o que equivale à ejaculação precoce no sexo convencional.» (p. 21). Ou a utilização de um verbo como “soerguer-se”: «(Nota pessoal do autor: sempre gostei muito de “soerguer-se”, mas tive poucas chances de usá-lo. Agradeço a oportunidade. Um abraço nos meus familiares. Segue a história.)» (p. 127). Mas pode ser também a simples tomada à letra de um termo técnico e aparentemente neutro como “erétil”: «O Viagra é o grande símbolo do homem sobre os seus sistemas e tecidos, eréteis ou não.» (p. 128). Pode ser ainda uma espécie de imagem, absolutamente inesperada,

como neste conselho, ainda a propósito da impotência: «Certifique-se de que a causa do fracasso não é psicossomática, como uma identificação subliminar sua com a política energética do governo.» (p. 137). São casos como o de Luis Fernando Verissimo que nos obrigam a rever a definição, tantas vezes citada, de Machado de Assis, que dava o cronista como a admirável fusão do útil e do fútil. Fútil não é certamente quem é capaz de nos mostrar – ainda por cima sob um ângulo inteligente, informado e bem-humorado – a importância de coisas do quotidiano em que tenderíamos a não reparar. Por outro lado, mesmo havendo nisso alguma utilidade, também o termo “útil” parece desajustado:

Verissimo toma todas as cautelas para evitar que o leitor o leve demasiado a sério e o tome como seu guia. (Termino com uma observação parentética sobre a ortografia. Nos últimos tempos, preparando talvez a entrada em vigor do acordo ortográfico, generalizou-se em Portugal a publicação de obras brasileiras na ortografia original. A opção é discutível, sobretudo se feita sem anúncio explícito, como é o caso, ou se pensarmos que algumas das obras portuguesas editadas do outro lado do Atlântico tiveram de ser objecto de uma espécie de tradução. Pior que isso é a oscilação de critérios, que se verifica nesta edição da Dom Quixote.)

Francisco Topa

LUIZ RUFFATO (Org.)

25 Mulheres que estão fazendo a Nova Literatura Brasileira

Rio de Janeiro, Editora Record, 2004

Luiz Ruffato, autor do romance *eles eram muitos cavalos* (2001), surge agora como organizador de uma compilação de contos consagrados à mulher, escritos pela mão feminina contemporânea. Embora nos encontremos em pleno século XXI, há ainda, no panorama literário, a necessidade da publicação de uma antologia de contos intitulada “25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira”; o facto de, nos nossos dias, surgir um livro reclamando o lugar da mulher, na literatura, como escritora, dá que pensar. Conhecendo as dificuldades que as mulheres encontram no seu percurso literário, é, de facto, desprezível a denominação de “literatura feminina”, que coloca “esta” literatura numa posição inferior. Surge, desde sempre, a questão da literatura escrita por mulheres se movimentar dificilmente num mundo onde a tradição foi

estabelecida por autores masculinos; no universo da ficção, as mulheres tentam então encontrar o seu lugar e mostrar a qualidade da sua escrita, não descurando as características do género a que pertencem, nem ignorando o modo como as diferentes experiências se materializam, sendo elas descritas por mulheres ou por homens. Seria de se esperar que o facto de a literatura ser escrita por mulheres ou por homens não tivesse a mínima importância nem fosse digno de registo. Mas a realidade é bem diferente. Essa diferenciação é feita, seja ela por motivos temáticos ou de estilo, ou até pela constatação de que é ausente; e, analisando os contos neste livro inseridos, podemos verificar ambos os casos: tanto nos deparamos com contos qualificados como “literatura feminina”, marcados por características que nunca encontramos numa literatura expressa

masculina, como vemos outros onde esta distinção não existe, sendo estes perfeitamente universais no que diz respeito à ausência de identificação do género que lhes deu origem. No vasto leque de autoras desta antologia temos escritoras de várias faixas etárias, de diferente formação, e cidadãs de inúmeras cidades brasileiras. Assim, no que diz respeito às nascidas antes de 1970, vemos Luci Collin (Professora de Literatura Inglesa), Cecília Costa (Jornalista), Augusta Faro (Mestre em Literatura e Linguística), Guiomar de Grammont (Escritora, Dramaturga e Professora de Filosofia), Ivana Arruda Leite (Socióloga), Adriana Lunardi (Roteirista de televisão), Cíntia Moscovich (Jornalista), Nilza Rezende (Escritora), Heloisa Seixas (Jornalista), Rosa Armanda Strausz (Jornalista) e Cláudia Tajés (Publicitária). Relativamente a autoras mais jovens, nascidas depois de 1970, a sua

formação é, também, variada: Clarah Averbuck (Jornalista), Simone Campos (Estudante), Fernanda Benevides de Carvalho (Funcionária Pública), Mara Coradello (Publicitária), Ana Cristina Oliveira (Formada em Jornalismo), Cláudia Lage (Formada em Letras e Teatro), Álex Leilla (Doutorada em Literatura Comparada), Tatiana Salem Levy (Doutorada em Estudos de Literatura), Adriana Lisboa (Doutorada em Literatura), Ana Paula Maia (Formada em Publicidade), Tércia Montenegro (Formada em Letras), Paloma Vidal (Doutorada em Estudos de Literatura) e Leticia Wierzchowski (Escritora). De entre as cidades que albergam a vida destas mulheres, temos o Rio de Janeiro, morada de treze destas autoras, São Paulo, Porto Alegre, Salvador, Fortaleza, Ouro Preto, Curitiba e Goiania. Verificamos, deste modo, que esta antologia se caracteriza por uma vasta diversidade a nível da sua autoria, marcada pelas experiências de quem redigiu estes textos, suas vidas, profissões e proveniências, sendo, assim, bastante ampla no seu alcance. Encontramos, nestes contos inéditos, estilos variados – desde narrativas quase coloquiais, recorrentes do turpilóquio, a outras com uma dicção mais cuidada, metafórica e até poética –, apesar de se concentrarem, na sua maioria, dentro da mesma temática. Assim, sobressaem as histórias dedicadas à temática do amor, da paixão e do íntimo feminino na procura da felicidade amorosa. Estes contos caracterizam-se pela narração na primeira pessoa, por um tom confessional – associado à escrita feminina –, introspectivo, havendo pouca construção e desenvolvimento das personagens, na sua generalidade, especialmente no que diz respeito às masculinas, quase inexistentes, meramente referidas, pouco ou nada

descritas. Verifica-se, desta forma, a exploração do consciente e inconsciente íntimo da mulher, estando, os textos, repletos de aspirações e materializações de desejos e procuras do feminino contemporâneo urbano. Representativos da mulher actual, alguns contos exploram, claramente, a consciência sexual da mulher, o reconhecimento da sua sexualidade, abordando, também, neste âmbito, questões ambíguas. A diversidade de estilos e tendências literárias traduz-se, inúmeras vezes, no confronto com uma narrativa desconstruída, em histórias fragmentadas de linguagem experimental, numa simbiose entre o real e o pensamento, num discorrer do tempo e da memória, numa narração marcada pela busca amorosa, pelo desespero, pela desilusão e insatisfação generalizada que rotula a sociedade em que vivemos. Observamos, também, em alguns textos, características de uma sociedade *fast food*, onde os universos vocabulares são organismos vivos repletos de alusões à Internet; o cinismo, refinado ou simples; o fantástico e a inventividade. Reconhecendo que a temática é centrada na vida amorosa, a verdade é que esta engloba em si um tratamento de diversos componentes e momentos na vida de uma mulher de hoje. Consequentemente, embora falte alguma abstracção e descentralização da mulher nestes contos, eles recriam e reflectem, na totalidade, a realidade vivida na ambiguidade e na riqueza plurisignificativa da vida interior feminina. Na leitura global desta panóplia de contos e estilos, a irregularidade de qualidade dos mesmos é de menor relevância. Atendendo, então, a certos traços comuns à maioria destes textos, verificamos excepções, agradáveis surpresas, que merecem reconhecimento e destaque.

Do fundo temático global da questão amorosa, destoa o conto de Fernanda Benevides de Carvalho “Pão Físico”, narrado por uma personagem masculina, que, em carta, desenvolve o tema da velhice, da morte, da efemeridade da vida e da decadência física do ser humano. Deparamo-nos, então, com um tom confessional que, apesar de ser introspectivo, se reveste de uma abordagem do mundo real externo ao sujeito. Este conto manifesta-se claramente descritivo, recorrendo adequadamente à adjectivação e à metáfora, num quase diálogo com o leitor, uma vez que se trata de uma carta. O discorrer de sensações e frustrações da personagem alcança perfeitamente o leitor – mesmo que o seu distanciamento face à mesma seja notável – embora os sentimentos sejam transmitidos através de indícios e não explicitamente expressos como em outros contos desta antologia. Já no que diz respeito a Tatiana Salem Levy, uma surpresa no panorama literário, o seu conto “Desalento” abre com uma escolha vocabular intensa e exemplificativa da força contida nas palavras meticulosamente estudadas que nos introduzem ao desespero da personagem feminina em questão, pela perda de um filho. Esta narrativa pauta-se pelo ritmo alucinante, manifestamente sentido através do hipérbato, da desconstrução do modelo de pontuação, assim como da recorrente ausência da mesma. Nota-se, neste texto, o uso do vocabulário repetitivo, sendo frequentes as repetições da mesma palavra, assim como os jogos vocabulares, que em muito contribuem para o ritmo do conto. Todas estas características conduzem o leitor a uma percepção do abismo de sentidos e emoções experienciados pela

personagem, que descreve, com uma focalização acutilante, todos os seus movimentos no regresso a casa após o funeral do filho. É interessante esta descrição, e o modo como os gestos habituais do quotidiano – comer, tomar banho – se intercalam com as descrições do passado revivido, das recordações do filho, da curiosidade inexplicável do ser humano – quando a personagem se questiona sobre factos da vida do filho aos quais nunca teve acesso e que pode agora descobrir -, do desespero, e da esperança ilusória de o resgatar à morte. Já reconhecida pelo público e pelos críticos, temos Heloisa Seixas, que nos apresentava com “Madrugada”, um riquíssimo conto metafórico, repleto de simbologias e questionações.

Neste texto somos alimentados pela descrição exaustiva dos sentimentos e pensamentos da personagem feminina, pelas suas deambulações por um passado ambíguo, a par das efabulações em que se perde relativamente ao futuro. Encontramos a analepse subtilmente inserida em vários momentos do conto, assim como uma materialização explícita do lugar desta mulher

no contexto em que se move e no local onde se encontra, um apartamento. Várias são as passagens em que a descrição das posições físicas adoptadas pela personagem nos surgem como metafóricas do seu posicionamento actual na vida. Este texto reveste-se de um vocabulário extremamente rico, apelando continuamente ao mistério e à questionação do leitor sobre o que, de facto, está a decorrer no conto, tendo o mesmo que se mover num contínuo universo metafórico.

Paralelamente aos simbolismos encontrados, este texto recorre com frequência às sensações, estando cravado de registos sensoriais, criando, também, imagens concretas do espaço em que se desenvolve, e aludindo à paixão que arrebatava os sentimentos, a vida, e o corpo.

Com uma extensa obra já publicada, surge Guiomar de Grammont que, no conto “Glória”, inverte as posições, utilizando a voz de uma personagem masculina que numa viagem de *trem* cria uma narradora feminina que acorda numa viagem ferroviária.

De notar, nesta narrativa, a contínua alternância entre o narrador do conto “Glória” e

a narradora dentro da narrativa que está a criar um outro conto, numa auto-reflexão e indagação sobre o caminho da própria escrita, como se as palavras tivessem vida própria nos dois universos em que o conto se move: no universo do escritor e no universo da narradora do conto. Surge, então, continuamente, a descrição e o diálogo nestes dois universos paralelos e simultâneos, onde o pensamento do narrador do conto reflecte sobre a sua escrita.

Muito bem organizada e estruturada, tanto semântica como formalmente, esta narrativa fecha com uma representação física do posicionamento do escritor, simbolicamente aludindo ao início do conto.

Finalizando, uma chamada de atenção para um aspecto importante nesta antologia que, tendo como ponto de partida a mulher, abre com um panorama histórico da literatura escrita por mulheres no Brasil, contribuindo, em muito, para a imersão no contexto global do lugar feminino – com esforço conquistado - na literatura.

Marta Machado Rodrigues

CHICO BUARQUE

Budapeste

Lisboa, Dom Quixote, 2004

Budapeste, o terceiro romance de Chico Buarque, é uma divertida aventura especular sobre a autoria e a identidade. Aparentemente simples, a história do escritor anónimo José Costa - narrador protagonista do romance - desdobra-se em dois fios narrativos paralelos que se desenvolvem em dois espaços geográficos e culturais distintos: o Rio de Janeiro e Budapeste. Até ao último capítulo, o leitor acompanha o relato autobiográfico da personagem que se vai desenhando como um duplo.

No Rio de Janeiro é José Costa, o ghost-writer que começou por escrever textos “encomendados” à Cunha & Costa Agência Cultural, que assistiu à publicação integral dos ‘seus’ artigos em jornais de grande circulação, que se deliciou com o êxito do ‘seu’ «Ginógrafo» (oficialmente o romance autobiográfico do empresário alemão Kaspar Krabbe), mas que sempre esteve «destinado à sombra» (p. 21). Em Budapeste, vai ser, pela palavra criadora de Kriska - a professora de húngaro por quem se apaixonou -, Zsoze Kósta:

«Falou Zsoze Kósta... Zsoze Kósta... me olhando de alto a baixo, como se meu nome fosse um traje inadequado. Deixei que falasse Zsoze Kósta até se habituar e não corriji sua pronúncia, muito menos caçoei de Kriska, antes, dei-lhe razão e passei a me conhecer por Zsoze Kósta em Budapeste» (p. 52). Aí, depois de um esforço franciscano para aprender o idioma magiar que é a «única língua do mundo que, segundo as más-línguas, o diabo respeita» (p. 12), Kósta escreve também no anonimato os «Terceiros

Secretos», obra de sucesso do poeta Kocsis Ferenc. Deste modo, estamos perante um relato autobiográfico especular, sendo o ponto de inversão Budapeste. A escolha do espaço de transição não poderia ter sido mais feliz, dado que, e como é sabido, Budapeste é um espaço duplo. Vejamos agora em que medida é que Budapeste se constitui como ponto de inversão. Em primeiro lugar o protagonista aceita e adopta a recriação do seu nome pela fonética da língua húngara, o que acarreta necessariamente consequências relativas à sua identidade. A este propósito, importa referir que Kósta, na tentativa de apagar a sua condição de falante estrangeiro, procura um quase esquecimento das suas origens linguísticas e culturais. Em segundo lugar, e tendo em conta as 'suas' obras mais bem sucedidas do ponto de vista comercial, observamos que ele deixa o campo da ficção para se tornar poeta. Não obstante as diferenças apontadas, podemos também identificar pontos de contacto entre o escritor José Costa e o poeta Zsoze Kósta: ambos se deliciam com a escrita longe dos holofotes, em regime de «confidenciabilidade» ou de «bizalomgerjesztő», embora não percamos a oportunidade de pedir um autógrafo a Kaspar Krabbe e Kocsis Ferenc, respectivamente. Vale a pena transcrever aqui esses passos para podermos constatar que nos dois casos se opera ironicamente a redução dos nomes dos autores à mesma maiúscula: «Retribuiu-me com um exemplar de seu, para não dizer meu livro, que autografou no ato, com letras garrafais e firmes: ao Sr. José Costa, estes desprezíveis escritos, cordialmente, K. K.» (p. 74) «Poeta, gritei, brandindo meu exemplar, não vais me honrar com um autógrafo? (...) um puxa-saco me interpelou: tu,

quem julgas ser? Pergunta-o ao poeta, amorfa criatura, falei, e Kocsis Ferenc fez sinal para que me abrissem passagem. Depositei na mesa meu livro, que ele custava a assinar, a mão tremendo rente à página branca. É para Zsoze Kósta, falei, não me digas que esqueceste o nome deste teu serviçal. Para Zsoze Kósta, cordialmente, K., foi sua dedicatória» (pp. 106-107). A história especular de José Costa/ Zsoze Kósta conhece um desenvolvimento vertiginoso no último capítulo da obra. É que aquele que o leitor aceitou como narrador protagonista vai-se tornar oficialmente autor da autobiografia «Budapest», escrita pelo Sr. ..., ex-marido de Kriska. A figura do autor/escritor é agora diluída num clima de densa ambiguidade: «Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito» (pp. 132-133). Para além disso, o leitor confirma a hipótese, sugerida pelo título «Budapest», de que se trata do relato que está a ler, através da leitura da referida obra por Kósta, a pedido de Kriska. O relato de «Budapest» e de «Budapeste» começam com a mesma frase: «Devia ser proibido debochar de quem se aventura...» (p. 11 e p. 135). Por outro lado, o leitor identifica uma série de elementos comuns através do comentário de Kriska, que «já o lera umas trinta vezes em voz alta» (p. 132): «Realmente inacreditável, falava, e me olhava admirada, e fazia comentários, pão de abóbora, de onde tiraste isso? Coral de ventríloquos, realmente inacreditável, e essa cidade do Rio de Janeiro, essas

praias, essa gente andando para lugar nenhum, e essa mulher Vanda, de onde tiraste isso?» (p.132). Mais. O leitor assiste à surpreendente anulação da fronteira temporal implícita entre a escrita e a leitura de uma obra: «e no instante seguinte se encabulou, porque agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia» (p. 135). Mas o fogo de artifício literário que este último capítulo exhibe a propósito das questões de autoria e da identidade não acaba aqui. A última frase de «Budapest» - «E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa» (p. 135) - é semelhante à última frase de «o Ginógrafo»: «E a mulher amada, cujo o leite eu já sorvera, me fez beber da água com que havia lavado sua blusa» (p. 36). Por último, e a este propósito, uma nota sobre a capa e a contra-capas da edição brasileira de *Budapeste*. A contra-capas «reflecte» inversamente os elementos paratextuais apresentados na capa: «Budapest» em vez de «Budapeste» e «Zsoze Kósta» no lugar de «Chico Buarque». É pena que a edição portuguesa tenha desperdiçado esta parte paratextual do jogo das identidades autorais, em detrimento da transcrição de comentários de alguns notáveis da literatura. E daí, talvez não. Em jeito de conclusão, podemos dizer que estamos perante uma obra de ficção que, pelos seus próprios méritos, dispensa o mediatismo que envolve o Chico das canções, e que merece um olhar atento e sério da crítica literária académica.

Andreia Amaral

Poesia Completa (1940-2004) de Lêdo Ivo é uma publicação de notável valor, pois constitui o testemunho de uma mancha viva da literatura brasileira do século XX. Como ler toda a poesia reunida de um autor? Mais do que um acréscimo (o reencontro é sempre uma forma nova de crescimento), a leitura integral ensaia uma espécie de visualização de um filme, em que cada livro pode ser visto como uma amostra de fotografias. O que faz, então, uma rotação cinematográfica? Aumenta o tempo da projecção da luz. E esta analogia com a sétima arte não se confina a esta referência, pois que ela deve ser evocada numa poesia que tem muito de cinematográfico. Basta ver os planos que o autor faz das suas personagens, figuras de rua, incógnitos transeuntes, mulheres amadas, ...; ou os contrastes de claro-escuro; os gestos delineados pelas palavras. Darei, entre outros, exemplos desta vinculação: “Virei-me para ver a intrusa/ na própria fonte dos postais” (p.337), “O dia, que me olha e não me enxerga/ no quarto, na avenida ou no comício” (p.516), ou “No metrô, viajamos lado a lado./ Ele olha para o meu rosto e finge não me ver. (p.754), ainda “Não havia nenhuma luz que me guiasse,/ apenas a majestade da escuridão nos arbustos” (p.1045).

Lêdo Ivo nunca renegou a gênese desse “ano-marco” que foi 45. Com efeito, embora tenha sido protagonista na geração em causa (João Cabral de Melo Neto é uma figura especial, necessitando por isso de ser tratado à parte), traçou de forma singular o seu destino poético. No “Estudo Introdutório – *Quem tem medo de Lêdo Ivo?*”, Ivan Junqueira apresenta a formação literária do poeta,

tão ligado às suas raízes nordestinas. Depois faz uma breve análise do percurso poético do autor, que é também ficcionista, ensaísta, escritor para a infância e memorialista. “*Quem tem medo de Lêdo Ivo?*” poder-se-ia intitular *Pro Lêdo Ivo?* “(...) não me amem demais, nem me/ desprezem demais, porém guardem meu/ nome, e me procurem nos versos/ exactamente como sou: misturado aos/ outros, rebelado, inconsequente, / confuso e lírico” (p.112). Autor de dialéctica, Lêdo aliança uma metafísica cósmica a um lirismo elegíaco, e um dos meios pelos quais o faz é através da coexistência das alternativas. Trata-se, esta, de uma dialéctica contida tanto mais que o Tempo *univoca* (uso o termo como verbo) o antes e o depois. Em “Canto da Imaginária Janela Aberta” (pp.110-12), poema metapoético, o sujeito descreve de modo performativo a sua vida e a sua arte: “Não quero ser o poeta menor da infância e das inexistentes/ alegrias perdidas”(p.110) ou “Oh! sou apenas um poeta que não quer cantar as coisas/ da decrepitude,/ mas o tempo em que/ havia rosas esperando a cintilação/ dos olhos.” (p.111). Esta “decrepitude”, sinal da destruição, é com efeito desvalorizada nesta poesia. Há nela um equilíbrio desconcertante, duvidoso – a indecisão entre o tom plácido e o estilo ácido: “Da árvore do povo/ deixa-lhe no sangue/ um ramo orvalhado” (p.511). Depois de claras influências, nem sempre bem conformadas, como Whitman, Rimbaud, Rilke, Bandeira (sim, Bandeira), ..., a voz que se descobre na poesia lediana é a da fulcralidade do tempo. Tempo que não é o limiar do fim, fósforo raspado, mas reconquista

incessante, cumprindo-se a vida através do sentido das experiências. Lêdo é um poeta da edificação construtiva, pelo que os contrastes coexistem pacificamente, sendo até fontes de fortificação estética. Com efeito, não obstante todas as desgraças mundanas que se revoltam infernalmente a partir da década de 60, com a poesia de *Magias*, na obra de Ivo persistirá o eco memorial daquele “menino, na praia sonhando” (p.51). Se há ensinamento no didactismo lediano que se deva apontar, esse é o do talento para olhar bem fundo numa caixa de Pandora violada. Os elementos negativos, na verdade, sofrem um processo de mediação, às vezes até de sublimação. Quando apresentados no primeiro plano, acabam com papéis secundários. A calamidade vai-se entretecendo nas linhas da pureza onírica, através da dádiva que são as experiências das palavras. Fel e mel são alimento da mesma refeição, e o travo é sempre a doçura solar. Ao pé da treva refulge sempre a claridade, imagem-luz desta poesia. Ou à “nossa condição terrestre” (p.131) sobrepõe-se a “fonte imaginária” (id). Porque “não obstante o terror; o êxtase e o milagre” (p.199), “a vida é o nosso reino” (id). Poeta da esperança e da espera silente do momento epifânico, enfrenta a bruma liminar: “(...)minha é a alegria de esperar(...)” (p.85). E este desejo pode irromper-se através de um grito: “O grito de uma mulher em uma noite de núpcias, é um grito/ de quem não quer morrer” (p.91), ou de um emudecimento “Pensa em teus pais que confiaram em ti, quando eras apenas/ silêncio” (p.102). Realçarei agora duas ideias que percorrem

transversalmente a obra, cruzando-as. Uma é a de que a realidade é “*fogueira de imagens*” (p.269), outra é a de que mundo e sujeito se constroem pela (ou na) linguagem. Imagens queimadas ou imagens-fogo, este tipo de representação resulta da união do *mundus* e do *imundus* numa alucinação. O contacto da dor com o amor provoca faísca donde o texto compromete um fogo a entreabrir-se. Já se disse que esta poesia equilibra díspares valores dentro de si, e na verdade a coexistência de “*Ontem foste ao piquenique, amanhã ao cemitério*” (p.404), ou de “*No teu corpo encontro/ a âncora da vida*” (p.785) e “*o cheiro de estrume/ guardado no estábulo*” (id), ou então “*Que não me manches com o teu amor/ de esperma e saliva nem tises a minha alvura/ com as lágrimas sujas de tua dor.*” (p.985), resulta numa crespia visão da realidade, onde deveras a ordem submete em tensão o caos. Para além disto, o universo de palavras incandescentes (fogo, luz, lanterna, flama, estrela, constelação,...), de que é feita esta poesia, provém de uma cosmologia de traço heraclítico, em que o fogo é substância

primordial. Desta inflamação dos elementos postos em fricção resulta o “*fogo-calcário*” (p.356) da paixão lediana.

A construção do sujeito e, por extensão, a construção do mundo, a partir de material linguístico é uma constante nesta *textologia*, tantas vezes meta-poética. Cada coisa só é o que é com palavra, é esta que inaugura a evidência do que existe: “*De perfil, sou palavra.*” (p.331), “*Que sou eu senão linguagem?*” (id), “*Minha vida, um problema de linguagem,*” (p.351), “*O dia está cheio de palavras*” (p.969). Como W. Benjamim refere: “*Não há acontecimento ou coisa, seja na natureza animada, seja na inanimada que, de certa forma, não participe na linguagem, porque a todos é essencial a comunicação do seu conteúdo espiritual.*” Com efeito, esta linguagem serve-se muitas vezes da língua como seu preponderante código, mas ela faz-se marginalmente até da palavra. Linguagem, e este é autor de uma *Linguagem* (1950-51), é a pia baptismal, fonte originária do que existe. Por isso, já no percurso final do livro, se encena um desconsideração da língua como pátria: “*Minha pátria*

não é a língua portuguesa/ Nenbuma língua é a pátria.” (p.1027). Adoptando um discurso wittgensteiniano, em que “*a linguagem é um instrumento*” e o que há é um “*jogo de linguagem*”, diz-se: “*A língua de que me utilizo não é e nunca foi a minha pátria/ Nenbuma língua enganosa é a pátria.*” (p.1028). Linguagem e fogo como elementos fundadores desta poesia, dando-lhe ao corpo a ardência, princípio possível desta existência. Onde um fogo-fátuo? Pois que presenciámos a uma apologia da esperança, de que é símbolo a *estrela* do Oriente perseguida. Deixo, ainda, um último vestígio: Lêdo Ivo como um poeta de *iniciação*, um poeta dos *mistérios*.

“*Ó liberdade de te percorrer, ainda temeroso*

porque há mistérios demais num corpo, em um instante. Te inicias em mim. E eu me inicio em ti

começando onde te divides, jamais onde terminas.”

(in *Ode ao Crepúsculo II*, p.137)

Tânia Moreira

AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

Poesia Reunida 1965-1999

Porto Alegre, L&PM Pocket, 2004

A estreia de Affonso Romano de Sant'Ana, em 1965, com *Canto e Palavra* é aquilo que se costuma chamar uma revelação. É um primeiro livro já possuidor de um discurso poético original e de uma notável unidade. O “Canto” do título é o eco de qualquer coisa cuja origem se perde no início dos tempos e a que a poesia, de certa forma, aspira. A “Palavra” diz do homem social, do homem das aparências, do homem relacionando-se e interagindo com os outros homens e com os objectos do quotidiano,

com aquilo que lhe é exterior: “Sou primeiro o canto/ e o que cantou/ e só depois _ palavra/ e o que falou”. Se o canto é o caos, a palavra é organização, é “o que veio depois”, o que fala e comunica, que regista e testemunha, que articula o mundo, enquanto que o canto diz respeito ao homem consigo mesmo. O elo entre ambos parece ser o corpo, um corpo mediador, e que é _ pelo menos até *O Lado Esquerdo do meu Peito*, livro de 1992 _ um corpo universal mais que individual. *O Canto*

e a *Palavra* é poesia de substantivos, apontando realidades, nomeando coisas e dispensado o ornamento. O verso curto, a reiteração, as estruturas sintácticas repetidas, as aliterações, o recurso à rima, sugerem mais acção do que contemplação, por vezes aproximando-se da toada futurista e da apologia das formas dinâmicas (e assim também do expressionismo): “um corpo/ é um corpo, / e um corpo/ é luta”, embora aqui o futurismo deva ser visto do avesso, porque o progresso

não é (lá muito) belo, e a máquina não é assim tão maravilhosa, e o corpo que mais abunda é o corpo esfomeado: “um corpo/ é um corpo, / e um corpo é fome”. Trata-se pois de dessacralizar o corpo explicando-o: “domar o corpo/ é seus mitos dominar”.

O segundo livro de Affonso Romano de Sant’Ana, *Poesia sobre Poesia*, de 1975, é aquilo que o título promete, poesia sobre poesia. É desde logo o livro onde a ironia se assume como presença constante e vigilante. Mas corresponde também a um acréscimo de complexidade na poesia do autor, que o próprio título já deixa adivinhar. Será mesmo em alguns momentos poesia do aforismo e do silogismo, quando não abertamente filosófica. Estamos perante um livro culto, espesso, de poesia intertextual que, porventura, só o leitor preparado poderá fruir plenamente. Consciente disso, o autor deixa no final de alguns poemas uma série de notas que explicam ou contextualizam, na linha de um T. S. Eliot. E se nestes poemas o sujeito não está ausente, se ele não desapareceu como acontece na poesia do autor de *The Wasteland*, ele é sobretudo o sujeito de um olhar contemplativo, que não interfere. O sentimento predominante não é de potência mas sim de impotência perante o sofrimento alheio, num mundo de desigualdades e extremos onde o homem procura perceber qual é o seu lugar, como no poema “Colocação de Bombas e Pronomes”: “À tarde estou no escritório/_ e os soldados pelos pântanos”. Cultiva-se o registo discursivo, quando não a descrição ou mesmo a narração; avolumam-se citações, conotações, correspondências entre obras ou momentos da cultura universal, o poema faz-se palimpsesto. No poema inicial, “Empire State Building”, o célebre edifício nova-iorquino é “Santa

Jerusalém e Meca Concretada”, uma nova Babel simbolizando o encontro mas também o desencontro entre povos, bem como uma contradição, porque para chegar à ilha de Manhattan é preciso cruzar o Harlem, “calvário”, e atravessar o Hudson através da George Washington Bridge, “por onde do sul vieram os negros/ e os cães ladrando atrás”. O sujeito deste poema é um anti-bardo romântico que, ao invés de falar às massas do cimo do penhasco, assumindo o papel de guia do povo, se torna ele próprio parte do edifício, antena que capta o ruído do mundo, o barulho civilizacional, e as contradições desse mundo onde forças estranhas, abstractas e ameaçadoras tomam o lugar do indivíduo. “A Morte Cíclica da Poesia, O Mito do Eterno Retorno e Outros Problemas Nacionais” é sem dúvida poema sobre poesia, discurso sobre suas realizações e impasses, sua natureza essencialmente tautológica, a permanente relocalização do seu sentido, radiografia em tom de sátira: “Há 20 anos me dizem: poesia é isto/ poesia não é aquilo”. O poema “Sou um dos 999.999 poetas do país” traz à memória Alexandre O’Neill, e assenta como uma luva a Portugal (ou a qualquer outro país de poetas). Nele o poeta confesso vai estatisticamente particularizando o seu caso apenas para concluir que faz sempre parte de algum grupo, vanguarda ou clube poético: “sou um dos 666.666 poetas/ que fundando revistinhas e grupelhos aspiravam (miudamente) / à glória erótica & literária”. Em 1978 surge aquela que é talvez a obra mais acabada _ e ambiciosa _ de Affonso Romano de Sant’Ana: *A Grande Fala do Índio Guarani*. No seu questionar de uma ideia mítica do Brasil, de uma identidade cultural ancestral, este longo poema entronca numa linha que começou com *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães e

que passa pelo romance-poema de Alencar, *O Guarani*: “como um Noé Pagão/ e um guarani Tamandaré// vou batalhando verdes pombas/ na paisagem do nada”. A “fala” do título tem uma dimensão sagrada: é uma “fala” fundadora. Não é a “fala” do quotidiano mas a linguagem poética, ou mítica, uma “grande fala” que reconduz as coisas a uma origem divina e a um tempo onde fica abolida a distância entre o que se diz e o que é dito, em que nomear é criar. *A Grande Fala do Índio Guarani* não é, como o livro anterior, poesia sobre poesia, mas poema *da* poesia brasileira, ou melhor _ uma vez que traça uma visão de conjunto sobre a América Latina, como manta tecida de muitos fios e concepções do homem _ da cultura latino-americana. Não se questiona a linguagem poética que é privilégio do indivíduo culto, mas aquela que define um povo, o seu passado, o seu destino colectivo, e que vai alimentando o seu imaginário profundo: “houve um tempo em que poesia havia. / E havendo poetas// havia// o tempo do canto// e o tempo// da alegria”. O livro seguinte, *Que País é Este?*, questionará igualmente a identidade do povo brasileiro e o seu papel no mundo moderno, mas ao contrário de *A Grande Fala do Índio Guarani*, que era um longo e homogéneo poema, este é uma gesta em fragmentos, desencantada e distópica, pois que a (má) consciência histórica, que é o sujeito (abstracto) de muitos destes poemas, se confronta com os dilemas do passado, do presente e do futuro, e a identidade brasileira equaciona-se em termos de uma dialéctica Novo/Velho Mundo, procurando-se entre a matriz da cultura europeia (via Portugal, ex-colonizador) e a da cultura americana: “Ou deveria, enfim, jejuar na Torre do Tombo/ comendo o que as traças descomem// procurando/ o Quinto Império, o primeiro portulano, a viciosa visão do

paraíso/ que nos impeliu a errar aqui?”. Como em *A Grande Fala do Índio Guarani*, surge a mesma interrogação acerca do papel do homem brasileiro no mundo moderno: “somos índios perdidos/ na eletrônica oficina”. O sujeito, qual espírito da história, sobrevoa o povo brasileiro, mas está ao mesmo tempo no meio dele, ama-o e renega-o de uma vez só. Pelo meio surgem interrogações acerca do papel do poeta brasileiro no mundo moderno (“Onde estamos os poetas desta terra?”), e toma-se partido por um poeta que cultive uma poesia mais perto do chão, que traga o ambiente familiar, a geografia humana do bairro, da rua, da casa, os pequenos acontecimentos do quotidiano, para dentro do poema, como em “O Poeta e a Família”, mas que não esqueça um certo *páthos* ocidental, como no poema “Eros e Tanatos”, onde a pulsão sexual, sintoma da vida em todo o seu excesso e descontrolo, se projecta sobre a morte, só aparentemente a sua antítese.

Em *Política e Paixão* e *A Catedral de Colônia e Outros Poemas*, de 1984 e 1985, respectivamente, agudiza-se o *spleen* urbano na poesia de Affonso Romano de Sant’Ana, num quotidiano permeável ao sofrimento alheio onde os desastres da História se transformam em desastres mudos e solitários do dia-a-dia: “uma vez mais, a guerra alheia/ corroe-me a paz da sala”. As imagens são por vezes expressionistas, o corpo uma forma dinâmica e actuante, que violenta ou que é violentada, o corpo universal daqueles que sofrem transladado para o corpo do poema: “A noite acende o cadáver do dia em minha sala [...] / _ dia guerrilheiro, / _ atropelado caminhante, / _ poeta enfermo de memória, / tanto é teu peso/ que nem todos os criados da casa juntos/ poderão levar-te inteiro/ _ à cova da madrugada” (“O Descendente da Utopia”). O poema que leva o título do

livro, “A Catedral de Colônia”, é uma meditação sobre o tempo e sobre a História. A catedral da cidade alemã é “o poema em vertical”, espécie de ilha que resiste à passagem dos séculos, que dura e permanece enquanto as gerações se sucedem. A partir de *O Lado Esquerdo do Meu Peito*, de 1992, passa a predominar o poema breve. O subtítulo “livro de aprendizagens” aponta para uma reinvenção, para uma reaprendizagem do labor poético. A poesia do autor vai agora no sentido de um discurso confessional, de um exame da vida interior que, embora nunca alheado das grandes preocupações universais e das dinâmicas sociais, se atém mais aos dilemas e interrogações do indivíduo, como se a poesia do autor tivesse feito o seu caminho do geral para o particular, através de uma aprendizagem dedutiva. A consciência individual, mais desperta, embora afectada pelo “cansaço histórico” que dá título a um dos poemas, cultiva agora um *carpe diem* ou então um desconforto existencial. No poema “Turista Acidental” surgem as questões da alteridade, do “quem sou?”, do “eu” e da sua (des)unidade. E faz também a sua entrada uma poesia mais contemplativa, mais melancólica, mais atenta aos pequenos sinais da vida, às cambiantes e tons da paisagem familiar e até da paisagem natural, frequentemente crepuscular como a do poema “Antes que Escureça”. Da contemplação nasce muitas vezes a epifania, o momento irrepetível, e um pequeno incidente do quotidiano pode conter todo o significado do mundo, como no poema “Cinco da Tarde”, tecido de imagens luminosas: “Estas cinco horas da tarde/ jamais voltarão a acontecer.// A mulher lendo e escrevendo à mesa/ enquadrada por orquídeas no jardim.” O mundo que era um texto em livros como *A Grande Fala do Índio Guarani*, ou

um mosaico de textos como em *Poesia sobre Poesia*, passa a um mundo de “testamentos” (poéticos) no mais recente livro de Affonso Romano de Sant’Ana, *Textamentos*, publicado em 1999. Cortados do tecido da experiência individual, os poemas deste livro são, tal como acontecia em *O Lado Esquerdo do Meu Peito*, contemplativos, confessionais, mas, mesmo quando banhados por uma luz crepuscular, deixam transparecer uma euforia de viver, ao ponto de *Eros* e *Thánatos* se harmonizarem no poema “Velhice Erótica”: “Estou vivendo a glória de meu sexo/ a dois passos do crepúsculo”. É um livro que organiza afectos e experiências, ilusões e desilusões: “o que procuro não sei. Mas sei/ que essa procura/ me organiza o sofrimento”. A atitude perante a vida é sábia, todo o universo é espelho da condição humana e a mortalidade em tudo tranquilamente se evidencia, como na cobra morta pelo sujeito do poema “Morte no Jardim”, que é símbolo da beleza destruída, do milagre da vida, do que nem a poesia pode restaurar: “A tarde enrolava rubros e negros anéis sobre as montanhas/ e o Sol morria perplexo sobre crisântemos e dalias. / _ A poesia/ não resgata/ _ o que matamos no jardim”. Toda a produção poética de Affonso Romano de Sant’Ana revela um domínio e um à-vontade com a matéria-prima da escrita pouco comum. Quer use a rima ou a dispense, quer o verso seja mais ou menos regular, quer se trate de poemas mais experimentais ou mais “clássicos”, o verso é sempre preciso e certo, dando mostras de um apurado sentido acústico. E tanto pode ser poesia de verso curto (ou muito curto) como de verso longo. Impressiona na poesia de Sant’Ana a exuberância lexical e sintáctica. Não exuberância no sentido barroco, ou num sentido de exotismo, mas

num sentido de profusão, de variedade, de vitalidade e atenção ao pormenor. Os títulos que o poeta escolhe para os seus textos, e que mostram a cada passo uma cultura vasta, remetem o leitor para uma experiência humana globalizante, que procura acolher um sem fim de realidades políticas, sociais, literárias, plásticas, científicas, musicais, e tantas outras. Lendo o índice dos seus livros, não restam dúvidas de que esta poesia se quer universal. E embora Affonso Romano de Sant'Ana não seja um poeta do amor, o discurso amoroso não está ausente. Na sequência "Poemas para a Amiga", que convoca a um tempo os

fantasmas de Camões, Bernardim e Pessoa, o tom de mesura e cuidado amorosos, repassado de melancolia, faz destes poemas uma das melhores realizações do autor: "As vezes em que eu mais te amei/ tu o não soubeste/ e nunca o saberias. // Sozinho a sós contigo/ em mim mesmo eu te criava/ e em mim te possuía". Tivemos no primeiro livro de Affonso Romano de Sant'Ana um "homem canto" oposto a um "homem texto" (ou "homem palavra"), um homem genuíno oposto a um homem construído, e a poesia deste autor faz-se em torno dessa contradição que a História vai procurando

resolver com resultados tantas vezes desastrosos. Na poesia de Affonso Romano de Sant'Ana procura-se resgatar o homem ao homem, e o poeta fará a apologia, por vezes desencantadamente _ ou até amargamente _ de um homem livre e emancipado. É pois uma poesia essencialmente humanista, de um humanismo esclarecido e crítico, e onde a crítica se faz por via da mais inteligente das armas, a ironia, quando não o humor: "Quem for ex-brasileiro/ que me siga./ Quem ainda for ingênuo/ _ que prossiga".

Rui Lage

HORÁCIO COSTA

Fracta

São Paulo, Perspectiva, 2004

Algures no centro de *Fracta*, antologia poética de Horácio Costa organizada por Haroldo de Campos, encontram-se, abrindo e fechando alguns poemas de *O Livro dos Fracta* (1ª ed. em 1988), algumas citações sobre o conceito de fragmento. Sublinho: o excerto de uma carta de Antero de Quental a Tommaso Cannizzaro, como *incipit*, e o parágrafo de Benoît Mandelbrot sobre os *objectos fractais*, enquanto *explicit*. Delinea-se assim uma estrutura abissal de fragmentos que incluem fragmentos, livro incompleto de escritas inacabadas, como se tudo, mesmo os poemas que se definem a partir de uma asserção eventualmente epifânica, ou zen, pudesse ser de outro modo. Fractal é aqui outro nome para experiência, não porque estes poemas, quantas vezes épicos ou enciclopédicos, apontem uma ausência inevitável, mas porque celebram, na presença das muitas evocações, a possível brecha do discurso, por onde a cultura se desvaneça, em proveito de formas não

esclerosadas nem previsíveis. O percurso do pensamento de Antero para Mandelbrot explicita, de resto, a metamorfose do fragmento como sintoma de uma incapacidade de legitimação da aventura poética para um entendimento do fractal como lugar de revelação de possibilidades. Se há aqui experiência e experimentação, é no festejo de um texto que, na economia de uma disseminação pródiga de tons, ritmos e referentes, adivinha sempre a certeza de uma legibilidade mais imprevista. Num poema provindo de *O Livro dos Fracta* (1ª ed. em 1988), lê-se: "Um alvéolo imita o aleph; / em Bangui, o ponto-que-desliza sonha Napoleão. / A identidade é uma novela." (p. 72). Identidade é o nome provisório para uma linguagem que, depois de Hofmannsthal, nem sequer pode dizer por onde passa a sua fractura. Mas onde termina, num silêncio difícil, o *Tractatus Logico-Philosophicus*, pode esta

experiência de escrita iniciar a disseminação de identidades / novelas. Tudo poderia ser diferente, a identidade é uma possibilidade transitória. Nenhum impasse, porém: antes o livre devir noutra linguagem, jogo. A palavra de ordem, mas já sem arquiás certas, está noutra poema, de *Quadragésimo*, livro de 1996: "Agora faça de conta / O contrário" (p. 197). Não é a correção presente de uma certeza passada, mas a sobreposição abissal de ficções. Fazer de conta não anula nem confirma uma verdade científica, antes desloca metáforas. E todavia, no texto ensaístico (mas toda a poesia de Horácio Costa é metatextual onde menos se espera) "Seis pontos para o próximo poema" (aqui publicado pela primeira vez em português), o autor assume: "Num mundo no qual uma forma indigesta de relativismo tornou-se o instrumento ideológico para amolecer as consciências, o próximo poema brilha em indisputável absolutez." (p. 216). Todo o

desafio consiste em transformar as identidades transitórias ou novelescas em afirmações fortes.

Lucidamente, procura-se a síntese entre os riscos de uma excessiva ilegibilidade e de uma legibilidade autoritária.

Talvez “síntese” seja, de resto, má expressão, ao decidir em termos hegelianos o que neste livro, tão próximo do rizoma deleuziano ou da disseminação derridiana (cf. “Escrito na aula de Jacques Derrida”, p. 41), deixa em acontecimento e deslocação. De qualquer modo, nestes seis pontos para o próximo poema, que não sugestões para o milénio, parece haver o risco assumido de um dizer humano incerto (“estátua de sal é o universo / que se distingue no umbral de um fim / sobre um ombro movente”, pp. 138-139), solipsista (“haverá nada quando / não olho a árvore? / (...) / o verbo pode abolir a árvore / o verbo pede abolir a árvore”, pp. 48-49), ou indecidivelmente nilista (“O Arlequim se vestirá de saco negro, alusivo à Criação”, p. 66).

As tensões são imensas entre a dúvida e a absolutez do poema. Palavra estranha, absolutez, para dizer o que resta ao poema ser. Isto é, afirmação, mas também testemunho de um mundo onde ele é *flâneur*, urbanista quase coloquial, e logo académico gestor de uma cultura que se interroga. Como na “Declaração Post-Mortem no Único Mudo de Babel” (“Desenvolvi muito, ultimamente, minha capacidade auditiva, nesta Torre”, p. 18), o poema começa por ouvir onde a linguagem servia só para dizer em cacofonias. A afirmação alimenta-se da escuta do outro, que se verá citado, parafraseado, revelado no poema. As escalas desta audição vão do breve fragmento de cidade até uma dimensão mundial: da herança de Baudelaire à de Pound.

Antes de escrever, é preciso inscrever (“Se te aprouver,

inscreve tua fractalidade na pele do papel”, p. 65), e todavia é já fragmentário o que se grava no papel. Ou talvez um jogo de diferenças e semelhanças, que se interrompe a qualquer instante, não sem humor: “O jardim horaciano é um Mondrian *avant-la-lettre* / Mas Horácio não teve dinheiro para comprar escravos que contassem pétalas e folhas / Silábicas / As pedrinhas das âleas como pausas poéticas / Por isso o jardim de Horácio nunca existiu / (...) / Wang Wei cultivou seu jardim / E enquanto plantava pintava / Seus microcosmos caligráficos com pedras trazidas de longe que o lago e a corrente duplicavam nas sutis tardes outonais / Etc.” (p. 161). Montagem livre, pois, como sugeria já Severo Sarduy, no prólogo que escreveu para *Satori*, de 1989: “*Satori* é como um esperanto que funcionasse com a nitidez e a elegância de um silogismo negativo; o lúcido encadeamento de árvores miniaturizadas e de areias de diferentes texturas no jardim de um templo zen; um esperanto oratório; um *arcimboldi sintático* cujos fragmentos – palavras – são sempre reconhecíveis e não obstante conseguem integrar uma careta figurial. / *Satori* é também um livro de iluminuras: bruscas iluminações, minuciosas miniaturas. Bleaute branco do ser.” (pp. 222-223). Humor e fractalidade existem ainda nesta edição da *Perspectiva*. Não só porque o livro termina, e uma vez é interrompido, por ensaios de diversos autores sobre a poesia de Horácio Costa (de Ernesto de León a Severo Sarduy, de José Saramago a Milton Hatoum e Contador Borges, etc.), mas também porque os títulos dos poemas deixam projectar uma sombra, dir-se-ia, de letras (sempre vogais, disseminação de um sintagma logo perdido), e finalmente por causa da capa desta antologia. Trata-se, aparentemente, de uma

fotografia daquela folha de plástico almofadado que embala electrodomésticos, aparelhos delicados. As pequenas cápsulas de ar podem ser rebentadas, uma a uma, num divertimento de criança. Livro de fragmentos paradoxal, protegidos por um plástico acolchoado? ou rebentação de sentidos e cápsulas de ar, respiração explosiva (e todavia explosão de uma absolutez que não deseja passar nem relativizar-se; Breton diria: explosiva-fixa)? Certamente mais a rebentação do que a protecção asséptica. Donde os riscos apostos a qualquer género: a tentação da narrativa no poema, o excesso de referências, a miscigenação das línguas e a justaposição de “imagens / cuja sintaxe foi raptada” (p. 126), a variedade formal e temática que não aceita reduzir-se a código unívoco, a polifónica velocidade de convívio com o díspar. A poesia de Horácio Costa dirige-se, então, directa, ao seu leitor, não sem malícia, e certamente com uma arguta curiosidade: “Aceitação total: o dicionário glamuriza-se mais que Scarlett O’Hara; quaisquer bocejos viram sonetos de amor recitando *cum passione*. Foi assim. / (...) / Sim, tinhas a camisa aberta e eu te desejei, leitor. Agora me fecho em copas.” (p. 83). Mas o rizoma de Horácio Costa não encerra na figura definitiva de qualquer soneto-de-amor, nem fechamento do autor “em copas”, nem sequer, afinal, na absolutez do poema, ainda que esse seja o ponto (de um poema que é sempre próximo, sempre o seguinte, e que afinal não se pode escrever). Não: mais depressa o rizoma diz que, sob a pluralidade das evocações e dos jogos, resta só um Ulisses (homérico, claro, mas também joyciano?) dizendo: “Homero, tão hábil, nunca atinou que Ninguém é meu exato nome.” (p. 92).

Pedro Eiras

Nóstos é o mais recente livro do arquitecto e professor de literatura Carlos Newton Júnior. Título adequado a um regresso à poesia (“nostos”, recorde-se, é uma palavra grega que significa “regresso”), sê-lo-á também para o conteúdo desta obra, mormente, como veremos, para duas das suas secções. O próprio arranjo gráfico da capa e da contracapa, semiologicamente significativos, reenviam-nos para a antiguidade homérica, que será omnipresente na última parte do livro. Assim, na capa, encontramos uma ilustração de um sarcófago etrusco onde, curiosamente, contrariando a lenda homérica, Ulisses parece seduzir uma reticente Circe que está prestes a ceder. Na contracapa, uma célebre ânfora grega que retrata o episódio da tentação das sereias que, no entanto, mais se assemelham a harpias... Estruturalmente, o livro divide-se em três secções, claramente distinguidas por páginas identificadoras numeradas em romano: “I – Bichos”, “II – Regresso” e “III – Poemas Homéricos”. Os bichos da primeira parte da obra, mais do que transfigurações do real são transfigurações intertextuais do literário, já que, como é explicitado, foram construídos “A partir de Sérgio Campos, João Cabral de Melo Neto e Rainer Maria Rilke”. Trata-se de um bestiário que abarca todas as categorias do reino animal, dos mamíferos às aves, dos peixes aos insectos e répteis, não esquecendo aquele que é, na tradição judaico-cristã, o Rei da Criação, o Homem. Todos os poemas são, simples e simbolicamente, intitulados por nomes de animais. A abrir, um cisne imageticamente relacionado com a sua grafia, «Com C ou S / a curva / sinuosa linha / que sobe e desce. //», que «move o atraído olhar / e

apetece. //». O Gato, por sua vez, é associado às características que muito comumente se lhe apontam, como a agilidade ou a desconfiança permanente, retratado num “lúcido instante / entre o eterno e o fugaz.//». E aqui, lembramo-nos de múltiplos poetas contemporâneos que têm demorado a sua atenção neste felino¹. A lagarta, por sua vez, após uma metamorfose inevitável, «voa, frágil brisa / o que se arrastava na pedra. //». A generalidade dos animais é tratada, como acontecera com o gato, mediante um conjunto de características que lhe são normalmente associadas. É o caso do cão, cujo poema que lhe é dedicado tem por primeiro verso, simplesmente, «Fidelidade». Fidelidade a mais elevada e genuína, pois não se funda no interesse e sim no «contentar-se com pouco / osso. //». Todos os poemas têm métrica irregular, à excepção de “Caranguejo”, formado exclusivamente por octossílabos, o que se ajusta muito bem à regularidade da locomoção deste animal, «tanque de guerra», que «arrasta-se escuro, na lama.». É em “Pantera” e “Cabra” que se torna mais visível e explícita a intertextualidade acima apontada. Em “Pantera” o sujeito poético poético confessa, com simplicidade desarmante, que «Jamais a vi verdadeira», e que «eram tantas as panteras / nas diversas traduções / do mesmíssimo poema», o que nos reenvia, desde já, às complexas relações entre a Poesia e a sua (im)possível tradução, ou à apropriação, pelo leitor, da obra que se lhe oferece. Da cabra já pouco haverá a dizer, pois «o João Cabral / tudo disse e mais um pouco//». Retoma-se, ainda, a pantera, explicitando a sua origem (Rilke), e subalternizando-a face à cabra, que tem «a cor

do povo». O último dos animais do bestiário não é outro que não o próprio Homem, ele que, por vezes, numa manifestação de orgulho ou ignorância, esquece a sua condição animal. Ele é aquele que «pensando a morte dos outros» é o único mortal, evidentemente porque é o único que tem consciência da morte. A sua ascendência remota, a ameba, o macaco, obrigaram-no ao esforço, pois «se humanizou trabalhando». Vive, contudo, um momento difícil, em que «Periga hoje, num tempo / sem trabalho nesse mundo / virar macaco de novo / indo pelo avesso ao fundo //». É que o Homem não nasceu feito, fez-se, «Criou-se pela linguagem / fez de si uma metáfora. / Depois matou os seus deuses / antes que eles o matassem». No final, um expressivo paradoxo e um desejo implícito: «quem sabe, com seu instinto / se tornará mais humano?». Retomando o título, agora em vernáculo, “Regresso” é a segunda secção do livro. Regresso que começa por ser à poesia: «Volto à poesia, pois ela / não me deixa». E, em belas metáforas em que o sujeito poético personifica todos os poetas: «eu sou o audaz cavaleiro, / ela, a morte gloriosa //». Segue-se a nostalgia da infância, tópico frequente ao longo dos tempos, que podemos aproximar à nostalgia de uma mítica Idade do Ouro. Trata-se de um conjunto de dois poemas unidos pelo título “Infância”, onde se evoca o pai feliz, o sono limpo a mãe no quintal ou a vizinha rica que «comprava a morte já pronta». Morte que é presença particularmente dolorosa em “Corpo ausente”, dedicado a José Fábio Leal Campos, quase de certeza uma morte sentida pelo próprio autor: «Quando a Morte bateu na tua porta, / não o fez suavemente».

Ausência que é também a da mulher amada, numa das melhores composições do livro, “Antimusa”. O texto desdobra-se em dois, separados graficamente por três estrelas, formalmente pela métrica, sendo o primeiro poema em métrica irregular e o segundo em heptassílabos, e semanticamente pelo diferente tratamento da amada. Inicialmente, ela surge-nos na sua mais concreta bestialidade, pois «peca, defeca, / tira meleca», numa completa subversão da tradicional idealização do objecto amado, sublinhada ainda mais na última estrofe, cujo significado é realçado pela ausência de verbos: «Mulher: coxas e vulva, olhos, pescoço. / Amanhã, pó. / Hoje, razão – carne e osso //». Segue-se, numa mudança completa que é sinal de exacerbação da carência afectiva, um poema da mais sentida idealização, inevitavelmente iniciado pela adversativa: «Mas ao olhar nos seus olhos / verdes de puro absinto, / transfigura-se

a mulher / amada, e por quem minto//». Bastaram uns olhos verdes para que a capitulação fosse completa, num retomar do velho tópicos da paixão que nasce do olhar, e por ele se exacerba. A última parte da obra, “Poemas homéricos” é, pela omnipresença do antigo mundo grego que o título indicia, a de mais difícil leitura por parte do leitor médio, exigindo-lhe um conhecimento mínimo das epopeias fundadoras do povo helénico. Mesmo formalmente, sentem-se as diferenças. Os poemas alongam-se, a cadência rítmica chega a ser áspera, verifica-se uma predominância absoluta do decassílabo branco, conferindo-lhe um inegável tom épico que é o mais adequado aos temas que se desenvolvem. Várias são as figuras da galeria homérica convocadas, de Astíanax a Odisseu(Ulisses), de Glauco e Diomedes a Ajaz (sic). As situações em que são enquadrados e as características que lhe são

apontadas são, em geral, as homéricas, em mais um exercício de intertextualidade que chega a ser múltiplo, em “A loucura de Ajaz”, aproximando-se o bravo aqueu do sonhador Quixote e do próprio sujeito poético que, por sua vez, procura aprisionar, com as mãos em concha, «os cabritos selvagens dos teus seios», num toque de erotismo único num ambiente marcado pelo munso viril da guerra e dos guerreiros. O ponto alto será “O pranto de Aquiles”, pranto fúnebre após a morte de Pátroclo, por quem tinha um amor «maior / do que o amor das mulheres, as delícias / da carne perfumada ou a paixão / mais louca já vivida nalgum leito», numa alusão que simultaneamente insinua e afasta a nota homossexual que já foi apontada em relação a esta amizade. É agora tempo de fazermos um regresso a *Nostos*, renovando e aprofundando as leituras que foram aqui afloradas.

Filipe Alves Moreira

¹ Sirva de exemplo Rita Taborda Duarte que, num quase experimentalismo marcado pelo humor, dedicou a este animal uma série de poemas no seu livro de estreia. Cf. Rita Taborda Duarte, *Poética Breve*, Lisboa, Black Son Editores, 1998.

MAURÍCIO DE MACEDO

Tear da palavra

Maceió, Edições Catavento, 2004

É sob a concepção do poema enquanto objecto de (re)criação constante que nos surge o título deste livro, o décimo primeiro do autor em dez anos de actividade. Instaura-se, deste modo, uma visão da poesia enquanto “poiesis” permanente que tomando a(s) palavra(s) como matéria prima dispõe-nas numa teia de sentidos destinada, em última instância, à perenidade. Embora a obra não esteja dividida em secções ou partes, não é de todo ilícito analisá-la segundo três grandes eixos significantes que a constituem: a reflexão sobre o fazer poético, o amor e o diálogo intertextual com o património literário lusófono ou universal.

Mesmo as epígrafes, tiradas de Ruben Darío, Borges e Lobo Antunes, pré-anunciam, pelo menos em parte, esses temas, demorando-se na reflexão meta-poética já presente no título e aqui reiterada – e é conhecida a importância que a epígrafe tem enquanto geradora de expectativas por parte do leitor (veja-se o ensaio de Arnaldo Saraiva sobre a epígrafe em Maria Velho da Costa - *Literatura Marginalizada*, 1980). Sobre o fazer poético e sobre o poeta se debruçam os primeiros textos do volume. Logo de início, numa composição breve intitulada “Tear da palavra”, a palavra é definida como «espasmo de grito e silêncio, / de sombra e de luz», numa concepção

antitética e significativamente totalizante. Segue-se um dos poemas mais bem conseguidos do conjunto, “Arte”, no qual, partindo-se da solidão divina inicial («Deus criou o homem / para adorá-Lo»), se chega à Arte enquanto mediadora privilegiada entre o criador e a criatura («Deus criou a Arte / para que o homem pudesse amá-Lo»). Também a figura do poeta é presença constante entre os poemas iniciais, sendo vista, à maneira romântica, como o vate, o ser excepcional em quem a graça da inspiração se demora («o poeta sentou-se à mesa / e tomou da caneta / - Moisés erguendo o bastão»). Esta noção, que, por vezes, como nos versos supra-citados, é formulada

em termos que nos lembram o nosso Miguel Torga, sem anular o labor com que o artesão-poeta urde a sua teia, instaure-o como interlocutor dele próprio, numa consciência dolorosa da responsabilidade da missão de que se sente incumbido. Origina-se, desta forma, como em “O que te faz belo”, um conjunto de interpelações constantes, numa espécie de *monólogo dialogal* em que emissor e receptor são uma e a mesma pessoa («Te faz belo, poeta/ ... / Te faz belo/ .../ Te faz belo, poeta»). Semelhante concepção de Poeta não dispensa, contudo, o constante labor, pois «pouco a pouco a pedra se lava.» (“A carícia na pedra”). Labor que reflecte sobre si próprio, como em “Cacofonias” («Quanto ruído nos escambros das palavras!»), “Versos Livres” ou no experimental “Per/versos”, construído a partir de um jogo de palavras com o vocábulo “verso”: “re/verso”, “trans/verso”, “di/verso”... É que, além de tudo o mais, a Poesia é destino e necessidade vital: «Criar para não morrer / foi tua sina, princesa, / a mesma sina do poeta» (“Sherazade”). Concomitante ao amor pela palavra, o amor pelo outro, o amor-paixão. Energética e metaforicamente sentido em “Orgasmo” («Reteve a musculatura o felino / e num

salto penetrou no espelho.»), é uma presença constante, na forma de desejo irreprimível ou plácida ternura. Não raro memória insuportavelmente remota, «num tempo perdido qualquer» (“Intermitências”), exprime-se numa teia de sentidos fortemente erotizada, através da metáfora, da comparação ou da interpelação à amada. A falta exasperante da pessoa e do corpo desejados não é nota exclusiva, pois convive com a expressão serena da ternura erotizada ou com insinuação humorística, como a da referência a um pescador que hesita entre a necessidade de apanhar um peixe e a satisfação, pelo olhar, do impulso sensual para “coxas e quadris”. O encontro com o outro faz-se também, nesta obra, mediante um frequente diálogo intertextual, num processo frequente da pós-modernidade. Por vezes, esse diálogo realiza-se em alguns versos de um poema, de que são exemplo três versos de “Pedras e espinhos” que convocam inequivocamente uma das mais célebres poesias brasileiras, “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade: «Havia mais que uma pedra apenas / no caminho». No mesmo texto, convocam-se “os cadáveres / de Lorca e Rimbaud». Noutras situações é todo um poema que se constrói na base de temas,

títulos ou estilos de outros, sobretudo, mas nem sempre, escritores: os poemas intitulados “Rimbaud”- «o menino vidente / profanando o sagrado» - e “António Lobo Antunes”, o poema “Em torno do quadro de Conrad Felixmuller – morte do poeta Walter Rheiner”, ou “O centauro – a partir de conto homônimo de José Saramago.”

Registe-se, ainda, que não sendo esta uma obra de inquestionável coesão e unidade, não é, igualmente, um simples amontoado de poemas, já pela predominância dos três eixos de significados acima expostos, já pela recorrência quase obsessiva de vocábulos como “poeta”, “poesia”, “palavra” ou “pedra”, já pela repetição de processos como o uso do vocativo, da metáfora ou de vocábulos especificamente brasileiros, que abundam, por exemplo, em “Nomes”: «Pajuçara, Jatiúca, / Mundaú, Manguaba, / Jacarecica...», «Esses nomes feitos medusas fosforescentes». Parcialmente destrinchada a teia, resta que o leitor faça o resto, lendo ou relendo os poemas que a compõem. Irmanar-se-á, então, com a Penélope do mito e com o poeta.

Filipe Alves Moreira

DONIZETE GALVÃO

Mundo Mudo

São Paulo, Nanquin Editorial, 2003

Mundo Mudo é o sétimo livro de Donizete Galvão. Num texto que integra o volume, Ivone Daré Rabello destaca o exílio do sujeito que abandona a vivência de interiorano e imigra para o cosmopolitismo da grande cidade. O ponto de partida concreto é o estado de Minas Gerais, mais especificamente, Borda da Mata, entevendo-se uma reflexa projecção biográfica do autor, aliás

permitida por alusões regionalistas de várias ordens. Servindo-se de uma linguagem cada vez mais despojada (88), Galvão faz confluir tempos diversos numa percepção própria, que revela, na sua presença plena: “paisagens perdidas nas fimbrias do mito, protagonistas miúdos que repetem quotidianamente a lição do milagre e da beleza de sobreviver em chãos

brutos, entre a trempe e a labuta no chão”. Segundo Ivone Daré Rabello, não se trata de um menor e maneirista (88) “elogio dos simples”, mas tão-só de denunciar uma “efusão” que não pode ser plena, porque a vida não se dissocia da morte, nem mesmo pela existência irónica da poesia, que, apesar de tudo, resiste (82), com a sua “matéria impura”. *Mundo Mudo*

também se inscreve no grande tema do “exílio”, que até é título de um poema. Contudo a distância que Donizete Galvão começa por aí apontar não é propriamente física, mas verbal. Caracteriza o mundo pela ausência de fala, como desprovido de uma qualidade que lhe fosse essencial. Em epígrafe cita um verso de Paul Celan, que relaciona, paradoxalmente, a mudez com a entrada na vida: “Mudo o que entrou/ na vida, mudo”. A segunda epígrafe é de Aníbal Machado: “Olhar bem para as coisas que de repente/ deixaremos de ver para sempre”. Este imperativo escolhido pelo poeta como divisa acrescenta o olhar ao mutismo referido e à vida que lhe fora atribuída, e parece impelir, pelo tom afirmativo, à “visão” daquele paradoxo, de negar a fala perante a vida quando se enaltece o olhar perante a iminência de (um)a morte. Ou, então, pede a explicação para a preferência pela mudez, que os poemas contêm. Na composição que deu o nome ao livro, “Mundo mudo”, afirma-se que “toda a palavra representa/ uma falha”; com efeito, a referência à ruptura lê-se em lexemas de vários poemas: “chave de fenda” (“Os nomes”), “abre uma fenda/ na couraça da cidade” (“Urubu”); “Cisão”. Será, pois, face à constatação desse hiato, dessa “crise de representação” que o livro se erige, dividido em três partes: “a noite das palavras”, “os homens e os objectos” e “os homens sem morada”. “a noite das palavras” incorpora as epígrafes, numa associação sinestésica da mudez com o olhar, do que resulta a noite, ou a ausência de luz. É da condição “sombria” da palavra e do seu efeito que o sujeito trata nesta primeira parte, desde o primeiro poema, genericamente, e abstractamente (cratilianamente), intitulado “Os nomes”: “I - Quisera, agora,/ repartir com você/ todos os trabalhos/ e os dias./ Sei – e como dói/ só

o saber nesta hora –/ os nomes que me confundiam/ quando a cabeça/ estava mergulhada em livros./ [...]// Oscilando entre o literal e o metafórico, em mimetismo retórico, o sujeito poético dá conta da sua angústia perante a tomada de consciência da incomunicabilidade do “agora” da enunciação. Ressente-se da arbitrariedade linguística de uma cosmovisão logocêntrica, afastada da revelação solar, epifânica das coisas, que era possível no sincretismo mítico vigente no mundo grego primitivo, aquele cantado por Hesíodo em “Os trabalhos e os dias”, a que se faz referência, e cuja protecção sagrada o enunciador pretende de novo iluminar. Neste conjunto de poemas, a recorrência de considerações ou de interrogações sobre a linguagem é muitas vezes elaborada a partir de imagens visuais, mas também auditivas (veja-se o poema “Cisterna”, por exemplo), ou olfactivas (“Lembrança de Severo Sarduy”), ou tácteis (“Improviso para Roberto Corrêa”) ou ainda gustativas (“Medusa”) e deixa, assim, saber a preferência por um sistema de comunicação assente na analogia e na síntese, em vez da preterida “análise combinatória” que “nunca resulta em conforto”, mas numa “incómoda topografia” (“A betoneira”). Por isso o sujeito poético se assume “emissário da escuridão” (“O sacrifício”), numa tentativa de representar a negatividade e de a superar; apresenta-se em sacrifício, imolando uma poesia composta por pequenas narrativas, por “histórias”, como a do “O hóspede”, mas não deixando de ser “lírica”, mesmo quando não é recebido por Sapho, a grande poetisa de Mytilene, que se “gaba de que os versos que faz/ hão de glorificá-la por séculos” (“À Sapho de Mytilene”); não se espere que o enunciador celebre em formas tradicionais o amor convencional (já o de Sapho não era...), mas antes a

separação, que denuncia, a “visita” da morte (“Visita”); profetiza também a chegada da “aurora”, de um recomeço, sabendo que “não mais” para ele (“Outra aurora”). Todavia persiste na composição de uma linguagem que permita atenuar a distância entre o nome e a coisa, e colmatar, assim, a cisão entre corpo e espírito (“Cisão”). “os homens e as coisas” é o título da segunda parte do livro. No poema homónimo que abre este conjunto, lê-se que “sem os objectos/ o corpo não tem gravidade/ diapasão/ prumo”; como na primeira parte, o poeta começa por lançar a premissa fundamental para a composição dos poemas, que a demonstram ou desenvolvem. Os termos são os mesmos, o uso de uma linguagem entre o denotativo e o conotativo, sendo que o domínio semântico da conotação é não apenas o de uma característica de um sistema linguístico em construção, mas o de uma linguagem segunda, o de um sistema semiótico já construído, neste caso, o musical e o arquitectónico, ou, por metonímia, o artístico em geral. O poeta afirma então que “o corpo precisa de contrapesos”, e, em jeito de enumeração concretista, confere estatuto de verso a três sintagmas nominais, “a mesa/ a porta/ a cama”, que assim ganham o destaque e a energia de entidades disponíveis, potencialmente plenas. É sobre esses objectos, entre os quais, pela referida metonímia, incluímos os poemas, que o enunciador se irá centrar, ou descentrar, seguindo, através deles, o percurso existencial do homem que (paradoxalmente ainda) sai de si em busca da sua essência. “Estudos para Paulo Pastas” exhibe em epígrafe versos de Emílio Moura que deixam perceber o carácter relacional dos objectos artísticos: “É tela a vida?/ Nós a pintamos?” Os artefactos são entendidos não apenas na perfeição de um mundo interior, mas também

na sua abertura para o exterior, numa relação de referencialidade externa, com o “real”, às vezes até parecendo con-fundir-se com ele ou diluir-se nele: pela acção de “distorção da água” (“Sob a água”, in “Estudos para Paulo Pasta”), ou pela sugestão múltipla da forma, que a partir de uma trivialidade (e de uma catacrese que se desfaz: “I– Que raio/ de corisco/ preto/ é este/ [...]”) se transforma artisticamente em “cartografias”: evocando cenas agrícolas (II– “A lapeada/ de rabo de vaca/ ou III– “O ir e vir/ do carro de boi”), um episódio quotidiano (IV– “A pasteleira Quita,/ analfabeta,/ marca a carvão/ umas cruzinhas/ na parede da cozinha”), a observação da natureza e uma reflexão metafísica (V– A pilha de toras/ de madeira/ escurece no terreiro./ Em cada tora,/ os anéis revelam/ o tempo/ acumulado”) ou uma reflexão metafísica a partir da observação de um corpo ferido (VI– “Uma ausência/ atormenta-o/ e entaipa-lhe o peito,/ um machucado/ que nunca cicatrizou”).

“Serenata para Sophie Von Kühn” é dos poemas mais burilados na sua relação com o real. A acção nocturna de um varredor de rua desencadeia um mecanismo de sucessivas associações: a atmosfera – “noite alta, céu risonho” – e o ruído – “a canção das cerdas da vassoura” –, lembram versos de Novalis, autor de *Hymns to the Night* dedicados à sua amada esposa precocemente falecida – evocada no título do poema –, e ainda autor de *Heinrich Von Ofterdingen*, narrativa que descreve a viagem do poeta medieval em demanda da “Flor Azul”

do romantismo. Daí que “Serenata para Sophie Von Kühn” seja já uma construção em quarto grau, e bom exemplo de um “objecto” que permite transpor para esta “serenata” a interrogação do enunciador sobre a canção das cerdas da vassoura: “fará desabrochar, por fim, a ansiada Flor Azul?” Noutros poemas, o percurso é o inverso (cf. “Lapidário órfico”), noutros ainda é na natureza que se vislumbra “um artefacto de perfeição” (“Solanum”). Em qualquer dos casos, pretende-se criar a “mímica de um oráculo” (“Urubu”), não o “poder” que o conhecimento do nome eventualmente proporcionasse, mas “a farpa de um desejo” (“A ilusão de Khlébnikov”); pretende-se dar a ver os objectos, não mecanicamente (“Lâmpada”), mas sob a “forma natural de oração”, que é interagindo com eles e, por seu intermédio, comungando com as pessoas.

“os homens sem moradas” é a terceira e última parte do livro. Na sequência das partes anteriores, em que se apela para a vivência plena do ser, que inclui o corpo e a sua relação com os “objectos”, não pode deixar de se ler este título sem invocar a reflexão heideggeriana segundo a qual “a linguagem é a morada do ser”, aqui negada. O paradoxo que parece resultar dessa negação desfaz-se no movimento inverso para que o primeiro poema desta parte remete. Os “objectos” que aqui se convocam não são os mesmos do conjunto anterior (ver “Rumor” de “Estudos para Paulo Pasta”): “Agora,/ homens são coisas,/ badulaques pendurados/ como galinhas na peia,/ pelas feiras,/ de cabeça para baixo/

à espera de compradores./ Agora,/ mercadorias têm vida própria/ Saracoteiam quinquilharias/ diante dos homens-coisas/ que continuam/ com pés atados/ e bicos ávidos.” A estrutura dual deste poema, que convoca o dualismo complementar dos dois primeiros conjuntos de poemas, e que está patente noutros poemas desses grupos (por exemplo, “Os ritos” de “os homens e as coisas”), reforça ainda o carácter diferencial deste conjunto em relação aos restantes: um presente – o agora da enunciação – coisificado, reificado, “capitalizado”, sob o qual se impõe aplicar a leitura das partes precedentes, já “consagradas”. Este é o mundo mais imediato, de ilustres desconhecidos e abandonados, como a “Moradora de Itueta”, com sua prosa miudinha, catada como feijão (eco distante de João Cabral), ou como aquele que só existe metonimicamente, por restos abandonados, de que não se conhece, se não no título, “Nem o corpo”; ou a mulher sem nome, sucessivamente exilada (“Exílio”); é um mundo deformado, de pombas sujas, “urubuzinha de metrópole”, numa conjuração ambiental de que só o “druida” poderá dar conta (“Pergunta para o druida”); é, finalmente, o “mundo mudo”, a que os mundos precedentes procuraram responder pela voz polifónica e para-doxal do enunciador. Legitimamente este diria “mudo mundo”, com a sua visão peculiar e o imperativo ético da mudança.

Ângela Sarmiento

São fortes e inextrincáveis os laços que unem Portugal e o Brasil, seja por razões históricas e culturais, seja também (e cada vez mais) por motivos económicos e estratégicos. Mas é porventura na literatura que mais se estreita o abraço da Lusofonia, com poetas e ficcionistas portugueses que escrevem sobre a terra brasileira e outros tantos (como Murilo Mendes ou Cecília Meireles) que, ligados ao nosso país pela ascendência familiar ou por laços de amizade, logo fazem incidir algumas das suas incursões literárias sobre a terra portuguesa, contribuindo, deste modo, para anular a distância geográfica que separa os dois países, irmãos na comunhão e na diversidade. Uma literatura de dimensão luso-brasileira e que interessa estudar simultaneamente também como literatura de cidades: «As cidades como os versos/ Nunca morrem/ Como os sonhos/ Não nos abandonam// Deveríamos tê-las nos sobrenomes» (p. 20). Exemplo disso mesmo é o último livro de Marcos D'Morais, que, à semelhança do também pernambucano Carlos Pena Filho (autor do longo poema «Guia Prático da Cidade do Recife»), celebra nos seus versos a cidade-ilha «e suas dores» (p. 31), sendo que o mote do seu terceiro livro é dado precisamente pelas paisagens e cenários de duas cidades irmãs: Recife

(no Nordeste do Brasil) e Porto (no Noroeste de Portugal). O «encontro» (p. 33) na vida do poeta deu-se em 2002, durante uma estadia de três meses que Morais, no âmbito das suas pesquisas de Mestrado, passou na cidade portuguesa. As semelhanças então encontradas ditaram os primeiros poemas deste livro, escrito a dois espaços e significativamente intitulado «Recife Porto». Como afirma o prefaciador, «o título significa simbiose, diálogo, justaposição, aliança» (p. 5), situando, de imediato, a espinha dorsal do livro nas flagrantes afinidades que unem ambas as cidades: a confluência das «suas trilhas sem direcção/ De seus prédios centrais abandonados» (p. 37), a «educação pela pedra» (p. 22) dos seus «palácios, pontes e aquedutos/ dos afrescos, vitrais, trilhos transversos/ e da matéria cinza dos viadutos» (p. 9), mas, acima de tudo, a centralidade «Dos Cais» e «Das Águas»: «Gosto de ver o rio passar/ Com sua lama/ Sem seu remorso/ Uma máquina de lavar» (p. 37). A «Tradução» (p. 16) da «Rotina» (p. 46) destas cidades «cantadas/ Como os amantes» (p. 20) serve assim como motivação inicial de poemas que encontram na geografia insondáveis pretextos para versar sobre a «Arte do amor, das coisas não contáveis» (p. 32) ou a sensualidade de uma «Devassa» que se revela

«nos objectos e transborda» (p. 24), mas também a tristeza (p. 63) e a «dor» (p. 56) de ser poeta, auscultadas nas constantes reflexões metaliterárias que atravessam poemas como «A Vazante» (p. 15), «A Ventania» (p. 47), «Intertexto» (p. 55), ou o bem conseguido «Verso Preso» (p. 19), aqui engendrado como negação eliotiana do conceito de verso livre: «A liberdade é uma invenção/ Para vender passagens...» (p. 19). De resto, a variedade formal trabalhada por Marcos D'Morais poderá bem ser apresentada como cartão de visita de uma poesia que alterna poemas lapidares, como «Caos» (p. 42) (composto em monossílabos e dissílabos), com outras composições de fôlego mais amplo, como o versilibrismo de cuidada disposição visual, patente em «O Bonde» (p. 57), ou ainda os decassílabos daquela que é também a forma de eleição de Florbela Espanca, «musa» (p. 43) inspiradora de «O Amor Mora num Soneto» (p. 18). Uma diversidade que lembra Bandeira e a sua poética de «todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis», aqui lançados em perseguição de «um reino sobre as águas/ Sobre o lirismo das águas/ Que compõem este lugar» (p. 40) a meio caminho plantado, entre o Porto e o Recife.

Elsa Pereira

Lê-se como uma longa-metragem, o multi-alusivo poema de estreia deste paraibano conhecido de lides plásticas, cinéfilas e literárias. No seu secularizante *zapping* sobre a iconografia ocidental, o imediatismo das referências culturais omnívoras ("Sou um Quixote sensato / Clark Kent sem segredo / Cristo sem mandato.") corrobora um contrato de leitura afável em que o sujeito poético despersonalizado – o rascunho da obra, finalista da 5a Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, tomava como título "E/u s/o/u e/s/t/a/s p/a/l/a/v/r/a/s" - encontra no

lirismo figurativo a base para uma aproximação coloquial que apenas deixa a desejar mercê de uma discursividade ainda em equilíbrio precário com a matriz poética. Com "[...] o sotão e os / porões abarrotados de visões / e as prateleiras e gavetas entupidadas de emoções", Solha opta, em ruptura com a estratégia de compressão em arquétipos cara a Eliot ou Pound, por desfiar uma meada de imagens rebarbativas à fixação que, enquanto tantalizam a retina do leitor, supliciam o eu poético a braços com uma falta de prioridade que o

condena a oscilar entre a megalomania e a auto-depreciação: "[...] Camões querendo o toque de Virgílio que quis o toque de / Homero / e é o que também quero / pois é isso / ou zero." Daí a omnipresente "[...] sensação de figurante em superprodução [...]", angústia bloomiana que faz presidir à revisão historiográfica pátria: "Caramba / como tudo seria diferente se o Aleijadinho tivesse sido / Miguelângelo". Uma voz original, a descobrir.

Helena Lopes

MICHELINY VERUNSCHK

Geografia Intima do Deserto

São Paulo, Landy Editora, 2003.

Prefaciado por dois dos mais influentes críticos da nova geração no Nordeste, Mário Hélio e João Alexandre Barbosa, o livro divide-se em três partes, cada uma das quais encabeçada por fragmentos de um texto do romeno Marin Sorescu, cuja narrativa intermitente vai sendo reconstruída gradativamente, até à sua apreensão final, na última epígrafe do livro. Como afirma o prefaciador, tal mecanismo permite «instaurar, por entre o deserto, aquela ordem cabralina em que seja possível cultivar um pomar às avessas» (p. 13): «...E então/ um girassol frenético/ e mais campos/ ruivos de trigo/ brotaram-lhe/ do profundo fosso/ do ouvido» (p. 87). Na verdade, abrindo-se sob a aridez e secura do espaço agreste, o título dificilmente deixaria de evocar o sertão de João Cabral, de onde nos chega esta jovem poeta residente em Arcoverde. O

deserto, com «seus ferrões de areia,/ sua gula seca e oca tempestade» (p. 48), estende-se aliás por diversos poemas, assumindo, por vezes, modulações imprevistas; ele é o «nome» (p. 74) e o «corpo branco e morno» (p. 73) do amante, é o apelo às vastas amplidões do tempo (esse «demónio a ranger sobre o infinito» – p. 55), ou ainda a profundidade da «bruma azul» (p. 82) que encerra o mundo de Borges, o «abismo» da «noite mais longa» (p. 55), o «silêncio» da morte (p. 59). Nem só de zonas de luz se compõe, portanto, esta *geografia íntima do deserto*. Nela se cruzam os reinos de Apolo e Dioniso, convocando, sob o signo duplamente destrutivo e edificador do fogo, uma nova ordem sibilina, onde o real se aniquila, para dar lugar à «alegria contínua de bacantes» (p. 64), despertada pelo vinho (que «abrsa e deleita com luz que embriaga» – p.

53) ou pela encenação do espectáculo tauromático, tão caro a João Cabral e onde o sangue «banha de festa e luta/ toda a praça/ que, luminosa e nua,/ acende,/ uma a uma,/ as suas faces» (p. 39).

A verdade, porém, é que, se existe proximidade com o mestre pernambucano, a poesia de Micheline Verunschik não se resume a mero «decalque» (p. 108), logrando anexar ao árido continente cabralino um forte acento corporal, a partir do qual se configura uma pungente sexualidade, feita de «carne» e «nervos» (p. 54), «falo» (p. 112) e «útero» (p. 31), «pele» (p. 31) e «sêmen» (p. 59), «chaga» (p. 32) e «sangue» (p. 59), «língua» (p. 112), «bocas» e «salivas» (p. 56): «Minhas facas/ estão todas míopes/ pelo mau uso/ (posso lamber-lhes o fio/ que a língua permanecerá/ (virgem)./ A mão, esta sim,/ cega/ pelo tempo/ de não

empunhar,/ de não acariciar/
o cabo das facas/ como a um
falo/ sedento/ do orgasmo/
do corte» (p. 112).
Num exercício contínuo de
materialização das emoções,
encontramos assim a
experiência íntima cristalizada
nas páginas deste livro,
através de imagens plásticas
de grande intensidade e onde
a intersecção da geografia
sertaneja resulta, não raro,
em insólitas figurações: o
tempo é «um réquiem de
velhas lavadeiras» (p. 106), as
tardes ladram «como cães
danados» (p. 67), «a dor, este
verme de arame,/ rasteja e
pinga ovos/ foscos/
latejantes» (p. 97). De modo
semelhante, o Sol, em «A
Seca (ou «O Boi e a
Quaresma»)", surge aos olhos
do animal como um «imenso
carrapato/ agarrado no azul»
(p. 37), enquanto, em «Dois
Temas para Meninos», a
criança se refere a «essa bola
amarela/ no pôr-do-céu»,
«essa fruta malva», «esse
/ébria-novelo» (p. 95). Não
admira, por isso, que em «A
Bicicleta», o velocípede
apareça mesmo
metamorfoseado em «animal
mítico,/ pedais, semente,

umbigo:/ pedaço de sol,/ um
deus enterrado no deserto»
(p. 49).
Não esqueçamos, aliás, que
este é um território de
miragens, vertigens e
alucinações, aparecidas por
entre as dunas, sob o ângulo
recto de um sol cortante;
campo privilegiado para a
metamorfose do real,
forjando, na peugada neo-
expressionista, figuras de
uma inusitada plasticidade,
como se saídas da «língua do
pintor» (p. 101), que, à
semelhança de Frida Kahlo
(cujo nome intitula o
derradeiro poema deste
livro), «enclausura o pássaro-
alma/ em sua tela» (p. 100).
De resto, a dimensão plástica
da linguagem assume-se
como uma das mais «íntimas
chaves» (p. 48) desta obra,
aliando à dicção encantatória
de Micheliny uma rigorosa
correspondência formal,
particularmente plasmada em
poemas de toada lúdica,
como «Lego», onde vamos
encontrar a eclipse e a
reinvenção sintáctica, baseada
em golpes morfológicos,
concorrendo para uma
fragmentação do discurso
análoga à que se observa nas

construções de Ole Kirk
Christianse: «Corpo m util
ado/ batalha que/brada/ no
depor das armas/ lance
perd?do./ [...] Em algum
lugar/ braços e pernas/
procuram braços e pernas/
pe da ços que se en-caixa-m/
com todos os enganos» (p.
90).
E eis que descobrimos, por
entre as peças espalhadas no
tabuleiro de «xadrês» (p. 89),
que «somos de uma tristeza
serena/ quando montamos/
quebra-cabeças,/»
principalmente aqueles/ de
paisagens grandiosas/ de
países distantes/ (talvez
porque saibamos/ que há
sempre uma peça perdida/
no meio das outras/ e que
será a do instante final)» (p.
109).
O deserto de que aqui se fala
talvez não seja, por isso,
apenas um espaço físico no
coração de Pernambuco, mas
«a solidão,/ essa tempestade/
esse gozo às avessas,/ esse
jeito de eternidade/ que as
coisas adquirem/ mesmo
sendo apenas vidro» (p. 55).
Daí a sua *geografia íntima*,
desenhada a luz e sombra.

Elsa Pereira

ALEXEI BUENO

Antologia Pornográfica – De Gregório de Mattos a Glauco Mattoso

Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004

Alexei Bueno não é só um
(excelente) poeta: é um
incansável e muito
competente divulgador da
poesia de outros, tanto em
"obras completas" como em
antologias. No prefácio desta
última começa por esclarecer
que "não trata de poesia
erótica, nem burlesca, nem
satírica" mas de poesia
pornográfica, "que se refere à
prostituição, à obscenidade, às
questões sexuais, em suma,
de forma chula, baixa e
propositadamente grosseira".
O conceito moderno de
pornografia, palavra que só
no fim do sec. XIX apareceu
em português (e só em 1800
apareceu em francês), supõe
na verdade a nomeação ou

exibição directa, rude e crua
do sexo, do sexual e da
sexualidade, quase sempre
sugerindo a ideia de
anormalidade, perversidade
ou mecanicidade, e pedindo
como que a suspensão
semiótica da representação
(como se a linguagem
cedesse todo o lugar à coisa
anatômica), mas não garante
sempre a oposição
pornografia/erotismo. Ficaram
célebres as frases de
Apollinaire – "a pornografia é
o erotismo dos outros" – e
de Robbe Grillet – "a
pornografia é o erotismo dos
pobres"; e por demais
sabemos como a distinção
entre o pornográfico e o
erótico nasce por vezes do

lado (ideológico) de quem lê,
vê, ouve, e como esses termos
convivem promiscuamente e
chegam a permutar com
outros – licencioso,
fescenino, escabroso,
indecente, obsceno, e até
burlesco ou grotesco. O
próprio Alexei assinala que o
poema antologado de
Braulio Tavares "tangencia o
erótico"; e não vemos
pornografia no poema de
Gregório "A uma dama que
lhe pediu um craveiro", onde
não há linguagem baixa e
directa mas marota ironia e
duplicidade semântica, ou no
poema de Bandeira sobre
Mário Faustino, só risonho ou
insultuoso. Mas a selecção dos poetas e

dos poemas é criteriosa; e se, como para qualquer antologia, haveria uma ou outra substituição a propor, não podemos deixar de reconhecer que ela reúne os clássicos do gênero, alguns dos quais já compareciam, por sinal, na famosa antologia de Natália Correia *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, ou em antologias como *Poesia Portuguesa Erótica e Satírica - Séculos XIX - XX* (Lisboa, Afrosdite, 1975) ou como Os Melhores Autores da *Poesia Erótica e Satírica do Sec. XVIII* (São Paulo, Planeta, 1964). Alexei decidiu excluir a poesia dos cancioneiros medievais, que poderia pôr "dificuldades linguísticas" ao leitor médio. De acordo; mas na *Antología de Poesía Obscena dos Trobadores Galego-Portugueses*, de Xosé Bieito Arias Freixedo (Santiago de Compostela, Edicións Positivas, 1993) encontraremos sem dificuldade algumas cantigas

muito claras, modernas e sugestivas, por exemplo de Fernand' Esquío ou Garcia de Guillade. Ainda a respeito da selecção textual: eu teria recorrido mais à literatura popular anónima, incluindo a dos banheiros, de que aliás há recolhas em Portugal (Pedro Barbosa) e no Brasil (Gustavo Barbosa, Eno T. Wanke). E em relação às últimas décadas não seleccionaria só Braulio Tavares e o impagável e fabuloso Glauco Mattoso; incluiria também Hilda Hist, a das *Bufólicas*, até para sinalizar a chegada da mulher a um lugar poético que até agora só parecia ocupado por homens. Para a boa transcrição de alguns textos, o antólogo recorreu ao arquivo de Ubiratan Machado e valeu-se de uma versão que ouviu no sertão pernambucano; não nos diz porém de onde recolheu o epigrama de Manuel Bandeira: pertencerá à sua colecção de manuscritos, que sabemos

notável? Notável é também esta antologia, onde encontramos alguns dos melhores poemas da língua portuguesa (Gregório de Matos, Caetano Souto-Maior, Lobo de Carvalho, Bocage, Junqueiro, Bernardo Guimarães, Laurindo Rabelo, Glauco Mattoso...), mas onde encontramos igualmente sinais fortes da luta contra o tabu e a hipocrisia das nossas comunidades e, afinal, motivos de reflexão sobre as glórias e misérias do corpo, sobre as modalidades da pornografia, incluindo a que Román Gubern chamou "letal", sobre as relações da pornografia com as origens da modernidade (Lynn Hunt) e sobre as contradições, o gozo e a tragicidade da pornografia - que no seu impudor não abafa a noção do pudor, na sua liberdade e no seu realismo não deixa de dar conta da imperfeição ou da incompletude humana.

Arnaldo Saraiwa

DÉCIO PIGNATARI

Céu de Lona

São Paulo, Travessa dos Editores, 2003

Desde que Osman Lins e Julieta de Godoy Ladeira publicaram em 1977 *Missa do Galo: Variações sobre o mesmo Tema* muitos têm sido os criadores que tomam a vida ou a obra de Machado de Assis como matéria das suas ficções, poemas, peças, sinal da singular relevância que o Bruxo assumiu nacional e internacionalmente. Entre outros, poderíamos citar os nomes de Haroldo Maranhão (*Memorial do Fim*), Fernando Sabino (*Amor de Capitu*), Domício Proença Filho (*Capitu: Memórias Póstumas*), Luís Antônio Aguiar (*Machado e Juca*), Antônio Fernando Borges (*Braz, Quincas & C.ia*), e ainda Dalton Trevisan (*Capitu sou*

Eu), Deonísio da Silva (*O Assassinato do Presidente*), os "continuadores" de *Linba Recta e Linba Curva*, e os portugueses Helder Macedo (*Pedro e Paula*), Antônio Mega Ferreira (*A Expressão dos Afectos*) e Maria Velho da Costa (*Madame*). A esta peça há agora que associar a que o sempre vanguardista e irreverente Décio Pignatari, conhecido como poeta, crítico, semiótico, contista, romancista e publicitário, intitulou *Céu de Lona*, título que remete para uma simbólica e teatral "cobertura": uma passagem refere que para Castro Alves o tablado era pequeno, pelo que ele tinha de romper "o céu de lona" e arrojá-lo "no

espaço livre e azul"; e outra diz-nos o que a personagem Carolina exigia para a alcova que partilhava com Machado de Assis: "um dossel de lona azul, palco dos nossos sonhos horizontais... infinitos!". Foi decerto a figura de Carolina que motivou a escrita da peça, publicada quando se cumpriam cem anos sobre a sua morte, que por sinal ninguém celebrou na terra onde ela nasceu. Numa entrevista que concedeu ao *Jornal do Brasil* (13/2/04), Décio fez notar que "a história de Carolina foi toda ocultada"; compreende-se assim que ele nos apresente uma Carolina marcada por uma primeira experiência amorosa ao que

se diz traumática, mas que a levará a tomar a iniciativa de seduzir e fazer um "pacto" erótico com Machado; e isso foi decisivo para que também no campo literário este se libertasse dos espartilhos românticos, que a "arguta e augusta mestra" Carolina enterrara de vez no Porto onde fora cortejada por literatos e onde o seu irmão Faustino, por sinal amigo de Camilo, comandara a brigada do riso moderno contra a do choro ultra-romântico. Uma advertência inicial diz-nos que estamos perante uma obra de ficção, "inspirada em alguns dados biográficos e históricos". Com efeito, a peça vale-se de dados que constam de algumas das melhores biografias machadianas, em que a parte referente a Carolina ainda

oferece muitas dúvidas e enigmas, e vale-se de "streakers" que rapidamente cruzam os diálogos do casal - no Rio ou em Nova Friburgo, em espaços interiores (quarto, tina) ou em jardins e varandas -, para insinuarem o quadro político-social, industrial e cultural do tempo: guerra do Paraguai, Princesa Isabel, República, Canudos; industrialização, urbanização, estrada de ferro, invenções; Mauá, Bocaiúva, Duque de Caxias, Padre Azevedo, Hércules Florença; Alencar, Sívio Romero, Sousândrade, Euclides... Parece estranho no entanto que por três vezes (pp.20,21,28) se refira "Hugo Napoleão", tratando-se obviamente de "Artur Napoleão", ou que se fale no editor "Garrier" (p.56),

obviamente "Garnier"; e não menos estranho é que haja personagens que atravessam a cena "fazendo proclamações, sem serem ouvidos ou vistos" (p.31). Mas Pignatari escreveu uma peça alegórica, séria e jocosa - a que não faltam jogos do tipo Mefistófeles/Mefisto felatio, condecoração, "a mente mente", Desdémona/desdemoniaca - sobre a difícil ou eufórica relação entre mundos distintos, a começar pelos do romantismo e do realismo, e sobre um homem e uma mulher excepcionais que descubrem a arte de viver juntos, eles que pareciam condenados a viver entre: "entre Douro e Minho, entre Brasil e Portugal, entre pretos e brancos".

Arnaldo Saraiva

LUCIANA STEGAGNO-PICCHIO

História da Literatura Brasileira

2ª ed.rev.,act. e ampli.,Rio de Janeiro,2004

Reeditada, e "ampliada", como se diz na capa, ou "actualizada", como se diz na folha de rosto, esta História, já muito distante da versão inicial de 1972, foi "escrita por uma estrangeira e com óptica estrangeira", mas não é menos informativa e rigorosa do que as histórias escritas por brasileiros, e tem as vantagens que resultam de uma visão "de fora" (quer dizer, menos preconceituosa e menos bairrista), e do bom conhecimento de outras literaturas europeias. Acresce que ao longo de muitos anos Luciana tem

dado provas de uma excepcional competência filológica e crítica, assim como de uma grande agilidade intelectual. Por isso, nem fugiu aos perigos e ao esforço dos dois últimos capítulos (dos anos 60 a 2003), mostrando que também sabe ler e admirar os novos. Talvez haja aí algum diplomático excesso enumerativo, sobretudo na p.647 e na p.661; e não faltará quem aponte algum desajuste valorativo, alguma falha nominal. Mas já se sabe que a nenhum crítico ou

historiador contemporâneo é dado "adivinhar as futuras estrelas na galáxia dos autores de todas as regiões do Brasil" (p.660). E todos poderemos reconhecer sem dificuldade a inteligência e a pertinência geral dos juízos e análises da "Grande Senhora" italiana, que foi grande amiga de Murilo Mendes, que revelou Ignácio de Loyola Brandão, e que dentro e fora da Itália tem prestado grandes serviços à causa da literatura brasileira (e das literaturas em português).

Arnaldo Saraiva

MANUEL DA COSTA PINTO

Literatura Brasileira Hoje

S. Paulo, Publifolha, 2004

Com a pretensão de "apresentar" um "panorama da literatura brasileira contemporânea", Manuel da Costa Pinto seleccionou 60 autores "representativos" da diversidade da "produção poética e ficcional", e sobre cada um deles escreveu uma espécie de mini-ensaio ("não são verbetes") em que com raro poder de síntese e de análise ilumina pontos ou momentos fortes e específicos das suas "principais obras", que indica. A ideia de cada autor como um "campo de força" parece interessante, como parecem

subtis os enquadramenos, argutas as classificações estético-estilísticas e oportunas as correlações estabelecidas com autores não seleccionados. Mas o critério da escolha, se "tem algo de imponderável", também poderia ter um pouco mais de ponderabilidade, e reduzir os perigos de um ponto de visão marcadamente sulista e geracional-sectorial, embora não sectário. Poderá nem ser muito discutível a exemplaridade dos nomes privilegiados, mas dificilmente aceitaremos que

alguns deles tapem os nomes – só referidos analogicamente - de Millor Fernandes, Ariano Suassuna, Ivan Junqueira, Alexei Bueno. E de Antonio Candido. Porque também parece inaceitável a exclusividade da ficção e da poesia. Uma obra que se apresenta como "panorama da literatura brasileira contemporânea" não devia desconsiderar, por exemplo, o teatro, a crónica e a crítica; nem a literatura de cordel.

Arnaldo Saraiva

MÁRIO CHAMIE

A Palavra Inscrita

Ribeirão Preto, FUNPEC-Editora, 2004

Este livro recolhe textos de diversa espécie (ensaio, artigo, depoimento, entrevista) e de diverso tempo (desde 1975 a 2004), mas em nenhum momento foge às características do já prolongado ensaísmo (uma dúzia de livros) de Mário Chamie, que é mais conhecido como poeta. Por um lado, nele encontramos temas e problemas de outros livros: Mário de Andrade, Oswald, Caminha, instauração Práxis...; por outro lado, nele surpreendemos uma constante preocupação com a cultura transgressora dos trópicos, que leva o autor a incursões

antropológicas e etnográficas em que se confronta com Gilberto Freyre, Bastide e Lévi-Strauss ou estuda as danças dramáticas do Brasil, e o leva sobretudo à poesia "instauradora" brasileira (Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, João Cabral, Drummond, mas também a canção popular e Abgar Renault, Mauro Mota, Marly de Oliveira), só aparentemente destoando o ensaio sobre o admirável "proema" "Le galet" de Ponge, não por acaso iniciado com a referência a João Cabral. E em todas as páginas se vê o fulgor da "racionalidade cartesiana" do ensaísta, o seu empenho na

penetração "no corpo das palavras" e na "recriação interna da linguagem", o seu gosto em desvendar "inter-relações inexploradas" entre a escrita e a realidade histórica, a sua desconfiança a respeito de consensos críticos, a sua atenção aos jogos de antinomias e duplicidades do sentido. Além do mais, essa atenção permitiu-lhe escrever um dos ensaios fundamentais sobre um mestre da duplicidade - Machado de Assis, cuja ficção é povoada de "incertezas certas ou de certezas incertas".

Arnaldo Saraiva

Sob a Pele das Palavras é uma obra onde se compendiam alguns textos inéditos, ou dispersos em publicações de difícil acesso, da autoria de Celso Cunha. Reunidos com “carinho filial” por sua filha Cilene da Cunha Pereira, os ensaios que integram o volume atravessam um longo percurso cronológico, balizados à esquerda e à direita por duas datas charneiras: 1941, data da publicação do primeiro texto do A. “Em torno dos conceitos de gíria e de calão”; 1988 (1991 – publicação póstuma) data da escrita do texto “A contribuição de Lindley Cintra aos estudos scriptológicos”. Apresentadas no início do volume a bibliografia e a cronologia da vida de Celso Cunha, arrumados são de seguida os estudos em cinco secções. O título de cada um dá a dimensão da interdisciplinaridade das temáticas de cada secção: Medievalística, Camonística, lexicografia, Filologia e Linguística, e Memorialística. Uma vez franqueada a porta de entrada de cada secção descobre o leitor que os estudos reflectem, cada um no seu género, as avenidas duma investigação pluridisciplinar. Da *Medialística* fazem parte oito ensaios: “Sentido e forma da poesia trovadoresca” (1952); “Sobre o texto e a interpretação das cantigas de Martin Codax” (1981); “Uma carta de Joaquim de Vasconcelos sobre o *Cançoneiro da Ajuda*” (1983); “Significância e movência na poesia trovadoresca” (1895); “Ouvir Martin Codax” (1986); “Amor e ideologia na lírica trovadoresca” (1987); “Sobre a evolução ortoépica das formas *ledo* e *leda*” (1988); “Valor das grafias *-eu* e *-eo* do século XIII ao século XVI

(1991). A maioria dos ensaios insertos nesta secção versa, em diferentes ângulos, a temática da lírica trovadoresca. De maneira original e arguta faz o A. análises minuciosas de formas e conteúdos ao mesmo tempo que tais análises são complementadas com considerações de carácter informativo que possibilita enquadrar os textos poéticos no seu contexto literário, social e cultural. Entre o alcance da cientificidade e o empírico, das subjectivações, entre o exercício crítico e o diálogo intra e intertextual, o A. deslinda com precisão as relações da língua e dos textos às culturas e à história. E é este elemento unificador que cada ensaio dispensa que faz autoridade e deixa traços que fazem fé. Da *Camonística* destacam-se três textos: “Camões e a unidade da língua” (1957); “Confissões de um malogrado editor de *Os Lusíadas*” (1975); “Sobre a pronúncia camoniana de alguns antropónimos” (1982). Os textos que fazem parte desta secção aproximam-se por partilharem entre si o mesmo objecto real (Camões), embora não os mesmos objectivos. Enquanto o primeiro e o último são reflexos sobre aspectos da língua de (e no tempo de) Camões, em que o A. cruza aqui as suas visões próprias através de uma aproximação da língua e dos seus princípios, do discurso e dos seus constrangimentos, o segundo ensaio, mesmo sendo um depoimento pessoal sobre a sua desistência de preparação da edição crítica de *Os Lusíadas*, também não dispensa de ser governado por preocupações de semântica da língua, embora elas tomem por objecto empírico o da crítica.

Uma ideia geral emerge destes três estudos: a linguística não deve romper os seus laços naturais com a filologia, antes pelo contrário deve reforçá-los, dado ser a filologia que permite pensar as relações das línguas e dos textos às culturas e à história. Da *Lexicografia* partilham cinco ensaios: “Guirlanda & grilanda” (1956); “Bacharelado ou bacharelato?” (1962); “Rio de Janeiro (para a história de um topónimo)” (1965); “Para o estudo da poética dos nomes próprios” (1970); “A magia da palavra” (s.d.). O denominador comum destes cinco estudos dá nota do interesse do A. pela ecdótica e pela palavra no seu devir criativo e simbólico. Entre lógica e retórica, a unidade essencial da investigação sobre a língua recai em correlações entre níveis dos quais se podem destacar a origem das palavras, os étimos, a evolução, os campos semânticos, palavra oral palavra escrita. Estes trabalhos sobre o léxico são testemunhos da transversalidade da actividade intelectual do A.: o entrecruzamento de pesquisas pluridisciplinares que, embora separadas por fronteiras académicas, são na sua ocorrência científicas e enquadram-se nas ciências ditas humanas. Da *Filologia e Linguística* fazem parte nove ensaios: “Em torno dos conceitos de gíria e calão” (1941); “Um texto acalado” (1956); “Linguística e pedagogia: o exemplo Mobral” (1978); “Presença de Antenor Nascentes” (1980); “D. Ramón Menéndez Pidal e a Escola Linguística Espanhola” (1982); “A obra filológica da Academia Brasileira de Letras” (1985); “Sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual”

(1985); "O ofício de filólogo" (1987); "A contribuição de Lindley Cintra aos estudos scriptológicos" (1988). Esta secção oferece uma apresentação sintética de campos de pesquisa em duas áreas tão próximas como é a da filologia e a da linguística. Sendo a língua, nas suas várias actualizações literárias ou não literárias, o objecto de estudo comum às duas disciplinas e sendo, por vezes, difícil estabelecer fronteiras entre uma e outra, os ensaios testemunham que a distinção entre os modos de problematizar as questões é ortogonal às subdivisões tradicionais do campo. É assim que cada estudo é um modo de interrogação ao mesmo tempo sobre aspectos da língua (registos, *corpora*), sobre filologia, sobre filólogos. A leitura de cada ensaio chama a leitura dos outros ensaios num movimento em espiral que faz penetrar o leitor num universo onde a língua aparece enquadrada em toda a sua dimensão epistemológica: filológica, linguística, gramatical, histórica, cultural, social. Da *Memorialística* são seus constitutivos um ensaio e quatro discursos proferidos pelo A. em vários momentos da sua vida profissional:

"Sobre a evolução literária de Guerra Junqueiro" (1951); "Jornalismo e universidade" (1950); "O ensino do português" (1952); "Filologia e vida" (1987); "Posse na Academia Brasileira de Letras" (1987). No ensaio sobre Guerra Junqueiro analisam-se estilisticamente os modos como o poeta se diz na sua poesia (em termos de linguagem, de oratória, de sátira). Os discursos, por seu lado, manifestam modos relevantes de ver o ensino, a universidade, a missão do jornalista e da Academia. Estes discursos denotam que, aliada à epistemologia unificadora dos seus trabalhos está a veia de insigne orador que é Celso Cunha. O discurso da "Posse na Academia Brasileira de Letras", discurso proferido em 4 de Dezembro de 1987, é um exemplo de como se faz da língua arte. Arte em fazer com que os signos inscritos na voz e no papel se tornem de repente imagens, sonhos, pensamentos, acções que fazem o ouvinte e leitor penetrar no espaço interior assim criado. Filólogo, linguista, gramático, crítico literário, Celso Cunha é um especialista reconhecido por todos aqueles que têm a língua e a literatura como

campos privilegiados de investigação e ensino. O volume em análise constitui uma obra que ultrapassa as fronteiras disciplinares. Ao abarcar áreas como a história do pensamento linguístico, da filologia, da linguagem, estes estudos indicam, para além de uma aparente dispersão, o resultado do carácter ecleticamente intelectual do seu autor.

A forma como estão organizadas as cinco secções que compõem o volume, fazendo convergir em diferentes horizontes de pesquisa as várias temáticas e oferecendo ao leitor uma visão sintética em diferentes patamares, facilita o acesso a um fio condutor que há-de levar o leitor pelos caminhos da transgressão das fronteiras entre disciplinas, ligando epistemologicamente e sem cessar linguística e filologia, gramática e história da língua, cultura e história do pensamento.

Se fosse preciso honrar o A., dir-se-ia que o seu *dizer* é um *dito* para o leitor. Mas este dito das *palavras à flor da pele* não é senão o recomeço de um dizer infinito *das palavras sob a pele*.

Olívia Figueiredo

LISA BLOCK DE BEHAR

Haroldo de Campos, Don de Poesía

Lima, Fondo Editorial UCSS / Embajada de Brasil em Lima, 2004

A actualidade da obra de Haroldo é o que ressalta desta constelação de ensaios de estudiosos e amigos do poeta concretista desaparecido em Agosto de 2003. Coligindo as comunicações proferidas por ocasião da homenagem promovida por Isidra Solari no Uruguai, esta edição peruana viaja entre o castelhano e o português rumo, afinal, à unidade transidiomática que o teórico paulista sempre vislumbrou na América Latina, inclusive

através das aventuras poéticas multilingues onde K. Alphons Knauth destrinça uma nova Babel harmoniosa, quando não a busca de um 'idiomaterno' primordial circunavegado pelas intervenções de Carlos Pellegrino e Jerusa Pires Ferreira, esta última detendo-se sobre o rastro oral das composições haroldianas enquanto veículo para uma proto-poesia. Símbolo de confluência poliglota, o mar foi o ponto de partida para a reflexão de Nelson Ascher,

que garimpa o mito de Ulisses em *Fintsmundo*, detectando um diálogo oblíquo com *Os Lusíadas*. A transculturalidade do percurso haroldiano fica também documentada nos contributos de Elisabeth Walther-Bense, que historia o intercâmbio entre Haroldo e o concretista alemão Max Bense; de Boris Schnaiderman, que relata a experiência tradutológica de 'transcriação' de poesia russa que partilhou com Haroldo e Augusto de Campos; de

Manuel Ulacia, que rastreia a presença haroldiana na obra do correspondente e colaborador Octavio Paz, e de Selma Calasans Rodríguez, que regista o vaivém intelectual intensamente vivido entre o uruguaio Emir Rodríguez de Monegal e um Haroldo que preferiu a bússola das afinidades electivas à demarcação das fronteiras geográficas. É reflectindo sobre a esquiva noção de nacionalidade literária que Arnaldo Saraiva repensa a pertinência da proposta haroldiana face à reincidente polémica em torno do nacionalismo. A atitude logo-descentralizadora do poeta-crítico capaz de reinventar o projecto do

primeiro modernismo furtando-se à falácia ideológico-nacionalista constitui o cerne da dissertação de Horácio Costa. Trata-se, no fundo, da postura 'trans-gressora' que Tania Franco Carvalhal reconhece ser transversal à prática poética e historiográfica de Haroldo, empenhado em reequacionar a tradição literária numa simultaneidade dinâmica e multicultural cuja resistência à canonização Sonia Brayner frisa. Na perspectiva de uma obra poética que também desafia a conceptualização, R. Echavarren confronta *Galáxias* com *Finnegans Wake* e Benedito Nunes

procura, laborando entre Heidegger e Wittgenstein, destrinçar uma poética haroldiana do pensar. A vocação interartes do poeta visual é homenageada por Jacó Guinsburg, que esboça nexos entre as incursões de Haroldo na produção teatral e uma actividade poética fundada na performatividade, e pelo compositor Livio Tragtenberg, que escalpeliza os processos intersemióticos que presidiram à sua musicalização de *Galáxias*. A publicação inclui ainda uma entrevista conduzida por Adriana Contreras e Hugo Bonaldi.

Helena Lopes

RAUL ANTELO

Potências da Imagem

Chapecó, Argos, 2004

Numa longa entrevista dada à revista argentina *Marginalia* em 2002, Raul Antelo define a sua trajectória de crítico como algo (re)constituído a partir de restos, de resíduos, e de um "aperfeiçoamento do acaso." Para Antelo, o olhar crítico surge marcado pela ideia de *catástrofe*, de colisão abrupta das posições mais díspares – o alto e o baixo, o letrado e o não letrado, o activo e o passivo, o centro e a periferia. Destas aproximações inesperadas gera-se electricidade – produz-se e dissemina-se energia. A crítica constitui-se, desta perspectiva, como pedagogia transformadora e potencializadora; o crítico elide-se como sujeito para privilegiar o espaço de colisão dos objectos, dos textos, das manifestações artísticas e das novas correlações de sentidos que daí emergem. Esta energia potencializadora e potencializada surge-nos, justamente, como *leitmotif* da sua mais recente colectânea de ensaios, *Potências da*

Imagem. Trata-se de um conjunto de perspectivas e textos críticos muito diversos, mas que convergem no desígnio último de "captar algo da energia do moderno que ainda resiste nos textos e imagens" (p. 12). Da leitura do "inconsciente óptico do modernismo," passando por uma análise das "anamorfoses do moderno" e "políticas da amizade," até uma discussão das relações entre imagem e cultura de massa, e entre imagem, identidade e testemunho, o que Antelo nos propõe é não tanto uma viagem entre nações e territórios – desde logo a Argentina e o Brasil – como uma autêntica subversão dessas fronteiras, na busca das energias e dimensões extra-territoriais que atravessam os nem sempre bem compreendidos fenómenos da modernidade e do modernismo tardio na América Latina. Neste espaço trans-territorial, mas sempre assumidamente político e social, as poéticas de J. L. Borges e de Walter Benjamin,

de Walt Whitman e de Mário de Andrade, de Jorge Amado e de Bertolt Brecht (entre muitos outros), gravitam e colidem no jogo das múltiplas imagens que atravessam, geram, ou sobre as quais reflectem e se reflectem. A imagem – na pintura, na fotografia, no cinema – assume uma centralidade paradoxal nestas *Potências*, na medida em que suplementa e fornece presença ao texto entendido como "tecido de sentidos," mas assinala, ao mesmo tempo, o inacabamento deste e a sua "vacância de sentido." Entre a "receptividade (ou potência passiva) e a representatividade (ou potência activa)," as leituras de Raúl Antelo propõem-se ultrapassar "o círculo da subjectividade" e re-activar energias esquecidas ou latentes, para mostrar "de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'" (pp. 11-12). Neste contexto, assumem particular

relevância as noções de *sobrevivência* e de *indecidibilidade*. Na sua dimensão de tempo histórico condensado que opera por suspensão e corte, a imagem transporta em si a possibilidade de recuperação de memórias que deste modo resistem e se deslocam no tempo e no espaço, procedendo a um alargamento inusitado destes e dos modelos culturais que os conceptualizam. Todavia, como sublinha Antelo, se a imagem pode ser retorno, ela nunca é retorno ao idêntico: "aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. [...] Retorno e corte alimentam, portanto, uma certa indecidibilidade ou indiferença, uma impossibilidade de

discernimento entre julgamento verdadeiro e falso, que potencializa, entretanto, o artifício da falsidade como única via possível de acesso à estrutura ficcional da verdade" (p. 9). Através da assunção plena desta dimensão ficcional e lançando mão das mais variadas perspectivas e autores, o crítico constrói uma teoria das imagens mais atenta ao inconsciente histórico e à sobrevivência de certas formas expressivas do que os tradicionais modelos histórico-narrativos, que privilegiam a linearidade dos conceitos de começo e recomeço, progresso e declínio, nascimento e decadência (p. 10). A referida indecidibilidade estende-se, deste modo, à

própria crítica anteliana e potencializa-a, ainda que a expensas da inteligibilidade dos textos para o leitor impreparado. Ousando transpor os limites entre crítica e ficção – e assumindo sem inibições a crítica como "metaficção" ou "hiperficção," como sugere Antelo na citada entrevista – ele assume igualmente o risco da excentricidade e da transgressão genológica. Algures entre a crítica literária e a filosofia, entre a antropologia e a estética, habita o texto anteliano. Para além das *Potências da Imagem*, estas são, também, algumas das potências da sua crítica.

Daniela Kato

RINALDO DE FERNANDES (Org.)

Chico Buarque do Brasil - Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro

Rio de Janeiro, Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004

Reunindo textos de 47 autores, trata-se de um livro-homenagem a Chico Buarque de Hollanda pelos seus 60 anos, completados no dia 19 de Junho. O escritor e professor Rinaldo de Fernandes, no texto «Chico, o pássaro» que é uma espécie de apresentação, expõe os objectivos do projecto que concebeu. Em primeiro lugar, pretende «reverenciar Chico», procurando que a obra em questão seja «uma espécie de balanço da atividade artística de Chico até *Budapeste*, seu romance mais recente» (p. 13). Por outro lado, e pensando sobretudo nos ensaios, o organizador refere que «Muitos se empenharam em produzir textos claros, buscando traduzir para o leitor médio elementos importantes para um bom entendimento da poética de Chico Buarque» (p. 15). Antes de passarmos à

abordagem das várias secções em que o livro se divide, impõe-se uma observação relativamente à «pretensão» inscrita no segundo objectivo, dado que o organizador insiste neste ponto, mais adiante: «O leitor, é certo, sairá deste livro compreendendo muitos dos significados da obra de um dos principais artistas brasileiros de todos os tempos» (p. 17). Há muito que esta perspectiva deixou de fazer sentido no âmbito dos estudos literários, na medida em que as linhas teóricas apresentadas por Roland Barthes no agora clássico *Crítica e Verdade*, de 1966, se tornaram consensuais. Relembremos aqui a posição defendida pelo teórico francês: «O crítico não pode pretender "traduzir" a obra, nomeadamente de modo mais claro, pois não há nada

mais claro do que a obra¹. Adiante acrescenta: «A crítica não é uma tradução mas uma perífrase. Não pode pretender descobrir o "fundo" da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência². Tratemos agora das seis secções que a obra em apreço compreende. Antes de mais, importa referir que a abordagem de cada secção não será exaustiva, isto é, não se pretende comentar, mesmo que sumariamente, todos os textos, uma vez que esse trabalho de síntese figura no texto que funciona como apresentação da obra. Antes da secção «Depoimentos Exclusivos», que Rinaldo de Fernandes considera ser a primeira, encontramos os textos «Louvação», de António Candido (p.19) e «Autor cruza abismo e chega ao outro lado», de José Saramago (pp. 21-22), resultando este último

¹ Roland BARTHES, 1997, *Crítica e Verdade*, trad. Madalena da Cruz Ferreira, Lisboa, Edições 70, p. 62.

² *Ibi.*, p. 70.

de um processo de reprodução, uma vez que já tinha sido publicado na *Folha de S. Paulo*. Os referidos textos constituem assim uma espécie de secção que resulta híbrida, dado que reúne perspectivas muito diferentes relativamente à obra de Chico Buarque. «Louvação», como o título sugere, é um texto breve de carácter laudatório, no qual o A. aborda a «variedade de aptidões» que «chega a causar espanto» (p. 19), referindo-se a Chico enquanto compositor, «homem de teatro» e ficcionista. José Saramago, pelo contrário, trata essencialmente de *Budapeste*, portanto, de uma obra do escritor Chico Buarque. Deste modo e a meu ver, não parece existir uma justificação razoável para isolar os referidos textos, a não ser a notoriedade dos autores. Segue-se a secção, mais uma vez não reconhecida como tal por Rinaldo de Fernandes «A Trajetória de Chico - Cronologia» (p. 25) que consiste numa lista de dados biográficos, elaborada pelo organizador. Os sete «Depoimentos Exclusivos» constituem a primeira secção. Destacam-se «Ora, me perguntas quem é Chico Buarque?» (pp. 47-48), de Aquiles Rique Reis e «Chico, silêncio e palavra» (p. 53), de Frei Betto, por não serem simples e exaltados «louvares» óbvios ou gastos. O primeiro destaca-se ainda pela tentativa de construir um texto 'sonoro' a partir de pedaços das letras de Chico, recorrendo à quase sobreposição de rimas internas. Esperava-se mais desta secção. Haveria certamente muito para contar sobre o homem que «acumula aptidões e qualidades: ganha muito dinheiro, joga futebol como um profissional, tem olhos verdes, canta e compõe como poucos, e ainda por cima pode orgulhar-se de ser filho de Sérgio Buarque de Holanda. Um exagero, caramba!, uma destemperança, um insulto à

nossa irremediável mediocridade»³, nas palavras de José Eduardo Agualusa. Um texto como «Muito prazer, finalmente»⁴, de Luis Fernando Verissimo, poderia figurar nesta secção e, de alguma forma, atenuar o gosto 'a pouco' que o leitor irremediavelmente experimenta. É que Verissimo não cede à tentação do elogio fácil. Vejamos, a título de exemplo, um passo da crónica «Torturante ban-aid», na qual o A. aborda, com um olhar aguçado e com humor, a escolha das 31 melhores músicas brasileiras do século XX, por um júri da Globo, no «Festival 100 de música», apresentado em Dezembro de 1999: «Não dá para ter um concurso só de letras, mesmo porque os cinco primeiros lugares teriam que ser do Chico»⁵.

Da segunda secção, «Jornalistas e Escritores», bem mais interessante do que a anterior, sobressaem «As canções que você fez pra nós» (pp. 95-97), uma carta de Maria Alzira Brum Lemos; «Vertigem» (pp. 107-110), de Regina Zappa (autora da biografia autorizada *Chico Buarque: para todos*, 1999); «Chico Buarque “o que não tem censura nem nunca terá”» (reprodução de um capítulo de *O som nosso de cada dia*, 1983), de Tárrik de Souza; e «Liquidificador estorvado» (pp. 101-105), de Nelson de Oliveira, sendo este último construído a partir da feliz e radicalmente circular epígrafe de *Estorvo*. Nesta secção, destaca-se ainda, pela negativa, «Chico Buarque e a cultura humanista e cristã» (pp. 83-94), de Leonardo Boff, pelo facto de o A. considerar que «Gente Humilde» é a «obra de Chico (...) mais comovente e perfeita» (p. 89). Como é sabido, a letra da referida canção foi feita em parceria com Vinicius de Moraes e a música é de Garoto. Há quem vá mais longe ao defender que Chico escreveu apenas um ou dois versos. Apesar de mencionar os co-autores da canção, Leonardo Boff centra equivocadamente a

autoria em Chico e faz depender a análise que leva a cabo desta atitude. Parece-me, portanto, uma escolha pouco prudente. «Poemas baseados em “A Banda”» constituem a terceira secção. Embora se trate de quatro textos feitos por encomenda, como refere o organizador no texto-apresentação da obra, encontramos poemas com algum interesse, como é o caso de «Quando a banda passou», de Thereza Christina Motta.

A quarta e última secção, «Ensaístas», é a mais extensa, dado que reúne 22 textos. De uma forma geral, podemos dizer que a pluralidade artística de Chico Buarque é analisada através de diferentes perspectivas. Todavia, creio que em alguns casos - como por exemplo em «Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas» (pp. 325-350), de Nelson Barros da Costa; em «Carnavalização no cancionário de Chico Buarque» (pp. 273-284), de Luciana Eleonora de Freitas Calado; e em «*Budapeste*: as fraturas identitárias da ficção» (pp. 387-408), de Sônia Ramalho de Farias - se força uma determinada leitura das obras de Chico, na medida em que se procede ao envolvimento bem maquilhado destas numa camisa-de-forças composta por conceitos desajustados e por perspectivas teóricas inadequadas. Servem de contra-exemplos a esta observação «Chico Buarque: a música contra o silêncio» (pp. 161-166), reprodução de um capítulo do clássico *Música popular e moderna poesia brasileira* (1973), de Affonso Romano de Sant'Anna; «A literatura do *Estorvo*» (pp. 205-210), de Cecília Almeida Salles; «O teatro de Chico Buarque» (pp. 229-239), de Diógenes André Vieira Maciel; «A práxis de “Construção”» (pp. 313-324), de Mário Chamie; e «Não é conversa mole pra boi dormir - *Fazenda modelo*, novela pecuária» (pp. 363-370). Ainda no âmbito desta secção, não podemos deixar

³ José Eduardo AGUALUSA, «Budapeste», *Pública*, n.º 442, 14/11/2004, p. 12.

⁴ Luis Fernando VERISSIMO, «Muito prazer, finalmente», *Zero Hora*, 12/08/1999.

⁵ Luis Fernando VERISSIMO, 2003, *Banquete com as Deuses*, Rio de Janeiro, Objetiva, p. 184.

passar o erro que João Batista de Brito cometeu ao afirmar que Francis Hime era co-autor de «O que será» (p. 253). É do conhecimento geral que o autor da referida canção é tão-só Chico. Por último, apenas uma nota relativa a um dos anexos da obra. Rinaldo de Fernandes apresenta uma lista das obras de Chico Buarque, dividida em «Discografia», «Teatro», «Novela», «Romances» e «Outros» (pp. 411-413), que está incompleta. Por um lado, não há qualquer referência à

obra *A bordo do Rui Barbosa* (1981) e, por outro, em «Discografia» são referidos apenas 31 dos 48 trabalhos de Chico. Embora remeta o leitor, em nota, para os sites que indica a propósito de Chico Buarque, onde se pode encontrar «alguns outros trabalhos de Chico (em vinil e CD)» (p. 411), parece-me inadmissível que o organizador, que pretende «reverenciar Chico», se limite a transcrever a lista incompleta que encontramos em *Chico Buarque: letra e*

música 1 - songbook (2002). Em jeito de conclusão, e de uma forma geral, podemos dizer que estamos perante um trabalho que, não obstante as limitações que fui assinalando, apresenta vários modos de perspectivar a pluralidade artística de Chico, tendo em conta quase toda a sua obra. Sem dúvida uma homenagem a Chico Buarque não só do Brasil.

Andreia Amaral

