

do meio social, integrando inclusive nova solicitação de incentivo – porque agora financiado – da presença da música nos ofícios religiosos”.

Ligada às atividades anuais das Irmandades – algumas chegam a ser bastante poderosas como a do Santíssimo Sacramento que reunia a classe privilegiada –, a segunda fase começa no início do século XVIII e dura até por volta de 1745, quando é criado o bispado de São Paulo. Pela exigência de música nos ofícios religiosos, os executantes tinham que dominar a “solfa”, iniciarem-se na arte de “salmear” e fazer o “canto de órgão”. Os músicos ainda são poucos, semi-profissionais, geralmente cléricos, os leigos quase todos vão explorar as minas.

A terceira fase, 1745 a 1774, caracteriza-se pelas tentativas do Bispado de estabilizar a atividade musical na Sé nova. O mestre-de-capela é profissional e efetivo, já não acumula a função de organista como até aqui, instituído também o cargo de moço do coro.

Com o declínio da atividade do ouro em Minas, houve um fluxo migratório para São Paulo. André da Silva Gomes, discípulo de José Joaquim dos Santos em Lisboa, chega com o terceiro bispo e marca a quarta fase. Compositor que domina tanto a escrita das figuras musicais da forma clássica quanto os gêneros polifônicos, revoluciona a organização assim como a composição da música no principal templo da cidade dando a perceber o papel de destaque dado à música no período e os requintes da audição e brilhantismo com os quais era elaborada e, possivelmente, executada.

Diocleyr Baulé Júnior

Bolsa de Iniciação Científica – CNPq no IEB.

Escritores da UFF – Poesia. Volume 1. Universidade Federal Fluminense, 1993.

A marca mais forte desta coletânea de poemas é sem dúvida alguma a busca de aproximação com a vida em seus aspectos mais autênticos, como se o trabalho fosse um obstáculo à realização dessa necessidade humana. E esse traço unifica a diversidade de seus autores, mestres, funcionários e alunos da Universidade Federal Fluminense. Tal observação pode ser constatada em vários momentos da obra, tanto nos textos introdutórios como nos poemas propriamente ditos.

Logo de início encontramos uma saudação que expressa um voto coletivo proferido em tom quase confessional: “Tristeza. Saudade. Alegria. Esperança. É um acerto de contas, em que fazemos um retrospecto de nossas vidas...” (p. 3). Mas essa fala não é solitária. Se ela aponta como projeto comum do grupo a recuperação

de uma experiência emotiva (como “ajuste de contas” que só na poesia seria possível?), as apresentações que lhe seguem parecem ligar esse componente subjetivo, respectivamente, ao seu correlato objetivo, isto é, às coisas do mundo: “Eis os poetas que nos cercam, que expressam sentimentos, emoções, apelos, apontando direções, revisitando as realidades” (p. 9) e à natureza humana dos poetas, que juntos expõem sua arte: “O livro.../ É produto do talento.../ da criatividade de pessoas como nós” (*ibid.*).

Sintetizando essas referências, podemos dizer que no aspecto programático todas elas apresentam uma idéia comum de poesia como expressão das carências do poeta, ou seja, seu desejo de reencontro (de algo perdido?), ao mesmo tempo: a) com os estados emotivos de cada um (daí falar-se em “retrospecto de nossas vidas”); b) com as coisas do mundo real (ou seja, “revisitando as realidades”); c) com os seus semelhantes (enunciado como a “criatividade de pessoas como nós”).

Se considerarmos, diante desse quadro, aquelas teorias que explicam a origem da arte como forma direta e natural de expressão, podemos imaginar, com Adorno, que a necessidade de se reafirmar o compromisso do artista com o mundo subjetivo, com o real e com o social, corresponde de fato a um tempo (que abrange boa parte da chamada arte moderna) em que tais relações já não são evidentes, daí precisarem ser reafirmadas como fórmulas que perderam sua primitiva ligação com as coisas que designavam. A leitura dos poemas reunidos nesse livro parece confirmar essa tripla e vã busca do poeta:

a) em relação à instância do emotivo, pela qual se buscam a identidade e a plenitude do “eu”, o poeta sente-se vazio e distante de si mesmo, daí serem tão freqüentes expressões como: “em busca de mim,” (*Quebra-cabeça*, p. 33), “Mergulhei sobre mim mesma” (*Metamorfose*, 43) ou, então, referências à espera “de que nada mais tenha que esperar” (*Despedida*) ou à própria página em que o poema é escrito, chamada significativamente de “espaço-carente” (*Página vazia*, p.15), como a sugerir uma idéia de signo poético como forma de “ausência”, aliás, também presente mais adiante, quando se fala dos “corações errantes/ que teimavam em bater/ em sofrer/...em transcender o não” (*A voz*, p.35). Como síntese desse estado subjetivo de carência, e, podemos dizer, sua expressão mais forte, temos uma referência generalizadora e paradoxal a “quem.../ se esqueceu de ser gente.” (*Esquecimento*, p.27);

b) face à esfera do real, encontramos a mesma expressão de ausência, na medida em que o que se busca nele é sempre a ressonância das próprias carências afetivas do poeta. Daí a justeza daquela apresentação apontada acima, onde se vincula a manifestação dos “sentimentos, emoções, apelos” a poetas “revisitando as realidades”. Nestas, entretanto, incluem-se tanto as coisas propriamente ditas, como em “A poltrona está vazia/ Ó melancolia” (*Fuga*), ou “Perdi noites, dias/ decorando os fabricantes/ das telhas do meu quarto/ seguindo as rachaduras das paredes” (*Dormência*), quanto os seres humanos, sejam os entes queridos que se foram, caso

dos sacrificados por seus ideais revolucionários, como em *Morte e vida Regina* ou *Fez um poema na força*, sejam aqueles que pertencem à memória infantil do poeta, como em *Ao meu avô*, ou à sua fantasia amorosa, como em "Te pinto com as cores do arco-íris" (*Revelação*). Em todos estes exemplos, notamos que a realidade não vale por si, mas pelo que representa em função das "carências" ou dos "excessos" afetivos do poeta;

c) quanto ao aspecto social, não se mostra muito diferente a situação intransitiva do poeta. Mesmo que ele tente romper com as cadeias de sua solidão, quando, por exemplo, entre um dia, que "enfim termine", e uma vida, que "afinal se acabe", busque comunicar-se: "telefonei para alguém/ telefonei para mais alguém/ telefonei para ninguém" (*Despedida*, p.11), ou expresse sua tripla dependência: "O que fazer/ desse corpo/ que te espera/ O que fazer/ desse sentimento forte/ que te aguarda?/ O que fazer/ desse momento infinito/ enquanto não chegas?/ O que fazer/ de mim/ sem você?" (*Orquídea branca*).

Como vemos, parece confirmar-se a observação inicial de que os poemas reunidos nesta coletânea expressam uma dominante da vida moderna, marcada pela impossibilidade de realização das grandes aspirações humanas que, paradoxalmente, são também as mais elementares: o encontro consigo mesmo, com o real e com o seu semelhante. Voltando ao pensamento de Adorno, lembramos destas suas afirmações (contidas na *Teoria Estética*) de que "A arte não é unicamente o substituto de uma práxis melhor do que a até agora dominante, mas também crítica da práxis enquanto dominação da autoconservação brutal no interior do estado de coisas vigentes e por amor dele. censura as mentiras da produção por ela mesma, opta por um estado da práxis situado para além do anátema do trabalho".

A leitura destes poemas a partir de uma perspectiva humana do artista não toca, contudo, no seu viés estético propriamente dito, o que demandaria uma análise mais demorada do modo como se opera neles a síntese entre a experiência imediata e a elaboração da linguagem, condição para que o poema não seja apenas expressão dos conflitos pessoais do poeta e a poesia não cumpra uma função meramente sublimadora da arte.

Roberto de Oliveira Brandão
Professor de Literatura Brasileira na FFLCH/USP.

FABBRINI, Ricardo. *O Espaço de Lygia Clark*. São Paulo, Atlas, 1994.

Nos últimos anos a arte brasileira tem estado em evidência: em boa parte devido às repercussões da participação de artistas, recentes ou não, em mostras internacio-