

xamente simples: Abel Barros Baptista traça aqui a psicologia de Álvaro Silvestre, marido de Maria dos Prazeres, protagonista do romance do autor de *Finisterra*. O que é de sobrelevar — para além de o autor nos explicar o movimento de que se faz esta narrativa — é, porque disso se trata também, o *estilo* do ensaísta. Quer dizer: a escrita do ensaio pode fazer-se da esteticidade que vem do texto literário, da escrita do romance ou da poesia? Terá razão G. Douglas Atkins em aproximar a teoria literária daquilo que é, discursivamente, a literatura? A verdade é que não resulta inteiramente improcedente, nesse ensaio sobre o romance de Carlos de Oliveira, o próprio modo como Abel Barros Baptista inicialmente se apresenta enquanto crítico. O gesto é, aliás, uma das singularidades estilísticas do seu ensaísmo: «A folha de papel chegou ‘cuidadosamente dobrada’, não obstante a tarde invernosa, os maus caminhos, a lama nas botas: Medeiros, o jornalista, desdobrou-a, desfez-lhe os vincos um a um e leu o texto» (p. 55). Assim começa o ensaio «Instigações em Regime de Aguaceiros»; texto sobre construção da narração (e, logo, sobre técnica narratológica) em que se evidencia a destreza e o domínio exegético do autor de *Autobiografias* em torno de questões como as de representação romanesca, diegese e fantasma, isto é, de literariedade e construção de um universo possível num livro a várias vozes, instigadas por uma atmosfera tensional que, à luz do fundo psicológico das personagens que o autor se aplica a deslindar, conduz à tese metodicamente deduzida: «A instigação actua sempre sobre um Álvaro Silvestre subjugado, ilusoriamente restituído a si mesmo quando convencido de que, pela vingança sobre o cocheiro, atingiria o que a confissão não lhe permitiu nem lhe permitiria nunca atingir» (p. 77).

Em jeito final, diga-se que este volume, como se depreende do exposto, constitui um daqueles marcos críticos da nossa teoria literária que não pode deixar de ser referido entre a comunidade científica. O texto em *close reading* sobre Pessanha é um modelo de pensamento e de síntese. É certo que o fundo benjaminiano pode soar a eco a despropósito — «O Soneto na Era da Espectralidade Técnica» — mas está em causa, por meio dessa análise ao poema «Fonógrafo», observar como na linguagem literária de Pessanha se ostenta a crise entre técnica e homem, ou melhor, entre aquilo que, num fonógrafo, abre à modernidade técnica — a voz projectada num invisível eixo sonoro — e o que, pela convenção do soneto, convoca à ordem da sobrevivência de uma forma poética em conjugação com tema acrónico, posto que fantasma. O tema é aqui incontornável: na era da espectralidade técnica não haverá, no fim de contas, a diluição do próprio soneto? Se esta forma, como se vê no poema, guarda e regista os sons do fonógrafo, sem os transmitir, então, escrever-se um soneto de modo a fixar o que sai do

fonógrafo é, de algum modo, assumir que quem o escreve é «incapaz afinal de se constituir sujeito de coisa nenhuma: apenas lugar de passagem, dessa passagem que o soneto fixa e guarda» (p. 54).

Os quatro últimos textos versam sobre Modernismo Brasileiro (*Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, org. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Editorial Caminho, 2008), sobre «O Cãnone como Formação», «Drummond Antimoderno» (já publicado como posfácio ao livro do poeta *Claro Enigma*, Lisboa, Livros Cotovia, 2006) e um outro, escrito para a revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Incontornáveis, axiais, quatro ensaios que mostram bem como não será imprudente pedir-se que seja um português a escrever sobre os estudos de literatura brasileira em Portugal. O facto em causa, visto do exterior, obriga a uma «determinação» do objecto científico, a literatura como reflexo de uma língua. Melhor assim: o distanciamento crítico ajuda à fundamentação de uma perspectiva de literatura brasileira num todo universal. Esta determinação leva à digressão de Abel Barros Baptista sobre «Ideia de Literatura Brasileira» (sem o costumado indefinido, «Uma»), mostrando bem como os estudiosos dos dois lados do Atlântico poderão ler uma literatura inassimilável, concepção que mais agrada ao espírito heterodoxo de Abel Barros Baptista.

António Carlos Cortez

\* Abel Barros Baptista, *De Espécie Complicada. Ensaios de Crítica Literária*, Coimbra, Angelus Novus, 2010.

## DO TEXTO ENQUANTO CORPO AO CORPO ENQUANTO TEXTO

Numa reflexão sobre a obra de Maria Gabriela Llansol, Silvina Rodrigues Lopes menciona aquele que considera ser «o olhar errante» da autora, o qual «paira numa zona de penumbra», lugar onde o sentido se insinua<sup>1</sup>. Errância do olhar, acrescentar-se-ia, que se justapõe ao de uma escrita que não se confina nem a uma circunstância textual (género), nem a uma irremediável distância face ao sujeito, enquanto objecto dessa mesma escrita. Algo de idêntico pode ser reconhecido na «errância da vida» que João Barrento identifica em Else Lasker-Schüler<sup>2</sup>. Também neste caso a escrita participa radicalmente de uma busca de sentido que se confunde com a experiência criativa.

Enquanto escrevia *Finisterra: Paisagem e Povoamento*, Carlos de Oliveira foi produzindo reflexões várias suscitadas pelo próprio processo de escrita. Em «Cosmogonia», cita a «primeira experiência: dar

o dom da fala aos grãos de areia que tenho sobre a mesa [...] um simples teste, mas nunca mais se calam»<sup>3</sup>. Do acaso do lugar, de peculiares e irrepetíveis acidentes de luz, de vestígios vários, emerge uma voz. A experiência autobiográfica confunde-se com um processo de escrita — com uma experiência — que, ao autonomizar-se, cria uma vida própria na qual ele, projectando-se, se revela.

Creio ser esta a inevitável realidade (experiência) que subjaz a *O Género Intranquilo. Anatomia do Ensaio e do Fragmento\**, e que levou João Barrento a designar «Geografias do Acaso» o texto inicial da primeira parte do livro, «Do Ensaio e do Fragmento», onde apresenta um «Ensaio Geral do Ensaio». Nele, escreve Barrento: «Arrumo os fragmentos segundo uma ordem possível, afino a escrita, aparo a acutilância do conceito, tento um princípio organizativo que evidencie a progressão da experiência» (p. 15). O ensaio exhibe-se desde logo enquanto processo, exercício em construção — a experiência, a qual decorre das singularidades do(s) lugar(es) e do tempo: «geografias» denuncia quão nuclear é aqui a circunstância do lugar, ainda que na sua pluralidade; e «acaso» ilumina quão nuclear é a circunstância do tempo, tempo da experiência, da escrita e da escrita enquanto experiência. Se «geografias» induz a singularidade — o recurso ao plural denega uma universalidade —, «acaso» esclarece que este não é um tempo pré-determinado, mas sim accidental. Estamos, portanto, perante uma realidade determinada por uma categoria operatória moderna.

Quando João Barrento intitula este livro *Género Intranquilo*, ele convoca, ainda que subliminarmente, essa mesma modernidade. Com efeito, o reconhecimento do ensaio como género é algo de recente no domínio da teoria da literatura, para o qual muito contribuiu, por exemplo, a sabotagem das hierarquias neo-clássicas — Boileau (*Art Poétique*) ou Corneille (*Discours*), entre outros —, levada a cabo por Friedrich Schlegel ao defender a abolição dos géneros. Na sua esteira Benedetto Croce concluirá ser o género uma mera abstracção, útil, todavia, no plano convencional, e Tzvetan Todorov formulará a distinção entre géneros históricos e teóricos. No fundo, mesmo quando predomina a perspectiva genética e formalista, a teorização que se vai corporizando ao longo do século XX reconhece a pluralidade de discursos, a deslocação de categorias e, na esteira de Saussure, a impossibilidade de persistir na dicotomia forma-conteúdo enquanto elemento estruturante<sup>4</sup>. Emerge, deste modo, o conceito de forma orgânica, cuja origem René Wellek reconhece na *Poética*, de Aristóteles, ao analisar a função dramática — tanto a nível da *forma* como do *conteúdo* — da *anagnorisis* e da *peripeteia*. Refira-se que, de Aristóteles e do pseudo-Longino a Ralph Waldo Emerson e Roman Ingarden, persiste uma concepção orgânica que se exhibe na analogia entre a obra de arte e os seres vivos.

Num sentido mais radical emergem, a este nível, Walter Pater ou Croce, ao entenderem ser a unidade orgânica um critério indispensável da valoração estética. Como adiante se verá, estes aspectos revelar-se-ão nucleares na elaboração teórica concebida por João Barrento.

O ensaísta não evita a complexidade desta questão e convoca a teoria dos géneros para exhibir os limites de «qualquer 'segurança taxonómica'» (p. 26) e a sua eventual ineficácia. Fá-lo, desde logo, quando descreve a forma como o ensaio tem sido configurado no âmbito de um diálogo com outros géneros: «o ensaio é por vezes visto como tendo uma relação meramente relacional, quer com as formas 'menores' (fragmento, diálogo filosófico, aforismo, máxima, crónica) [...] quer com os géneros ditos 'maiores' (romance-ensaio, poema filosófico, diálogo dramático reflexivo), que ele próprio ajuda a configurar, mas a partir de fora» (p. 26). *Intranquilo* enuncia, assim, uma essência orgânica que se contrapõe às taxonomias concebidas pelas teorias dos géneros. Desvendamo-la na epígrafe do capítulo inicial, colhida em Deleuze e Guattari: «Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e o modo como está feito.» Não é propriamente o tópico da dicotomia entre forma e conteúdo que aqui se enuncia, mas antes o da indissociabilidade entre reflexão e configuração física do livro enquanto objecto; ambas participam do próprio processo de meditação sobre a essência do ensaio. Daí que a estrutura do próprio texto (livro) de João Barrento seja, também ela, flutuante, de acordo com as circunstâncias da escrita.

A par de uma suspensão do *logos* — entre parêntesis o autor questiona(-nos) sobre os limites do seu objecto (cf. p. 15) —, revela-se ao leitor a própria materialidade do processo de reflexão: aparentemente interrompendo o fluir do discurso, surgem fragmentos de cadernos, folhas soltas, onde (literalmente) as palavras, numa grafia apressada, accidental, mostram a génese do pensamento. O ensaio convoca, portanto, também, o diário, o registo do quotidiano, como o comprovam as datas por vezes inscritas nos manuscritos. A cesura decorrente da emergência destes fragmentos visuais permite, afinal, compreender como se vai concebendo a meditação do autor; não se trata, portanto, de pausas, mas sim de fugas, de refracções devido à eventual multiplicidade de sentidos suscitada pela imagem. Por seu turno, o *facsimile* duplica a frase, ao mesmo tempo que se revela na sua dimensão de «cenário fictício», à semelhança do fragmento citado de Claudio Magris, em cujo subtítulo, significativamente, deparamos com a palavra *Biografia* (cf. p. 34-5). Na segunda parte do livro, «Afinidades Electivas» (designação que, sem subterfúgios, ecoa Goethe), a presença da imagem ganha uma dimensão ainda mais afectiva, reveladora até de uma intimidade. Desta feita, as folhas, datadas, fazem coincidir o

discurso manuscrito com desenhos, feitos pelo próprio autor, nomeadamente de Walter Benjamin (cf. p. 133), o qual emerge, mais adiante, numa fotografia (cf. p. 135-6). A colagem coabita com a escrita, com as rasuras, expondo o processo de construção do discurso. O ensaio configura-se nesta totalidade orgânica.

João Barrento legitima a singularidade deste projecto através da convocação de «uma *história selectiva e contrapontística* do ensaio e das formas afins» (p. 39). De Montaigne a Eduardo Lourenço, passando por Simmel, Benjamin e Musil, João Barrento apresenta uma genealogia que se contrapõe a uma outra que, de Bacon a António Sérgio, incorpora Weber e Kracauer. Estruturada a partir dos tópicos «Perspectiva Filosófica», «Processualidade», «Retórica», «Relação com o Leitor» e «Metáforas Definitórias», enuncia-se a dicotomia do Ensaio *versus* Tratado. Que o autor se situa no primeiro pólo da dicotomia é por demais evidente; aliás, se dúvidas houvesse, a designação «ensaio genuíno» (p. 36) dissipá-las-ia.

Quanto ao segundo pólo, encontramos em Walter Benjamin — uma das referências fortes (*afinidade electiva*) de João Barrento — uma compilação dos passos que deverão ser percorridos para que o seu objectivo se cumpra. Benjamin designa essa compilação *Material Didáctico*, título ao qual acrescenta a elucidativa expressão *Princípios dos calhamaços, ou a arte de fazer livros grossos*:

I. O desenvolvimento da obra deve ser permanentemente entrecortado pela apresentação prolixa do respectivo plano.

II. Devem introduzir-se termos técnicos para conceitos que, excluindo essa única definição, não serão novamente usados no livro.

III. As diferenciações conceptuais penosamente conseguidas no texto deverão ser apagadas nas notas às passagens correspondentes.

IV. Devem dar-se exemplos para aqueles conceitos que são tratados apenas no seu significado geral. [...]

V. Tudo o que esteja previamente esclarecido acerca de um assunto deve ser corroborado pelo maior número possível de exemplos.

VI. Os complexos de problemas susceptíveis de representação gráfica deverão ser descritos por palavras. [...]

VII. Os vários opositores que partilham dos mesmos argumentos devem ser refutados um a um.<sup>5</sup>

O carácter sistemático e fechado do Tratado, aqui ironicamente descrito por Benjamin, tem em Diderot um ilustre precedente crítico, nomeadamente na sua explícita opção pelo ensaio em detrimento do tratado (cf. p. 89). É na esteira de Francis Bacon que Barrento denuncia a sua «raiz empírica e dogmática, cujo modelo é Séneca», enfatizando

que «dissertação e tratado atravancam o discurso e o pensamento» (p. 38). Importa referir que uma presença fantasmática persiste neste seu olhar mordaz: a Universidade, fundamentalmente devido à dimensão convencional e normativa predominante neste espaço: «talvez as razões da fraca presença do ensaio se devam ao facto de ele ter uma clara propensão para germinar no espaço universitário, um húmus que, no entanto, se revela quase sempre incompatível com a disponibilidade e a libertação de normas, com a criatividade de pensamento em linguagem que é apanágio do ensaio» (p. 80).

Radicando a sua tradição em Montaigne, o projecto ensaístico proposto neste livro consiste, inversamente, numa «aproximação progressiva *de si através do objecto*» (p. 17). Não significando este duplo movimento uma denegação da possibilidade de conhecimento do objecto, ele pressupõe, porém, um investimento do sujeito no próprio processo de construção de conhecimento, o que, em última análise, implicará uma revelação do seu rosto. À semelhança do que Whitman concebera para a sua épica, prevalece aqui o método indirecto do qual o sujeito participa. Compreende-se assim que, ainda à semelhança de Whitman, o corpo assuma uma centralidade, ausente noutros percursos analíticos, como, por exemplo, no tratado: o texto enquanto corpo, e o corpo enquanto texto (cf. p. 28).

Deste modo se justifica a presença do termo *anatomia* no subtítulo da obra e o investimento analítico através de um solo metafórico sustentado pelo corpo (ainda a dimensão orgânica): «a vírgula [...] assinala o ritmo da respiração» (p. 23), através de Agamben; «o ensaísta faz germinar [...] 'a semente de uma matéria mais rica'» (p. 17), através de Montaigne; «o ensaio mais original [é] construído segundo um modelo [...] de *invaginação*» (p. 29), através de Derrida; o «orgasmo do fragmento», através de Novalis. A fisicidade do processo de aproximação ao objecto adquire uma progressiva ênfase sexual que irá culminar nesta espécie de revelação de sentido sinalizada pelo orgasmo. E se a lei que rege o ensaio se escreve no feminino (cf. p. 30), já este, ao reger-se pelo «princípio [...] da contaminação» (p. 25) e, conseqüentemente, «não livre de promiscuidade» (p. 26), «é andrógino» (cf. p. 25). À semelhança da gisandra, acrescentar-se-ia; da gisandra de *Finisterra: Paisagem e Povoamento* que Barrento evoca, para assim ampliar o horizonte metafórico que permite uma sucessiva aproximação ao objecto.

Contrariamente ao formalismo orgânico que de Aristóteles aos formalistas russos delimitou estruturas que permitiram reconhecer e identificar o texto, Barrento defende, ao longo destas páginas, um «género sem poética» (p. 55). Tal não significa, porém, a ausência de uma unidade do género, já que esta decorrerá de «uma vontade de

coerência interna» (p. 58); uma vontade que se ergue face a um tempo definido pela fragmentação, i. é, o desta «modernidade intrinsecamente fragmentária» (p. 63).

A epígrafe do capítulo «O Que Resta sem Resto. Do Ensaio ao Fragmento», colhida em *The Waste Land*, de T. S. Eliot, sinaliza uma condição epistémica, a condição da modernidade: «These fragments I have shored against my ruins.» Alguns versos antes Eliot explicitara os limites do conhecimento deste (estilhaçado) objecto: «you know only / a heap of broken images»<sup>6</sup>. Blanchot confirmá-lo-á na epígrafe subsequente: «ruine de la parole» (p. 61). *Geografias* sinaliza, portanto, a condição de uma modernidade onde o fragmento — o lugar — impera. Escreve o autor a propósito de Pascal Quignard: «O Lugar é o reino do fragmento. Não o espaço — amplo, contínuo, aberto [...]. Lugar é berço de latência, semente do possível, atmosfera carregada de promessas» (p. 148). Assim se confirma a circunscrição e o rosto do objecto.

«Afinidades Electivas», a segunda parte da obra, penetra no âmbito desta realidade fragmentária através da sinalização de exemplos significativos da afinidade em causa — no âmbito autoral, recorde-se. São eles: Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Pascal Quignard. A presença de Eduardo Prado Coelho, a quem o livro é dedicado, assume particular relevo a este nível, devido ao facto de o objecto de leitura ter sido concebido no âmbito de um percurso universitário: a tese de doutoramento, publicada em 1982, sob o título *Os Universos da Crítica. Anatomia do Ensaio e do Fragmento*. A ambiguidade do seu perfil e a sua eventual inscrição na convenção formal e especulativa, habitualmente aguardada para este tipo de trabalhos — o Tratado, ou, como diria Benjamin, o *Calhamaço* —, é alvo de uma análise circunstanciada por parte de João Barrento. Será ele, em contrapartida, um ensaio? Confia(-nos) o autor: «O que me levantará mais reservas ao uso de um termo como 'ensaio' neste caso será talvez o facto de este livro ser, de forma por vezes excessiva, um discurso *sobre* (autores, textos, teorias). É claro que há uma tese (o núcleo duro a que se pode reduzir todo um ensaio), é claro que percebemos a trama recorrente, em temas e variações, espécie de *Leitmotivik* oceânica, ao longo de todo o livro; é claro também que a estrutura, de algum modo cíclica, corresponde, na sua macro-escala de 500 páginas compactas, à do ensaio. E todavia... é muitas vezes uma voz a falar, sim, mas através de outras, qual palimpsesto pluriestratificado, um texto que demasiadas vezes surge como meta-metatexto» (p. 123-4). Recordar-se-á neste instante a tese wittgensteiniana sobre a impossibilidade da metalinguagem.

Perguntar-se-á por que razão terá João Barrento optado por recuperar um texto sobre um objecto<sup>7</sup> que amiúde se esquia ao perfil do ensaio

como ele o delineou na primeira parte de *O Género Intranquilo*. Por que não ter optado por textos que mais evidentemente o lembram, como, por exemplo, *A Mecânica dos Fluidos*? Creio que a resposta reside na fuga que *Os Universos da Crítica* opera face à convenção e naquilo que de postura ética essa mesma fuga significa. Daí o lugar singular que Prado Coelho ocupa na memória da Universidade portuguesa. Veja-se, por exemplo, o risco que significou a escolha do tópicos do Paradigma para reflexão sobre o fenómeno literário. Desde logo, porque, como interroga Barrento, «será que a noção de 'paradigma', que se vai buscar à evolução científica, se aplica — e como? — à crítica e à teoria da literatura e à respectiva evolução?» (p. 118). Além disso, coloca-se a questão de saber «como ser *rigoroso* em relação a um objecto quase inefável, feito de restos, margens, resíduos que permanentemente nos fogem, essa 'coisa', esse 'mar de desejo' que é a literariedade ou o 'sentido' do texto?» (p. 119).

Com efeito, importa referir que, ao ensaiar uma superação da dicotomia benjaminiana, na esteira da qual Barrento enuncia a sua, Eduardo Prado Coelho abriu no espaço académico uma *terceira via* — de risco —, à qual não é estranho o método sustentado pela abdução de Spitzer (cf. p. 120); método tão do agrado de William de Baskerville, personagem que emergiu no universo literário sensivelmente na mesma altura de *Os Universos da Crítica*. Ao superar a dicotomia metodológica dedução-indução, a abdução, praticada por Spitzer (cf. p. 120), evidencia uma óbvia inspiração kantiana (cf. p. 109) e neo-romântica (cf. p. 71) que porventura se revelará operatória face à realidade fragmentária desta modernidade em que nos movemos. Também aí se indicia a «instabilidade ontológica» de que fala Eduardo Lourenço (cf. p. 81). Existe, portanto, uma simpatia metodológica entre o autor de *O Género Intranquilo* e o autor de *Os Universos da Crítica*.

Naquela percepção de raiz kantiana, prevalecente em Barrento, a leitura do fragmento não significa, porém, intransitividade, ou seja, que a leitura se confine ao fragmento, pois «nunca o fragmento pôde prescindir da articulação com uma qualquer forma de totalidade» (p. 68). Reconhece-se, deste modo, na modernidade, a prevalência de um tropo metonímico que, assente numa estratégia poética alegórica, estabelece relações consequenciais e reductivas entre referente e significado, «em direcção a um final que é quase sempre uma *revelatio*, uma frase última que constitui o último momento de uma ontologia aberta da constatação — [...] [a] alegoria benjaminiana» (p. 141). Desta estratégia decorre uma ênfase numa «epistemologia mais poética do que conceptual» (*ibid.*), i. é, numa leitura intuitiva — Musil (cf. p. 45) — que, deambulando através de indícios — Benjamin (cf. p. 48-9) —, se afirma como «busca, consciente, de cintilações (representações efémeras) da verdade» — Agamben (p. 142).

Através da descoberta (leitura) dos «veios de água subterrâneos» (p. 103) — amiúde submersos pela logorreia predominante na cultura constrangida pela «tirania da imagem» (cf. p. 37) —, indiciados em géneros como a crónica (cf. p. 85), o ensaio terá como objectivo exhibir possibilidades (probabilidades) de sentido (cf. p. 107) e não expor e comprovar uma verdade (cf. p. 95). Consagra-se, assim, como «género hipotético por excelência» (p. 47), o que nos conduz a Eduardo Lourenço.

Se Montaigne é a identidade parental da tradição delineada neste livro por João Barrento (cf. p. 105), já Eduardo Lourenço emerge como figura tutelar do género entre nós, nomeadamente pela heterodoxia que ele soube incorporar no espaço universitário, e pela forma como iluminou figuras fortes da nossa cultura. Como poderá, então, ser sintetizado o seu contributo para o género? Barrento cita, a propósito, um passo de discurso de Eduardo Lourenço, realizado em 2003, no qual afirma: «para não me perder de mim próprio, como na história célebre do Pequeno Polegar dos Irmãos Grimm, fui deixando muitas pedras brancas no meu caminho [...]. Hoje, nem essas pedras brancas me servem para eu, através delas, reinventar o meu próprio passado. Mas elas estão lá, podem ser lidas por outros, revisitadas como objecto de curiosidade ou como objecto de interesse, se o tiverem» (p. 101). Neste passo, Eduardo Lourenço indicia uma presença fundamental em todo este processo, o leitor. Se, na narrativa dos irmãos Grimm, o Pequeno Polegar era o destinatário primeiro das pedras brancas, já na releitura do autor de *Heterodoxia* elas emergem como oferta a esse outro destinatário que é o leitor, para que este nelas desvende percepções do real que lhe permitam compreender e, eventualmente, reformular o seu próprio percurso. Leitura e (auto)biografia convergem, como evidência João Barrento através da convocação do seu percurso. Na sequência do reconhecimento de Eduardo Lourenço para a formação do seu perfil, o autor exhibirá um catálogo de *afinidades electivas*, de «pequenas explosões de pensamento, ou luzes [...] — Manuel Antunes, Vitorino Nemésio, David Mourão-Ferreira, Maria de Lourdes Belchior, Fernando de Mello Moser, Joaquim Monteiro Grillo, aliás Tomaz Kim» (p. 102). «Luzes», acrescento, singulares numa tradição humanista que marcou a Universidade portuguesa.

Cada apropriação do texto, cada leitura, cada «meditação [...] sobre o nó» (Herberto Helder, cf. p. 52), cada tentativa de «encontrar o corpo da ideia» (p. 132) decorre de uma experiência única, realizada por cada leitor. Como ilustra a parábola do véu de Saïs, narrada por Novalis, o «ensaio pode levantar pontas do véu, mas sabe que não vale a pena tirá-lo», pois «houve um que conseguiu [...]. Mas que viu ele? [...] viu-se a si próprio» (p. 33). Em última análise, a leitura do objecto

pressupõe uma descoberta da identidade do destinatário. Se, devido à sua singularidade, o ensaio exige um «leitor diligente» (p. 27), devido ao domínio do fragmento — do texto e da forma como o real se exhibe —, ele consagra a melancolia como derradeira instância do processo de leitura.

Numa breve leitura de um quadro de Dominguez Alvarez, reproduzido na capa de *O Género Intranquilo*, João Barrento escreve o seguinte a propósito de um cão: «entrando em cena pela esquerda baixa, mas claramente *à margem* dela, um *cão*, vadio, por certo...» Acrescenta em seguida: «Numa leitura alegórica da tábua, eu diria que o cão é o *ensaísta*, e que o magote que sabe para onde vai, mas não tem destino visível, é a abominável comunidade dos que 'sabem'. Se há passo decidido e porte indiferente nesta cena, eles são sem dúvida os do cão. Só ele é *livre*» (p. 115). Neste *jogo de simpatias*, João Barrento sintetiza uma ética e uma estética cujo derradeiro objectivo é a leitura do sujeito e do cosmos. Nela exhibe-se, afinal, a superação do dualismo cartesiano que Jorge de Sena reconhecera nesse *especular emocionalmente em verso a que os ingleses não são avessos*. Para o conhecimento da tradição que lhe dá corpo, o leitor poderá agora dispor de um instrumento único em *O Género Intranquilo*. A João Barrento devemos este exercício singular de meditação sobre o que pode significar a identificação e reconhecimento do corpo através do encontro com o texto.

Mário Avelar

#### NOTAS

- \* João Barrento, *O Género Intranquilo. Anatomia do Ensaio e do Fragmento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.
- <sup>1</sup> Silvína Rodrigues Lopes, *Teoria da Des-Possessão (Ensaio sobre Textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa, Black Son Editores, 1988, p. 70.
- <sup>2</sup> Else Lasker-Schüler, *Baladas Hebraicas*, trad. e apresentação de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 15.
- <sup>3</sup> Carlos de Oliveira, «Cosmogonia», *JL — Jornal de Letras, Artes & Ideias*, n.º 8, 9 Jun. 1981, p. 5.
- <sup>4</sup> Cf. René Wellek e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, trad. José Palla e Carmo, Mem Martins, Publicações Europa-América, s.d., p. 282, 289, 291 e 294.
- <sup>5</sup> Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 27.
- <sup>6</sup> T. S. Eliot, *Collected Poems — 1909-1962*, Londres, Faber and Faber, 1963, p. 63.
- <sup>7</sup> Este capítulo corresponde ao texto que João Barrento assinou para a *Colóquio/Letras*, n.º 79, Maio 1984, p. 30-6, a propósito da publicação de *Os Universos da Crítica* pelas Edições 70.