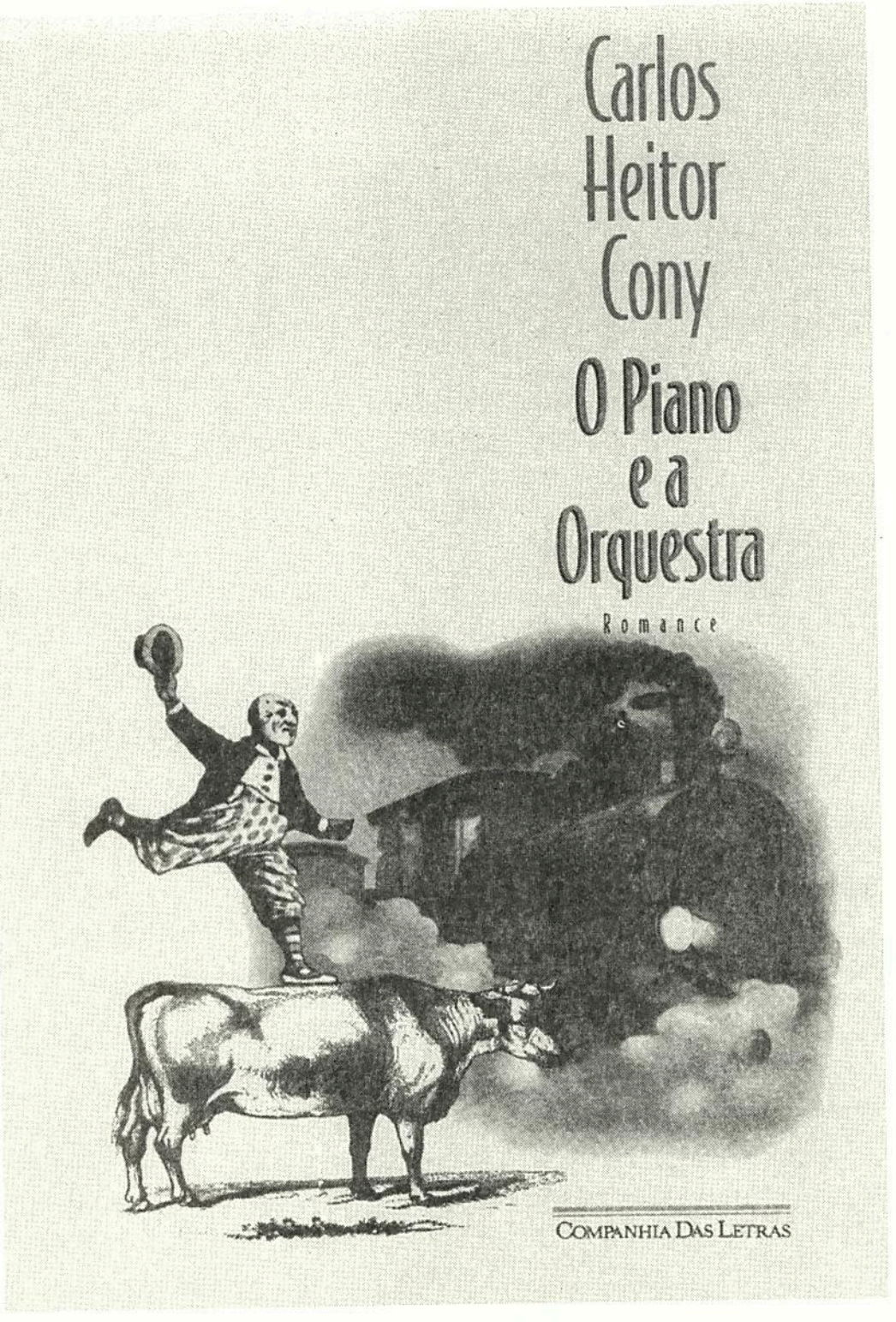


PARTE 5 – RESENHAS

CUTI. **Negros em contos**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996, 141p.

Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

PRECONCEITOS SOB CONTROLE

Negros em contos é um livro de contos de Cuti, pseudônimo de Luiz Silva, paulista de Ourinhos, formado em Letras pela USP e mestrando em Teoria Literária na Unicamp.

A obra de Cuti já é bastante significativa, pois alcança todos os gêneros clássicos: na narrativa incluem-se os contos de **Quizila** (São Paulo: Quilombhoje, 1987), a novela juvenil **A pelada peluda no Largo da Bola** (São Paulo: Editora do Brasil, 1988) e o livro de memórias... E **disse o velho militante José Correia Leite**, (São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, em parceria com José Correia Leite).

Na lírica, o autor publicou **Poemas da carapinha** (São Paulo: Ed. do Autor, 1978), **Batuque de tocaia** (São Paulo: Ed. do Autor, 1982, **Flash crioulo sobre o sangue e o sonho** (Belo Horizonte: Mazza Edições, 1987).

Para o teatro, Cuti já produziu **Suspensão** (São Paulo: Ed. do Autor, 1983), **Dois nós na noite e outras peças de teatro negro-brasileiro** (São Paulo: Eboh, 1991) e **Terramara** (São Paulo: Ed. dos Autores, 1988, em parceria com Miriam Alves).

Além dessas edições, fez-se presente em mais de uma dezena de antologias, inclusive no exterior, com traduções de textos seus para o alemão e para o inglês.

Recentemente, Cuti lançou esse **Negros em contos** (Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996). São nada menos que 27 narrativas, em que o negro e a negritude fazem-se personagem, tema, motivo e busca. Diga-se que Cuti foi um dos fundadores e membro do grupo literário Quilombhoje e um dos criadores e mantenedores da série Cadernos Negros. Assim, o livro representa uma espécie de consolidação de definidas propostas do autor. Nesse sentido, ele é um *projectum*, na medida em que se caracteriza como um lançar-se à frente de si mesmo, tal é o movimento que o anima e que o faz obra singular, no que diz respeito à ideologia que perpassa suas páginas.

Essa aliás é a dimensão axial da obra. O sujeito, enquanto participante crítico de um processo social, cede lugar ao autor que, diante da transformação a que o imaginário o conduz, recoloca sua visão crítica em termos de uma concepção artística que, de certa forma, dilui o tom puramente panfletário em que escorregam os autores que costumeiramente tratam de temática como a de **Negros em contos**.

Nessa condição, Cuti reflete bem a concepção antropológica que Lévi-Strauss flagrou na estrutura social dos índios winnebago, do Canadá. Analisando a mitologia daquele povo, Lévi-Strauss percebeu que a preocupação com a morte, existente em inúmeros de seus mitos, colocava a singela situação de que para "que se possa superar a oposição entre a vida e a morte, é preciso reconhecê-la como tal; caso contrário, a ambigüidade que se deixou introduzir persistirá indefinidamente". Tal singeleza encerra, na verdade, essa grande sabedoria que o discurso mítico transmite por via inconsciente.

Ao aproximar os contos de Cuti desse comentário da antropologia levistraussiana,

quero justamente chamar a atenção para o fato de que a construção literária transita nesse caminho misterioso do mito. Assim, embora fazendo obra que quer marcar a questão da alteridade do negro, Cuti não enviesa pela crítica gratuita, quer dizer, não cai numa ideologia simplista. Ao contrário, seus textos procuram, sobretudo, reconhecer a oposição entre brancos e negros, existente na sociedade brasileira, por mais que se queira afirmar o contrário. Seria, pois, o reconhecimento dessa tensão que conduziria à superação desse conflito. Mascará-lo, fingir desconhecê-lo, "eufemizá-lo" são atitudes que só farão com que ele se instale insuperavelmente, é o que parece gritar o livro.

Por essa via passam todas as narrativas de **Negros em contos**. Destacaria, a título de exemplo, o conto "Boneca", em que a marginalização do negro é apontada objetivamente mas também se insinua de maneira sutil, através de um interessante jogo de metáforas. Ao tentar comprar uma boneca negra para o Natal de sua filha, a personagem se dá conta da dificuldade que era encontrá-la. Afinal, o produto "está em falta, sabe... Eles não entregam. Eu mesmo encomendei na semana passada. Mas o representante disse que a firma está exportando para a África". No final da narrativa, depois do sacrifício que foi encontrar a tal boneca, a personagem senta-se junto ao balcão de uma lanchonete e, ironia suprema, lá vem a metáfora, na forma de uma gentil atenção do atendente: "Vai uma loira gelada aí, chefe?"

Melhor ainda, nesse particular, é o conto "O batizado", em que o gerenciamento do conflito se dá numa perspectiva em que a serenidade do narrador não permite a imposição da radicalidade. Daí que, numa arenga entre as personagens, numa festa de batizado, apareça, num plano, a figura de Paulino, negro de posições extremadas, a dizer:

> *Ouviram todos vocês? Eu acabo de dizer, com este exemplo nas mãos, da quebra da nossa identidade negra. Ouçam o nome de meu adorado sobrinho: Luizinho... Já não chega o sobrenome Oliveira? Luiz é nome de qual ancestral? Refere-se a qual matriz cultural? E, minha gente, o nome é de origem francesa. Significa defensor do povo...*

De outro lado, numa posição contrária, e pondo cobro às impertinências de Paulino, aparece a cunhada e mãe da criança, Joana, a negra que faz o contraplano às posições radicais de Paulino:

> *Cala essa boca! Se quiser pôr nome africano, põe no teu filho. Vai fazer filho primeiro.* (...) *Agora eu não vou deixar passar. Esse teu irmão tá pensando o quê? Tá pensando o quê, dirige-se a Paulino aos berros, hein, macaco de óculos?*

Aí está, apontada, a tensão, sem que alguma das partes, no final do conto, possa receber qualquer rótulo. Na verdade, é a ficção de Cuti colaborando para que a ambigüidade possa ser enfrentada, naquela condição mítica a que se fez referência.

Essa disposição inteligente dos contos, em não investir numa radicalidade ideológica, encontra também uma outra explicação significativa, como a que se pode ver em Pierre Macherey e em Adorno. Tratando da condição ideológica da obra literária, ambos consideram que a obra de qualidade não pode reduzir-se ao sistema ideológico que contém, ao contrário dos textos que insistem na explicitação panfletária de suas idéias. Adorno, inclusive, é enfático ao defender o princípio de que a arte não pode ser redutível à ideologia, não poden-

do, por isso mesmo, ser teorizada como expressão de uma visão do mundo de uma classe particular. Nesse sentido, Adorno considera grande arte aquela que consegue pôr em evidência as contradições históricas. E isso, particularmente, é o que faz Cuti em seus contos.

Conhecedor do ofício a que se dedica, é possível ver-se em Cuti uma prática textual marcada por singularidades. Assim, a linguagem, sempre simples e objetiva, é uma garantia da perfeita interação que os textos têm com o leitor. Ainda assim, Cuti não se furta a trabalhar alguns efeitos, como a interpenetração dos discursos direto e indireto, fazendo com que, muitas vezes, o fluxo nervoso da participação das personagens no diálogo se transfira para a narração como um todo. Essa prática, aliás, é uma sutileza utilizada para fugir à explicitação ideológica. Através dela, Cuti consegue insinuar-se, enquanto autor, na sua relação com as personagens, advindo daí um novo tipo de relação, em que ambos – autor e personagens – dirigem-se ao leitor, também um sujeito, cooptando-o a uma identificação com suas posições. Na verdade, o que se tem aí é aquilo que Althusser chama de "função ideológica de reconhecimento", processo que visa fazer do leitor um sujeito ideológico, o "portador aparentemente 'livre' da ideologia do texto".

Essa sutileza é que permite a Cuti produzir alguns textos significativamente concisos e sugestivos, como os minicontos "Morro" e "Incura", em que o jogo de significantes aproxima os textos do registro poético: "Era branca de doer. Mas, como amor não tem cor, desposou um negro retinto. A dor não passou. Desenlace, divórcio, casório de novo. Loiro de olhos azuis. A dor piorou".

Aliás o trabalho que faz o deslizamento de significantes, em todo o livro, já está indiciado no próprio título da coletânea: **O Negros em contos** tanto pode ser lido como a presença de negros feitos personagens das narrativas quanto na perspectiva de que os textos apresentam negros em grande quantidade. Em qualquer dos casos, o que se tem é, de fato, o privilégio da raça negra enquanto motivo da produção literária.

Também a focalização do estranho, enquanto gênero que tipifica os princípios surrealistas, pode ser encontrada no livro. Dois contos, particularmente, trabalham essa distensão do imaginário: O "Célebre confidência" em que o sobrenatural se faz presente como forma de provocar espanto nas personagens e "Toque-te-me-toque", em que o diálogo com um morto se dá de forma tão natural que o conto serve bem como exemplo do gênero fantástico.

De todos os textos, apenas dois me pareceram fugir ao equilíbrio e à contenção que enformam a produção de Cuti. Um deles é "Carreto", em que o drama dos desamparados, marcado de forma incisiva na ação do garoto que é levado ao roubo como única alternativa para salvar o irmão doente, coloca-se como ingrediente artificial em busca da comiseração do leitor. O outro é "Preto no branco", em que a qualidade da fluência da narrativa acaba comprometida com um "fabricado" elemento surpresa, colocado no final da trama. Na verdade, ao marcar a atitude racista que a família da moça branca tinha para com o namorado dela, o negro Betão, o texto não precisava cair num lugar-comum-construtivista como aquele do final, em que a única pessoa da família dos brancos, presente na cerimônia de casamento, era a avó da noiva, que Betão só conhecera num retrato antigo, e que "era real e lindamente negra". Esse escorregão, tão impróprio na caracterização equilibrada da alteridade do negro, enquanto vítima da incompreensão e do preconceito, tal como observado nos demais contos, é de um artificialismo improcedente.

Numa resenha é impossível falar de todos os contos, ainda mais quando eles são tan-

tos, como nesse livro de Cuti. Entretanto, um deles, o mais longo de todos, merece uma consideração especial, tal é a sua qualidade.

Trata-se de "Vitória da noite", narrativa que encontra espaço para uma variação de procedimentos e estratégias narrativas. E tudo feito em limites justos e evidentes. A ironia, o humor, um incessante jogo de deslizamento de significantes, tudo colabora para que o conflito branco x negro flua de modo natural, sem exageros ou apelações.

O conto fala do lançamento do livro de poemas do poeta negro Ednardo Santos. É uma reunião de negros, feita num clube de negros, com convidados negros em sua quase totalidade. Lá aparece um branco, espécie de contrafração irônica que o narrador explora enquanto peça do conflito: é o doutor Mendes, sociólogo e professor universitário, figura que oscila entre o ridículo e o escárnio. Depois da festa – o narrador explora também esse lado festivo de um lançamento literário – o professor Mendes sugere a Maria Inês, uma negra quarentona e atraente, que o levava para casa, que passassem na casa dela. É para lá que também vai o poeta Ednardo, pela primeira vez, depois de terminado o lançamento. Lá chegando, Ednardo provoca grande constrangimento no professor Mendes. Este, antes de adormecer, bêbado, compusera uma cena imaginária de luxúria com Maria Inês. Esse confronto entre o entusiasmo do imaginário e a impotência da realidade, explorado de modo irônico pelo narrador, desconcerta o professor diante da figura do outro. Tem-se, aí, pois, um dos momentos de supremacia do negro sobre o branco. O professor, do alto de sua pretensa competência intelectual, cede a vez ao poeta. Este, por seu lado, também passa por desagradável humilhação, pois fora constrangido pelos diretores do clube, onde se fazia o lançamento de seu livro, a terminar a festa mais cedo. Afinal, haveria um baile a começar à meia-noite, sem dúvida muito mais importante que aquele sarau literário, que se deixava animar, inclusive, por um grupo de capoeira. Esses são, dentre inúmeros outros, alguns dos lances que roçam o humor e a ironia, articulados numa narrativa interessada em relativizar tudo, minimizando qualquer possibilidade de radicalização na projeção do conflito básico do texto.

É preciso notar, ainda, que o título do conto é o título do livro cujo lançamento se realizava. Na articulação metafórica desse espaço da narrativa, fica no ar a indagação: que vitória? Que noite? Enfim, venceu a noite, representada pelo baile que desalojou a festa? Venceu a noite que o poeta Ednardo, afinal, quis dar-se, nos braços de Maria Inês? A noite de bebedeira venceu o intelectual pretensioso e impotente? Ou a vitória é da raça, metaforizada na noite? Na verdade, o plano da intelectualidade é inteiramente descentrado, seja o do professor ridículo, seja o do poeta vencido pelo baile. O que a narrativa, no fim, parece enfatizar é uma espécie de apelo que mobiliza as pessoas, na busca umas das outras. E, nesse caso, ela, a narrativa, está pouco interessada em dizer se esse apelo rola nos negros ou nos brancos. Ela, simplesmente, ri da improvável seriedade que poderia subsistir no paroxismo de um confronto social aberto, de um confronto explícito qual uma fratura exposta.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação.** Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 114p.

Eneida Maria de Souza – UFMG

AS MARCAS DA ESCRITA

A tradução de parte do livro do ensaísta francês Antoine Compagnon, **La seconde main:** ou le travail de la citation, vem preencher uma lacuna na bibliografia teórica sobre a escrita como prática da intertextualidade. Rebatizado na sua versão brasileira, **O trabalho da citação**, o volume compõe-se de 39 tópicos referentes a seis seqüências de um recheado texto teórico, que sistematiza vários tipos de apropriação literária, como paráfrases e paródias, eufemismos usados na arte de furtar a palavra do outro.

Trata-se de um autor de relativa circulação nos meios acadêmicos brasileiros, razão pela qual uma segunda tradução, pela Editora da UFMG, de um livro seu, a torna pioneira na divulgação nacional da obra do escritor. O primeiro livro traduzido entre nós, **Os cinco paradoxos da modernidade**, pertencente à mesma Coleção **Humanitas**, reveste-se de grande importância para os estudos de questões contemporâneas, e constitui leitura obrigatória para aqueles que se dedicam à pesquisa na área de Ciências Humanas. Com esta outra amostra da obra de Compagnon, quem ganha são os leitores, sempre tão carentes de bibliografia especializada sobre teoria literária e outros campos do saber.

O fascínio deste livro reside exatamente na atenção conferida à exploração da imagem plástica e corporal do texto escrito, seja ele de natureza literária ou não. Nesse sentido, entrar em contato com a genealogia de um livro é como penetrar nos bastidores de um teatro, observar a troca de roupas, o ensaio das falas, a maquiagem cuidadosa do rosto dos atores. Quem não se sente motivado em contemplar, no espelho de uma página-palco, as marcas do sujeito que escreve, as anotações do leitor à margem do texto ou as citações que compõem a biblioteca particular de cada um?

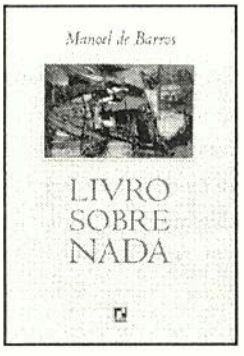
O espaço da escrita é cuidadosamente recortado pelo autor, que, ao construir uma teoria original da arte de citar, se apropria de metáforas retiradas da linguagem cirúrgica, econômica e semiológica. Graças ao interessante estudo de Compagnon, o livro retoma o antigo estatuto de objeto e passa a ser lido na sua materialidade. A feição de um corpo, recebe enxertos, cortes, supressões, desenhos e marcas que serão igualmente reaproveitados em outros corpos – textos. Conceber a citação como cirurgia estética realizada no coração da escrita, as epígrafes como medalhas sobre o peito do autor e as aspas como cicatrizes, modifica certamente nosso horizonte de leitura. O livro atinge dimensões de um artefato híbrido, capaz de despertar prazer e de constituir um dom teórico, ao se expor nas suas maquinarias significantes.

A análise das partes componentes de um livro, construído, portanto, segundo o modelo de uma cidadela com muros, barreiras policiais, fosso ao pé da muralha – refere-se às notas de pé de página e à bibliografia, procedimentos que cerceiam o texto e o tornam fechado dentro de sua própria estrutura: do prefácio à bibliografia, passando pelas notas, título, capa, citações e posfácio, o grande mérito deste ensaio consiste no avanço das lições de Jacques Derrida, outro mestre nas artimanhas do espaço significante da escrita e do descentramento do sujeito na cena enunciativa. A citação – e seus inúmeros desdobramentos – fun-

ciona como motivo condutor de todo livro, por revelar um sem número de conotações referentes à sua utilização indiscriminada e, por muitas vezes, inconseqüente.

Duas situações apresentam-se de forma abusiva para o autor de **O trabalho da citação**, quando define os lugares possíveis de o sujeito se posicionar ao se valer da citação. A primeira diz respeito à citação narcísica, responsável por uma relação imaginária entre o sujeito e a palavra pedida como empréstimo. A segunda reproduz a atitude de Pilatos, que lava as mãos ao delegar ao outro o compromisso de sua fala. Ao admitir ser a escrita produto de um exercício de colagem de palavras alheias, Compagnon acredita ser o trabalho da citação uma força que move os discursos e revitaliza os sujeitos, situando-se a meio caminho das duas posições.

Diante dos impasses culturais do momento e da resistência da maioria dos leitores em aceitar diferentes perspectivas de ordem teórica, esta reflexão sobre o trabalho infindável e sedutor representa um bom motivo para aguçar o debate acadêmico. A pós-modernidade, reconhecida por alguns teóricos como *perlaboração* do que fora recalcado na modernidade, metaforicamente se configura como um texto que cita outros, através de um processo de reescrita e de cumplicidade com os resíduos assimilados de várias culturas.



BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. São Paulo: Record, 1997, 85p.

Ivete Lara Camargos Walty – PUC Minas
Maria Zilda Ferreira Cury – UFMG

Ao se fazer a resenha de um livro não é usual utilizar um livro diferente para começar. Mas é o que vamos fazer, apropriando-nos de um trecho do conto "Os mínimos carapinas do nada", de Autran Dourado, para falar do livro de poemas de Manoel de Barros, ganhador do prêmio Nestlé de literatura em 97, na categoria dos autores consagrados. Isso porque em "Os mínimos carapinas do nada", Autran Dourado associa o poeta ao carapina que fabrica objetos que não teriam serventia. Dividindo esses carapinas em três categorias, o narrador privilegia a última, exercida pelo Vovô Tomé em sua capacidade de desbastar a madeira, reduzindo-a a simples aparas.

> *Vovô Tomé era um desses casos raros do artista que passa veloz e diretamente da primeira à terceira categoria. Atribuem a sua proeza e a sua maestria no ofício ao sofrimento, que é uma das vias para se atingir o absoluto e a glória. Ele os alcançou, e isso consta dos anais do vento, na última velhice, quando atingiu, de apara em apara, cada vez mais longas e mais finas, enroladinhas que nem cabelo de preto, o etéreo, e o que lhe restou na mão foi um minúsculo pedacinho de pau. Na mesa, a seu lado, no círculo de luz do cone do abajur, um monte de finíssimas aparas, nenhuma delas partida.* (Dourado, 1987, p. 54)

A expressão máxima da arte seria, então, a expressão do nada. E o narrador, em seu ofício do escritor, aproxima sua caneta do canivete do avô, identificando-se com este na bus-

ca do nada.

> *Com o passar do tempo, vovô Tomé viu que se aprende até certo ponto, depois é desaprender de tal maneira que cada dia se tenha diante de si o puro nada.*
> (...)
> *Vovó Naninha me deu o seu canivete preferido. Não sei o que fazer com ele, é de outra maneira que procuro o meu nada.* (Dourado, 1987, p. 57-58)

Não se pode, pois, deixar de associar tal concepção de arte ao livro de Manoel de Barros, cujo título – **Livro sobre nada** – já expressa a matéria e a função de sua poesia. O verso "O que não sei fazer desmancho em frases" revela a "não função" pragmática da poesia, sua resistência aos mecanismos de produção e consumo, sua busca do nada.

O leitor de Manoel de Barros, que já conhece sua poesia telúrica, ligada às coisas miúdas e corriqueiras, não vai se espantar de acompanhar esse exercício de desaprendizagem a ser empreendido no que seria a desleitura dos poemas desse novo livro de desmemórias poéticas de um eu que são os outros: "O melhor de mim sou eles".

O livro, dividido em quatro partes, progride rumo ao nada buscado.

Na primeira parte: "Arte de infantilizar formigas", num arremedo da escrita de memórias, o eu lírico faz uma imersão no tempo passado para resgatar vozes familiares, – a do pai, da mãe, dos irmãos, do Catre velho, por sua vez metonímia do poeta no duplo sentido da palavra.

> *Catre-Velho ensinava: a voz do cantador tem que chegar a traste para ter grandezas...*
> *Ele tinha uma voz de harpas destroçada.* (p. 25)

A poesia/narrativa se desmancha no tempo e no espaço, enquanto as personagens se fundem umas às outras, esboçando eus poéticos. O avô, que, como Vovô Tomé, em Autran Dourado, (...) "sabia o valor das coisas imprestáveis", se fragmenta: "Hoje o Lara morreu picado de cobra. Fizeram seu caixão. Ué, eu que morri e quem está no caixão é o Lara! Meu avô enxergava mal". (p. 32)

O passado, entretanto, embora recolha de memórias, revela-se semente do futuro, como se percebe, desde o título da segunda parte *Desejar ser*. Aí as personagens familiares cedem espaço à pluralização do eu poético, refratado em múltiplos outros: Cristo, Vieira, Shakespeare, São Francisco, Charles Chaplin. A grandeza desses nomes se relativiza frente à nobreza conferida ao pequeno, já que o poeta se filia a uma genealogia que, por sua vez, também privilegia o ínfimo, o menor:

> *Venho de nobres que empobreceram.*
> *Restou-me por fortuna a soberbia.*
> *Com essa doença de grandezas:*
> *Hei de monumentar os insetos!*
> (...) (p. 61)

Poesia que se revela como um fazer que se coloca opositivamente à retórica solene ou vazia ou mesmo à qualquer conotação que eleve o poeta a uma posição diferente da dos outros homens:

Escrevo o idioleto manoelês archaico (Idioleto é o dialeto que*
os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas).
Preciso de atrapalhar as significâncias.
O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para
limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.)
Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral
nos meus escritos é apenas vigilância pra não cair
na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou
bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão.

** Falar em archaico: aprecio uma desviação para o archaico.*
Estâmago por estômago. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que
vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estâmago produz
uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés
(Barros, 1997, p. 43)

A terceira parte, que tem o mesmo nome do livro, é toda composta de poemas curtos que, até na forma, buscam o nada a que se propõe o eu poético. Nada este que não é metafísico, conforme salienta Lúcia Castello Branco na orelha que fez ao livro mas que "é coisa nenhuma por escrito".

"Há muitas maneiras sérias de não dizer nada, mas só a poesia é verdadeira". (p. 67)

Assim fala o poeta, metalingüisticamente explicando um fazer que se pretende despojado e inútil: "Sempre que desejo contar alguma coisa, não faço nada; mas quando não desejo contar nada, faço poesia". (p. 71)

Tais versos anulam o eu e o seu fazer preparando-os para o seu próprio estilhaçamento alcançado na quarta parte: "Os Outros: o melhor de mim sou Eles". Aparecem novamente os nomes próprios, deslocados agora para a marginalidade, os "sem-importância", os "sujeitos desacontecidos":

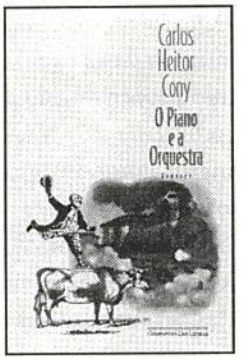
Antoninha-me-leva era Eminência nos becos de Corumbá (p. 81)

Eu já disse quem sou Ele.
Meu desnome é Andaleço (p. 85)

Vale registrar que um poeta que se anula em função dos outros, acolhendo-os na sua poesia, faz do nada um tudo, da desaprendizagem um exercício da sabedoria.

Referências bibliográficas

DOURADO, Autran. **Violetas e caracóis**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.



CONY, Carlos Heitor. **O piano e a orquestra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 306p.

Letícia Malard – UFMG

CONY E O COLAPSO DA MODERNIZAÇÃO

O piano e a orquestra, último romance de Carlos Heitor Cony (outubro de 1996), instiga o leitor a refletir sobre, pelo menos, duas questões relativas à narrativa romanesca neste final de século: sua permanência, tal como concebida no século XIX – com adaptações, é claro – e sua derrocada, cuja origem remontaria aos romances de vanguarda tagarelos, por assim dizer, tendo como protótipo o **Ulisses** de Joyce. A proposta de Cony é ousada, na medida em que desestabiliza completamente as normas da narrativa tradicional, por um lado, e se recusa a seguir modelos contemporâneos alternativos, por outro. O próprio autor esclareceu, em entrevista, a metáfora do título: Francisco de Assis Rodano, o protagonista, é um desajustado, um piano em conflito com a orquestra, a sociedade, cada qual tocando por seu lado. Deslocando a metáfora para seu autor, pode-se-ia dizer que o seu ótimo romance funciona como uma espécie de piano desafinado diante da orquestra de nossa produção literária na ordem do dia. Com isso se quer dizer que ele não pende para o tradicional nem para inovações *pour épater le bourgeois*. A bem da verdade e perdoando o verbo, ele avacalha tanto com a tradição quanto com a inovação do romance, através de categorias técnicas que operam com o cômico, a paródia, a reiteração, enfim, com grande número de elementos que desestruturam a seriedade dessa espécie literária (dinossáurica?) chamada romance.

Dizer que **O piano e a orquestra** é um folhetim, uma pluralidade de textos-reportagem, uma cadeia de contos pela metade, uma leitura pelo avesso de textos literários consagrados, uma visão do Brasil atual, é ainda muito pouco. A marca substancial dessa narrativa é colocar-se contra o senso-comum, denunciar o *stablishment*, enfrentar o ideológico, satirizar a economia de mercado e, em última instância, desvelar aquilo que Robert Kurz chamou de "comunismo das coisas" no livro **O colapso da modernização** (1992). E ao filiar-se a esse partido do contra, o escritor começa por detonar a própria forma romanesca em si. Para alcançar o objetivo, nada melhor do que a avacalhação de tudo e de todos, porém uma avacalhação sadia, que não só provoca o riso como também convida o leitor a rever seus critérios de leitura e de interpretação do texto ficcional.

O romance, encenado parte na cidade imaginária de Rodeio, no Estado do Rio, e parte na capital do estado, se articula em torno de dois assuntos aparentemente desconectados: o capeta, em que se transforma Francisco, primo do narrador, para combater o Outro, ou seja, o Cristo, sobre cuja existência Francisco vive a interrogar; o segundo assunto – uma vaca que fala francês, vista uma vez pelo narrador jornalista o qual, para reencontrá-la, contrata um repórter que fizera uma matéria com o bicho-gente e por isso foi despedido do jornal, como bêbado mentiroso.

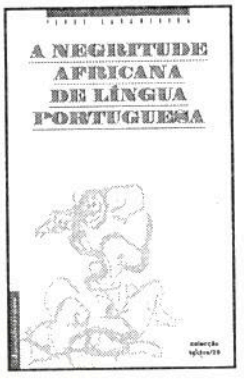
Francisco pode ser lido, simultaneamente, como a versão paródica de Riobaldo em suas dúvidas metafísicas de jagunço corajoso, como um clone do folclórico Zé do Caixão, ou de Tenório Cavalcanti, às voltas com a capa e as botinas pretas, preparados para enfrentar

um Outro e vencê-lo a qualquer momento. É, também, um afilhado do Quixote, andarilho sem Rocinante, que vence a pé a distância que separa o Rio de Rodeio, munido da Lança de Longinus, em busca de sua grande aventura. Se o erudito manchego enlouquece devido à leitura de romances de cavalaria encarnando-se nas personagens deles, a loucura do rodeiense manifesta-se ao ouvir música clássica sem entendê-la, sem distinguir compositores nem peças, porém sentindo-a através da sexualidade inconsútil. Como se não bastasse, a outra função de Francisco, para não morrer de fome, é a de toureiro no Circo Tauromaníaco, onde toureia um touro que na verdade é um boi roubado, boi esse que ele matou e fez de seu couro as botinas referidas. Assim, numa mesma personagem, Cony dessacraliza hilariamente os heróis literários criados por Guimarães Rosa e Cervantes, ao mesmo tempo que erige em literatura o grotesco popular de um toureiro sem touro (um camelô?) depois de ter sido escada de palhaço, e do homem-morte-capeta que reverencia a "indesejada das gentes" e jura vencer a Deus e/ou aos inimigos políticos.

Da apropriação/expropriação "comunista" na configuração de personagem a outros níveis do romance é um pulo. Condizente com o contexto, recheado de tiradas cinematográficas e ritos populares, nada mais apropriado do que titular os capítulos com nomes de filmes ("A última vez que o narrador viu Rodeio", sua Paris), ditos populares ("A vaca foi pro brejo"), verso decassílabo heróico ("Enquanto o lábio trêmulo gargalha"), episódios bíblicos ("As tentações do Outro no deserto"), trios musicais sertanejos ("Saraiva, Teresa e Casimiro") e dar à narrativa o fecho dos filmes de modo condizente com o espírito do romance, quer à moda antiga, como no cinema mudo ("O piano e a orquestra" – penúltimo capítulo), quer em termos da última moda, avacalhadamente, como o título do último capítulo – "Personas e personagens: (sem ordem alfabética e sem ordem alguma)".

A contraface da história alucinada de Francisco é a da vaca. Aparentemente, ela aí entra como Pilatos no Credo, porém num contexto de hilária licenciosidade. Entretanto, Cony foi capaz de usá-la como contraponto no romance, dentro daquele espírito demolidor de padrões literários tradicionais: uma vaca falante, ou é personagem da literatura infantil, ou da fábula moralizadora, ou da literatura fantástica. Não é nenhum desses o caso em pauta. No animal se concentra o lado simbólico da profissão do narrador, as verdades e as mentiras do jornal, os limites entre a transmissão da notícia e sua interpretação, o caráter insólito do real ficcionalizado ou da ficção tornada realidade, o crédito e o descrédito das fontes, etc. Sob essa ótica, a própria história rocambolesca de Francisco de Assis Rodano seria uma anti-reportagem, uma reportagem avacalhada, que nem sequer deu conta de saber se o homem morreu ou não no dia do encontro com Deus no coreto de Rodeio, onde caiu um raio.

Assim, **O piano e a orquestra** se compõe de um *shopping center* ou de um supermercado de mercadorias para consumo dos mais variados gostos e bolsos, agenciando a retórica de um tipo de "comunismo de coisas". Por esse prisma, não é gratuita a insistente repetição de palavras, frases e informações às vezes enfadonhas. Se, por um lado, elas indiciam o *leitmotif* musical do título tomado ao pé da letra, por outro lado remetem à reprodução mercadológica de determinado objeto, o detalhe insignificante que o distingue de outro, como, a título de exemplificação de um grande número de ocorrências, a informação sobre a grafia do nome daquele Corintho (com th), sempre que ele aparece. Ao trabalhar a derrocada da espécie romanesca, Cony leva o leitor a refletir, dentro da Literatura, sobre a crise desta última, seu colapso num mundo globalizado, que está vivendo do mercado e para o mercado, inexoravelmente.



LARANJEIRA, Pires. **A negritude africana de língua portuguesa.** Porto: Afrontamento, 1995. 533p.

Maria Nazareth Soares Fonseca – PUC Minas

Publicado pela Editora Afrontamento, do Porto, Portugal, o livro é a tese de Doutorado do autor e expressa a profundidade de uma pesquisa realizada sobre um assunto, a Negritude, que, na reflexão teórica produzida em Portugal e nos países africanos de língua portuguesa, vinha sendo tratado de maneira assistemática, construindo, muitas vezes, visões particularizadas em que se percebem lastros de preconceito ideológico ou a cobrança de modelos literários que o movimento se empenhou em ultrapassar. Traçar o percurso da Negritude de língua portuguesa, procurando analisar os sentidos produzidos por uma poética e por seu modo específico de apreender os modos de enunciação do discurso do negro, é o que propõe o livro de Pires Laranjeira, professor da Faculdade de Letras de Coimbra, com larga experiência em África, que, conforme palavras suas, "nunca mais deixou de estar no centro de suas preocupações", desde a década de 70, quando aportou em Angola como militar e, após conhecer a realidade do país, apaixonou-se pela questão africana (p. 9).

O livro defende a tese de que a Negritude africana de língua portuguesa tanto se baseia na assimilação do cânone negritudinista francês, "como em procedimentos gerados por contextos similares dos de língua francesa" (p. 16). Assumindo a produção do discurso do negro e sobre o negro na peculiaridade do sistema político português, o autor percebe que esse discurso opera em duas vias: na da *ideologia*, cuja manifestação se mostra de forma sutil, porque foi impedida e controlada no espaço administrativo português, e na do *concreto* do seu mundo, em que a expressão poética substitui a narrativa, expondo ostensivamente a visão do homem negro e a exaltação da cor da pele. Propondo-se analisar esse discurso da *sutileza* e da *concretude*, o livro guarda uma relação próxima com o trabalho acadêmico de que se origina e se constrói didaticamente, aliás, numa forma que se mostra em outro livro do autor: **Literaturas africanas de expressão portuguesa,** publicado pela Universidade Aberta de Lisboa, também em 1995.

Para analisar a expressão da negritude das literaturas africanas de língua portuguesa, o autor investiga, nos capítulos I e II, a visão de conjunto, seqüencial e causal do Renascimento Negro americano, do Haitianismo, do Negrismo e da Négritude que embasa a Negritude de língua portuguesa, inscrevendo-a no amplo movimento de consciência e revalorização do homem negro que atravessou o presente século (p. 16). A reflexão que possibilitou a construção de uma visão global da Negritude de língua portuguesa fez-se a partir da investigação de artigos, de palestras, de paratextos e metatextos que não tinham sido investigados ainda com essa preocupação. O desconhecimento de muitos dos textos pesquisados pelo autor talvez tenha alicerçado a opinião freqüente entre teóricos portugueses e entre estudiosos brasileiros que trabalham com as literaturas africanas de língua portuguesa, de que a Negritude de língua portuguesa praticamente não existiu ou de que, tendo existido, não foi grande a sua importância nos espaços africanos que têm o português como língua materna.

É interessante assinalar que, embora o *corpus* teórico levantado pelo autor, quando

cotejado com os paratextos e metatextos e com a visão dos estudiosos cuja fala foi investigada, ateste a existência Negritude de língua portuguesa, mas aponte para a inexistência de uma teoria sobre o movimento, os textos literários, independentemente dessa questão de ordem geral, sempre apontaram para a concretização de um olhar sobre o homem negro que em muito se aproxima do delineado pela *Négritude* de língua francesa. Daí que com razão afirme Pires Laranjeira que muitos teóricos e críticos da Negritude africana de língua portuguesa falavam da *Négritude*, desconhecendo muitos dos considerados textos "fundadores" do movimento e mesmo sem perceberem que muitos poetas como Noémia de Souza, de Moçambique, tinham conhecimento do Renascimento Negro americano e defendiam a causa africana contra o colonialismo, mesmo sem conhecerem ou se filiarem à *Négritude* de Aimé Césaire.

A consulta a originais ligados à *Négritude* e ao Renascimento Negro esmaece o equívoco de alguns críticos sobre o movimento e defende a opinião de que a Negritude de língua portuguesa é muito mais extensa e profunda do que se tem afirmado, às vezes, sem conhecimento de causa. Nesse sentido, o livro de Pires Laranjeira, se não tivesse outros excelentes méritos, já se constituiria fonte de consulta indispensável porque joga luz sobre o fato de que, mesmo não endossando inteiramente os pressupostos da *Négritude* de língua francesa, a Negritude de língua portuguesa foi muito influenciada por ela e por outros movimentos que se voltavam para a valorização do homem negro e da civilização africana.

O livro se inicia com uma reflexão sobre os pressupostos da Negritude de língua portuguesa que se alicerça no despertar da consciência negra proposto pelo Renascimento Negro norte-americano, pelo Indigenismo haitiano, pelo Negrismo cubano e pelo que o autor denomina de Negrismo brasileiro, cuja existência e importância continua a exigir um estudo minucioso por parte dos teóricos brasileiros. Nesse sentido, é interessante notar que, embora o autor se proponha reestabelecer os fundamentos da Negritude de língua portuguesa, a ênfase não é dada apenas aos grandes movimentos como o Renascimento Negro americano e a *Négritude* de língua francesa e a obras como o **Cahier d'un retour au pays natal**, de Aimé Césaire, de **Pigments** de Léon Damas e de **Chants d'ombre**, de L. Senghor na formação de uma consciência negra. O crítico vê na pré-formação do movimento a presença do Neo-realismo português, do Indigenismo haitiano, do Negrismo cubano e das manifestações de um negrismo brasileiro, que, para nós, no entanto, parece não ter a significação que o autor lhe dá, principalmente quando considera o fato de poderem ser vistos como negristas poetas como Jorge de Lima e Castro Alves. É certo que o teórico está se referindo à recepção de poemas desses autores brasileiros, de grande impacto na África de língua portuguesa, e ao fato de tais poetas poderem de fato figurar no corte específico da história literária brasileira a que Zilá Bernd denomina de "literatura de resistência". Na verdade, o que o autor parece pretender é destacar o fato de que "os negritudinistas africanos de língua portuguesa estavam a par não só da *Négritude* como do Indigenismo, do Negrismo cubano e do Negrismo brasileiro". (p. 43)

É interessante destacar a preocupação do teórico em estabelecer uma periodologia da Negritude de língua portuguesa e, para isso, são resgatados os movimentos que influenciaram a formação de uma consciência negritudinista que perpassa a cor da pele, porque se mostra como um discurso da "consciência da pertença a um vasto e genérico grupo étnico, sua história e estado social, culturas, identidades e projectos" (p. 138). É nesse aspecto que, retomando a opinião de Manoel Ferreira que considera o livro **Ilha do Nome Santo**, de Francisco José Tenreiro, publicado em 1942, como a primeira obra da Negritude de língua

portuguesa, o crítico afirma que ainda que o livro não possa ser considerado negritudinista, alguns poemas como "Epopéia" e "Negros de todo o mundo" efetivamente o são, do mesmo modo que "Noite" e "Confiança", de Agostinho Neto, escritos nos anos 40 e a maioria dos poemas da moçambicana Noémia de Souza, produzidos nos anos de 1948 a 1951, porque se explicam muito mais pelo contexto sócio-histórico de sua produção do que pela adesão dos autores ao movimento da *Négritude*. O autor acentua ainda que essa consciência negritudinista se prende à formação de uma consciência nacionalista, que, a partir do ano de 1956, com a criação do MPLA e do PAIGC, assume uma feição ostensivamente política. Assim, fica marcado um período de esplendor da Negritude de língua portuguesa, que compreende o período de 1949 a 1959, inaugurando-se com a escrita do emblemático "A renúncia impossível – negação", de Agostinho Neto e com tomada de conhecimento da **Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache**, organizada por Léopold Senghor e publicada em 1948, encerrando-se com a conferência proferida por Agostinho Neto, em 1959, "Sobre a poesia angolana" e com o questionamento da *Négritude* feito, por Mário Pinto de Andrade, o qual seria retomado no texto publicado pela Revista **Europe**, no ano de 1961.

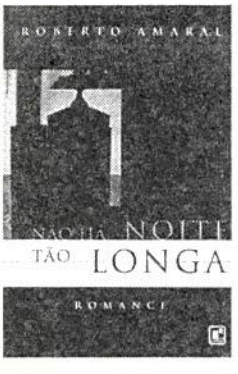
Não tendo a Negritude de língua portuguesa produzido uma teoria consistente em Portugal ou nas colônias, a construção de uma história da Negritude fez-se a partir do texto literário, especificamente da poesia (a nova poesia) afinada com um sentimento de posse em relação à terra africana, ansiadamente buscada, que permite a composição de "um corpus fundamental" contendo 156 poemas (cuja maioria é de autoria de Agostinho Neto, José Craveirinha e Noémia de Souza), que foram investigados enquanto expressão do "demasiado amor à terra africana", como recusa dos modelos literários identificados com a colonização e como legitimação de estratégias de construção de um código acessível a um destinatário ideal pensado enquanto negro, ainda que a cor da pele pudesse denunciá-lo como não-negro. Diferentemente de alguns teóricos portugueses e mesmo de alguns estudiosos brasileiros, a leitura crítica dos poemas foi feita em cotejo com os pressupostos que caracterizam a poesia *négritudiniste* de língua francesa e também com os que evidenciam a recepção da teoria da *Négritude*, colhida em testemunhos, depoimentos e paratextos que possibilitaram a demarcação de balizas temporais capazes de propiciar o entendimento de uma atitude negritudinista que perpassa os marcos temporais, mas se impõe como uma corrente de pensamento que se valeu sobretudo da poesia para se expressar.

No resgate não apenas de uma consciência negritudinista que perpassa a produção poética de vários autores africanos, cujos poemas são arrolados e datados, mas dos modos de produção dessa poesia enclausurada pelas precárias condições de divulgação, pela censura que impedia sua publicação, o livro de Pires Laranjeira espelha a profundidade de uma pesquisa que se realizou em Portugal, nos países africanos de língua portuguesa, na França, nos Estados Unidos, no Brasil, visando a (re)compor, com minúcia de detalhes, a história de um movimento que tem sido analisado quase que exclusivamente em sua versão francesa. A pesquisa resgata a importância do movimento na formação de uma consciência crítico-literária que se mostra como um instrumento decisivo na luta contra o colonialismo português, na busca da identidade negro-africana e de uma linguagem que pudesse propiciar a construção de formas de expressão literária em que o negro se reconheça.

Na parte II e III, o autor preocupa-se em delinear, a partir da análise dos poemas que constituem o *corpus fundamental*, um movimento que se quer marcado por enunciados factuais que englobam as indicações históricas e as produções discursivas que configuram a expressão do sujeito negro no discurso poético que o configura, fortemente influenciado pela

representação da realidade em que esse negro vive. A análise desses textos diz bem de um projeto que, querendo-se histórico, se vê na contingência de lidar com marcos não datados e com uma variedade de textos e de informações produzidos e disseminados em espaços múltiplos e multifacetados. Esta abrangência do livro, longe de enfraquecer a construção da história da Negritude de língua portuguesa, realça um perfil de pesquisador minucioso, que transgride as afirmações de uma história bem comportada proposta por teóricos que nunca quiseram reconhecer a Negritude (com N maiúsculo mesmo) invadindo os espaços colonizados pelos portugueses, não porque não reconhecessem os impedimentos gerados pela censura castradora, mas porque, de certo modo, não conseguiram perceber, na cena do literário, as estratégias de camuflagem de que se vale a palavra transgressora que desterritorializa, *marroniza* a língua portuguesa, colocando-a num movimento relacional em que as línguas o e os ritmos africanos nela se falam, liberando o grito do negro e sua palavra silenciada. É esse trabalho de garimpagem que resgata a palavra dos marginalizados, a qual "anda por aí vadia, calcorreia ruas, é pobre rota e suja, mas já quer e já sabe o que quer", como bem diz o poema "Alienação", de António Jacinto, citado no livro.

O livro **A negritude africana de língua portuguesa**, de Pires Laranjeira, além de resgatar a palavra dos negros na literatura de expressão negritudinista, propõe-se reconhecer a existência de um movimento que incentivou os mecanismos de subversão do código da ordem colonialista e legitimou a produção de estratégias discursivas que, às vezes ainda atreladas às formas de produção legitimadas pelo modelo literário português, disseminavam os signos do corpo negro, não para referendar o seu esquartejamento, mas para permitir que cada elemento se fizesse *predicador de si e de outros* na releitura de mundo propiciada pela valorização da raça e do mundo negros empreendida pela Negritude.



AMARAL, Roberto. **Não há noite tão longa**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1997. 382p.

Melânia Silva de Aguiar – PUC Minas

A memória tem sido fonte inesgotável de criação, e a literatura, campo privilegiado em que se exerce. Não é de estranhar, já que Mnemosine, mãe das nove musas, concebidas nas nove noites passadas com Zeus, preside a poesia, evocando nos homens os altos feitos dos heróis. O poeta é, pois (no dizer de Le Goff), "um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos tempos antigos, da idade heróica e, por isso, da idade das origens."

Também o romance do nosso tempo, herdeiro do legado épico, seria beneficiário das virtudes "mnemosínicas", cuja presença será *mais* – ou *menos* – claramente, explorada pelo romancista.

A memória preside o romance **Não há noite tão longa**, de Roberto Amaral, Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira – 1997, e classificado na categoria de autores estreantes, gênero romance. Iniciando-se num espaço geográfico próximo ao do desfecho, já nas primeiras páginas a "verdade", tecida pela memória, é ambiguamente descartada: "Tudo nestes

textos é ficção, menos a realidade". Ao incursionar no tempo, o narrador em terceira pessoa remonta, pelo fio da memória, à fase primeira da infância de Henrique, "caleidoscópio de nomes e temas" (p. 16), em que as imagens da antiga Maranguape se fixam fragmentárias, em desfile interminável: a praça da Matriz, cheia de luzes, bandeirinhas azuis e vermelhas "aprisionadas por Volpi", quermesses, riachos, assombrações, casos e histórias de cordel, a cruz da Bayer na porta da "Pharmácia Santa Helena", os reclames de Veramon e Urodonal, o bacalhau enorme da Emulssão de Scott. Desta fase remota chega o narrador à época da guerrilha, Henrique, preso político no Rio de Janeiro, exilado, prófugo e réprobo. Embora o compromisso da ficção não seja com a verdade histórica do autor, impossível não se questionar sobre as possíveis verdades autobiográficas do texto, narrado em terceira pessoa, mas apontando para fatos e detalhes intimistas de sentimentos e sensações que nos fazem pensar numa primeira pessoa, observada pelo próprio eu, à distância... Desfilam assim figuras da revolução, da luta armada no Brasil pós-64, do clima de opressão, de toda a miséria moral do período da ditadura. "Felizmente, não há noite tão longa" – diz o narrador (e o que se segue justifica o título e a esperança) – "que apague a luz da aurora que ilumina o horizonte toda manhã" (p. 343). Embaralhando tempos e paisagens, personagens e histórias de "vidas dependentes" (expressão do narrador), vai-se montando um vigoroso painel, entretecido de partes que se ajustam, se acrescentam, se repetem, se completam, num descontínuo temporal, que, apesar disto, caminha para um irreversível e já esperado desfecho.

As introduções dos dezenove blocos que se distendem nas três partes, mais o "Post-scriptum", que constituem o romance, anunciam o desenrolar da trama, o fluir do tempo implacável (aqui representado pela ampulheta, ou pelo saco de farinha, que escoa os grãos lenta e inexoravelmente), e a tragédia que se seguirá. Como numa representação trágica, valendo pelo coro antigo que vai tecendo o comentário dos fatos, prenunciando-os e lamentando o que está por vir, estas introduções aos blocos seqüentes ou sub-partes (por sua vez subdivididas em outras mais, de número variado) garantem o fio temporal da narrativa e o andamento da história, gradualmente oferecida ao leitor:

> *a ampulheta, como o saco de farinha de Senhora, não tem descanso na sua faina perpétua. O tempo passa, alterando os homens, alterando a vida. É a sorte da vida, porque tudo o que tem começo inevitavelmente tem um fim, menos a roda do tempo, sem fim.* (p. 148)

E ainda: "a vida toda em toda parte é feita de tragédias – pois aos gregos Deus não assegurou monopólio". (p. 237)

A notação paralela, do tipo metalingüístico, onde o narrador dá conta do mundo ficcional em que conscientemente se inscreve, sugere o encaminhamento da história, aclara as escolhas, presentifica as soluções encontradas pelo "escrevente":

> *...não pergunte o leitor do que se trata, nem o autor o sabe, pois, mero escrevente, não chega a ser um autor, senão improvisado contador de fatos, que não criou e não viveu e pelos quais não pode ser responsabilizado, senão por havê-los salvado do esquecimento – (...)* (p.15).

Ou: "o mundo que destece, tece, e é tecendo que faz e desfaz, vidas e coisas, separando e juntando pessoas, atos e fatos; (...)". (p.200)

Na verdade, se Henrique assume a face do herói que atravessa a obra, outras memórias e outros tempos invadem sua história e assumem o primeiro plano: "e assim se vê que não é preciso viver para conhecer, pois muito bem se conhecem coisas jamais vividas, mas

sabidas, (...)". (p. 201)

Pode-se, pois, falar (e isto está em todo o romance) de uma poderosa memória coletiva, que se mistura às lembranças de uma personagem que é e não é o narrador, que fala e que é falado pela tradição, que não impõe nada, mas deixa-se levar: "A ampulheta independe das circunstâncias dos homens, embora determine a vida dos homens ..." (p. 341)

Não se engane, entretanto, o leitor, acreditando que este romance seja fruto de um descuidado deixar correr a pena, ao sabor das lembranças: há aí um fino lavor de linguagem, um domínio lúcido da matéria narrativa, um controle atento da memória, até onde isto seja possível.

ESPANCA, Florbela. **Poemas**. Edição preparada por Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 338p.

Renata Soares Junqueira – UNESP

"Tenho horror a tudo quanto de perto ou de longe se assemelha à popularidade. Abomino mesmo o meu pobre nome por não ser um nome como o de toda a gente..." Assim se manifestava Florbela Espanca, em 1928, a respeito da publicidade do seu nome e da sua obra literária. A contrariar esta sua declaração estava, porém, a sua incansável colaboração em jornais provincianos, em suplementos de **Modas & Bordados** e em revistas femininas – tudo, enfim, o que ela tinha ao seu alcance –, bem como a empenhada procura de editores para os seus livros.

Na verdade, além do provincianismo a que, em razão de circunstâncias da sua vida pessoal, a escritora teve que se submeter, é preciso levar em conta outros dois agentes de grande responsabilidade na determinação da marginalidade de Florbela e do reconhecimento tardio dos seus méritos literários: de um lado a cultura *masculinizante* que inspirava os intelectuais portugueses do seu tempo (tivessem eles ou não consciência disso); de outro lado o conservadorismo de determinados segmentos católicos que consideravam escandalosamente impudica a sua obra. Como conseqüência dessa dura realidade, só depois do suicídio da autora é que a obra atraiu a atenção de alguns críticos, mais ou menos ilustres, que afinal exerceram um papel importante como *divulgadores* de Florbela Espanca, garantindo-lhe a pouco e pouco a publicidade que ela dizia desdenhar.

Papel semelhante ao de Guido Battelli – que se empenhou na edição póstuma de parte bastante significativa da obra da escritora – tem desempenhado mais recentemente a brasileira Maria Lúcia Dal Farra. Papel semelhante, ressalte-se, *mas com um rigor crítico evidentemente muito maior* que o daquele amigo italiano de Florbela. Senão vejamos.

Além dos ensaios florbelianos que vem publicando com notável freqüência desde 1983 (salvo erro), Maria Lúcia Dal Farra é responsável por um cuidadoso estabelecimento do texto da juvenília poética que Florbela reuniu, entre 1915 e 1917, num caderno manuscrito intitulado **Trocando Olhares**. Trata-se de um trabalho de organização crítica – que mereceu o reconhecimento da imprensa oficial portuguesa, que editou o texto em 1994 –, introduzido por um estudo de fôlego em que a organizadora procura apontar nos poemas

juvenis, ainda em germe, os elementos que vieram a caracterizar a poética da maturidade literária de Florbela. Depois disso, a coleção "Nossos Clássicos" da carioca Editora Agir contemplou, em 1995, uma preciosa **Antologia de Florbela Espanca** (poesia e prosa) organizada e apresentada por Maria Lúcia Dal Farra num volume que considero indispensável tanto para iniciandos quanto para iniciados na obra da carismática escritora portuguesa. E agora é a vez de São Paulo lançar, pela Livraria Martins Fontes Editora, os **Poemas de Florbela Espanca** em primorosa edição organizada, anotada e apresentada pela mesma Maria Lúcia, estudiosa que é atualmente professora da Universidade Federal de Sergipe e cujo trabalho de crítica e de divulgação da obra de Florbela é, sem dúvida, digno de nota e de louvor.

Pois é justamente este último volume de **Poemas de Florbela Espanca** que aqui venho comentar. E, para já, devo dizer que o livro veio à luz em muito boa hora porque, afinal, tão completa quanto esta edição dos poemas só existia, até então, aquela com que Rui Guedes lançara as **Obras completas de Florbela Espanca** (Lisboa: Dom Quixote, 1985-1986) e que vinha perdendo vertiginosamente a sua credibilidade nos meios intelectuais desde que a própria Maria Lúcia Dal Farra começou a desmascarar a finalidade puramente comercial de alguns dos procedimentos editoriais daquele empresário português.[1]

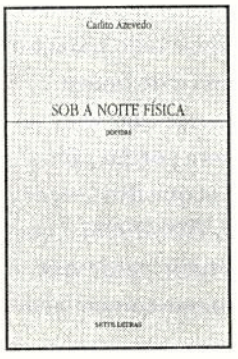
O que Maria Lúcia nos oferece agora, em volume com capa de muito bom gosto em que se destaca delicadamente o lilás – a cor predileta de Florbela, cumpre lembrar –, é o conjunto de sonetos que constituem o **Livro de Mágoas**, o **Livro de "Sóror Saudade"**, **Charneca em Flor** e **Reliquiae**, acrescido dos oitenta e oito poemas de **Trocando Olhares** e de uma "Esparsa Seleta" composta por dezenove sonetos dispersos produzidos entre 1917 e 1930. Nada que a edição de Rui Guedes não nos tivesse mostrado em 1985 – mas, em contrapartida, tudo agora ordenado e apresentado segundo *critérios ecdóticos* que de fato o organizador das **Obras completas** demonstrou desconhecer ou então desconsiderou em razão do seu interesse pessoal numa mais fácil *comercialização* da edição. Tomo aqui apenas um exemplo: o soneto intitulado "O que Alguém disse", que faz parte dos dois cadernos manuscritos que preludiaram o **Livro de "Sóror Saudade"**[2] mas que Florbela *excluiu* da versão definitiva deste seu livro de 1923, está acertadamente incluído na seção "Esparsa Seleta" da edição de Maria Lúcia Dal Farra e levianamente inserido no corpo do **Livro de Soror Saudade** na edição de Rui Guedes, que desacata assim uma *decisão tomada pela própria poetisa*.

De resto, além da organização criteriosa, a edição de Maria Lúcia leva a vantagem de contar com o estudo introdutório intitulado "Florbela: um caso feminino e poético", assinado pela organizadora que é, afinal, *especialista* na matéria que nos apresenta (e digo isto sem desconsiderar as notórias qualidades do prefácio com que José Carlos Seabra Pereira quase redimiu as pechas da edição de Rui Guedes). Em estilo deleitoso, a estudiosa brasileira observa "como os passos que Florbela adota na travessia poético-amorosa têm o pendor de questionar os papéis culturais oferecidos à mulher, enquanto regras do pacto social" e conclui que tais passos, "da maneira como são percorridos pela sua poesia..., tendem a constituir-se numa via arguta de busca de identidade". (p. 35)

[1] As censuras de Maria Lúcia Dal Farra à edição de Rui Guedes encontram-se às páginas 87-90 e 109-113 da revista lisboeta **Colóquio-Letras** nos seus números 92 e 99, respectivamente (junho de 1986 e setembro-outubro de 1987).

[2] Trata-se do caderno manuscrito que principia com o soneto "Livro do nosso amor" e daquele que se intitula **Claustro das quimeras** – quase integralmente escrito com tinta lilás –, ambos pertencentes ao espólio de Florbela que hoje se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Ora, se é mesmo uma *poética do feminino* o que esse "caso" nos apresenta, afigura-se então muito curioso o fato de, depois dos deslizes editoriais de Guido Battelli e de Rui Guedes, ter sido uma sensibilidade *feminina* a responsável por esta cuidadosa edição brasileira dos **Poemas de Florbela Espanca**. Coisas de mulheres, diria talvez alguém...



AZEVEDO, Carlito. **Sob a noite física**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. 61p.

Silvana Maria Pessôa de Oliveira – UFMG

Carlito Azevedo, carioca, poeta e tradutor de literatura francesa, reiteradamente tem declarado que preferiria ser pintor a poeta. E mais: afirma que quando escreve crítica, prefere escrever sobre pintura, terreno em que supostamente transitaria mais à vontade. De fato, há na poesia de Carlito uma fina sintonia com as artes plásticas – e, em especial, a pintura – o que o inclui na família de poetas que trabalham mais com a imagem, ou, segundo Ezra Pound, daqueles que valorizam a fanopéia. O próprio Carlito declara: "Eu não quero ir além da imagem".

Em seu último livro de poemas – **Sob a noite física** – o poeta atualiza a famosa indagação barthesiana: Onde começa a escritura? Onde começa a pintura? Um dos poemas mais interessantes é dedicado à pintora portuguesa Vieira da Silva. Esse poema mimetiza na palavra a técnica da pintora, que é a técnica concretista das palavras em rotação. Seu subtítulo, "Os jogadores de Cartas" é significativamente retirado de uma tela de Cézanne. Na seção "Belo hoje", o diálogo entre escrita e artes plásticas torna-se cristalino. Os poemas conservam a plasticidade e o colorido típicos da pintura. Um dos recursos estilísticos mais utilizados pelo poeta é o uso de parênteses, como forma de se criar a ilusão de profundidade na escrita. "Mira" e "3 variações cabralinas" mantêm evidente a filiação cabralina de **Sob a noite física**. Aliás, as constantes referências à poética de João Cabral de Melo Neto – nosso poeta que melhor fala de pintores – denotam que esta serve-lhe de guia.

Na parte intitulada "Limiar" pretende-se trabalhar a imagem do despojamento, a partir de uma poética do lixo:

Do lixo da esquina partiu
O último vôo da varejeira
Contra um século convulsivo.
(Limiar)

Essa proposta evoca o poema "LIXO/LUXO" (1965), de Augusto de Campos, que Carlito relê de modo forte:

No latão de lixo da esquina
As vísceras explodidas
De uma gravata.
(Como um título de Max Ernst)

Apesar de se pretender poética "sem artifícios", na parte nomeada "Ao rés do chão", evidencia-se o caráter contraditório dessa proposta, pois o artifício – que chega ao preciosismo – aparece como elemento estrutural do poema:

(Ciscos de água luzindo nos lancis)
relembrem, extraluzes, o céu gris?
(Ao rés do chão)

Há, ainda, frases de efeito retórico como a que se segue, o que patenteia a contradição entre a proposta poética e a sua efetiva realização:

e a beleza ri com uma flor de álcool entre os dentes.
(Vento)

Um aspecto marcante desse livro de poemas é a presença de uma certa entonação metafísica, representada a partir de uma trajetória que vai do movimento para a inércia e da inércia para o movimento. Essa trajetória pode ser resumida pela imagem paradoxal da mobilidade fixa, que é, enfim, a metáfora da linguagem, da escrita:

a idéia é pôr as duas mãos no centro
nervoso do delírio (aquele vento

na praça), para que a palavra ativa
congele a vida, enfim, mas a conviva,

mesmo ferida de paralisia
mobilidade fixa, a poesia.
(Ao rés do chão III)

A destacar, ainda, o fato de o livro se construir a partir de imagens vinculadas às categorias espaciais e temporais, fato evidente a partir dos títulos, a maioria relacionados a espaço (**Sob a noite física**, Limiar, Ao rés do chão, No serial da avenida, Gávea). Além de ligeiras referências à memória *proustiana*, apenas o título "Belo Hoje" refere-se a tempo. Desse predomínio do espaço pode-se inferir a importância dada à pintura, arte da superfície, da cor e da linha.

Outra vertente importante desse livro é o diálogo estabelecido por ele com a tradição literária ocidental. Essa tradição não é encarada como um *corpus* estanque, que passa de geração a geração, sem alterações, mas sim como um conjunto móvel que se organiza de acordo com os postulados estéticos de cada geração e de cada poeta em particular. Ou nas palavras do próprio Carlito: "Gosto muito de saber que tenho uma família no tempo e no espaço com a qual dialogo constantemente". Não é por acaso que, para esse poeta, ser ousado é ser "absolutamente tradicional". Isto porque "quando um autor escreve hoje um soneto, terá de se medir com Dante e Shakespeare. Esta é uma ousadia muito maior do que partir para um campo em que não há adversário". Será por acaso que em **Sob a noite física** detecta-se um predomínio de rimas soantes (as mais tradicionais)?

O poeta Carlos Drummond de Andrade comparece como um dos pilares dessa tradição. No poema "Vers de circonstance" há a dicção áspera, mimetizando aquilo que Gilberto

Mendonça Telles chama de "estilística da repetição", em Drummond:

Entre desabrigo e fraga
nasce e morre o quem das coisas
que se oculta sob a chaga
que difere, fere, fere.
(...)
Por que justo nesse beijo,
sigla de ouro e veneno
que enigma meu desejo
com lacre azul metileno?
(Vers de circonstance)

Idêntico diálogo pode ser visto no poema "Noite", em que a falta que ama drummoniana transforma-se em falta que afia:

(...) *bainha*
de lua e lençóis,
a falta que afia,
e não ama, pôs.
(Noite)

Com efeito, Drummond e João Cabral são merecedores das maiores homenagens feitas no livro. Assim, Carlito Azevedo, leitor de Drummond e Cabral, opera a composição poética como ARS, isto é, como técnica, desconfiando do "estalo" e da fúria da primeira inspiração. Ao elegê-los como mestres, Carlito torna clara a sua filiação ao *fabbro*, fazedor, aquele poeta que João Cabral chama de "o pássaro araponga/ que inventa o próprio ferro".