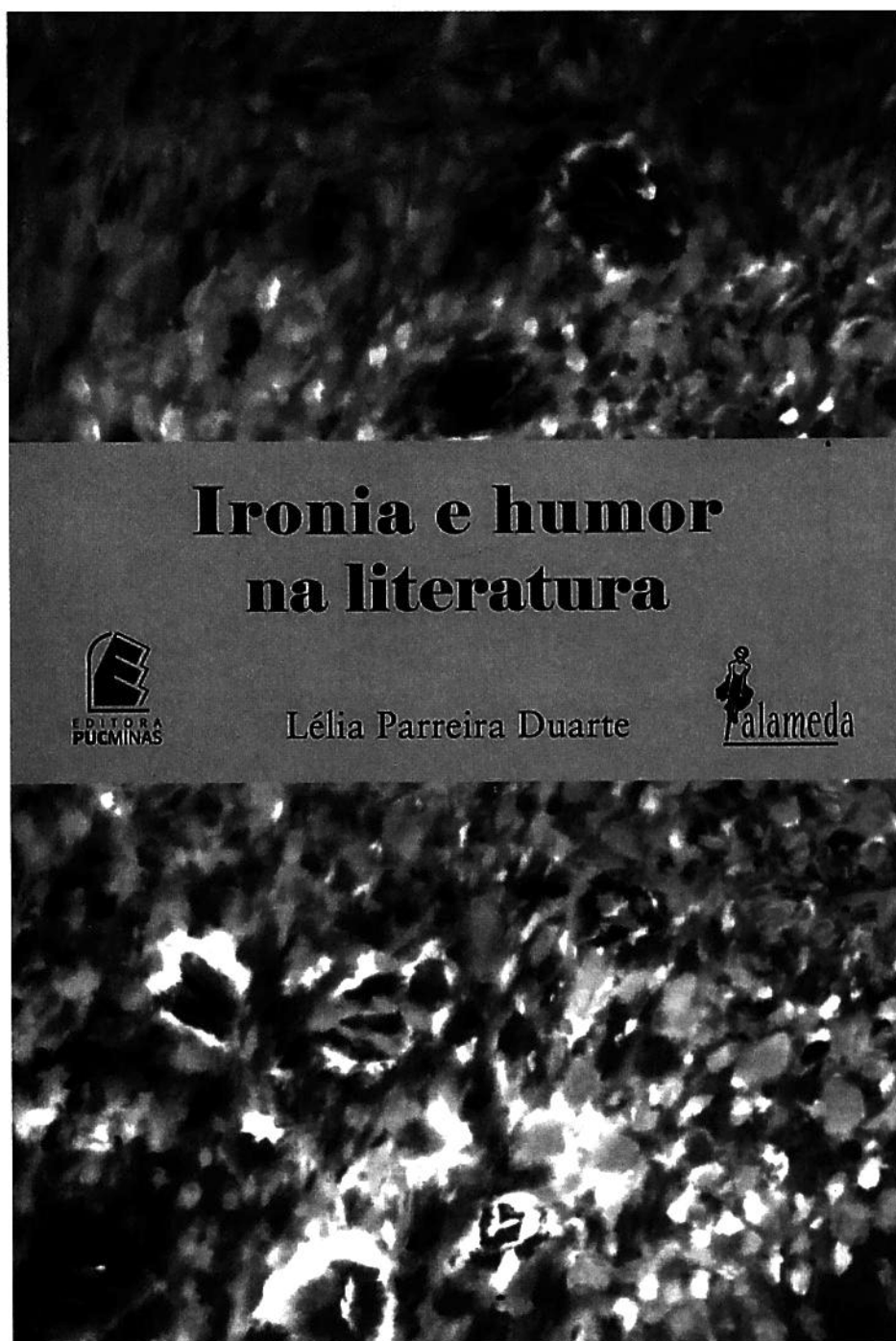




Parte VI
Resenhas

Beatriz Weigert (Univ. de Évora)

Com o título *Ironia e humor na literatura*, Lélia Parreira Duarte entrega-nos um livro com 21 estudos sobre obras de vários escritores. A investigadora, apoiando-se em teorização especializada, centra seu trabalho na arte literária de Língua Portuguesa, sem resistir, contudo, ao apelo de outros idiomas, cujos textos consagrados suscitam aproximações. Os subtítulos, listados em nove capítulos, anunciam o desenvolvimento que se empreende. Ali traça-se um caminho de belas-letas, já com o prefácio da Professora Graça Paulino a propor a conscientização, interrogando “De que fala a Literatura?”. Para iniciar o trabalho, a Professora Lélia cimenta pilares de pesquisa, recuperando definições e reforçando matizes diferenciadores do *pathos*, que apanha emissor e receptor. Em “Arte & manhas da ironia e do humor”, sublinha a distinção entre Ironia Retórica, Ironia Romântica e Ironia *Humoresque*. Em “A criatividade que liberta”, trata do Riso e sua ligação com o Humor e com a Morte. Esse aparato teórico sustenta-se por mestres que vêm da Antiguidade Clássica até à Contemporaneidade.

Resumindo a fundamentação teórica apresentada por Lélia, lembro inicialmente que a ironia é a figura da retórica em que se diz o contrário do que se diz, obrigando ao reconhecimento da mentira implícita na linguagem. Em conceituação geral, a ironia revela a posição do autor, em distanciamento ou proximidade, relativamente à obra e ao leitor. Ao fluir das épocas clássica e romântica/moderna, as estratégias deslizam da persuasão retórica ao desnudamento dos processos, exibindo avessos do pensamento e da escrita, mais a dissimulação empenhada na ambigüidade do não-dizer. Enquanto o autor detém a palavra, o leitor encarrega-se da percepção do não-dito/dito. Já o riso, sendo exteriorização espontânea, compõe resposta ao risível e ao temível, consideradas as incongruências do ser humano, sua fragilidade face à morte e ao imponderável.

A análise das formas de ironia e de humor, patentes nas obras, desenvolve-se em longa travessia. Curso/percurso, a navegação se inicia em *Lusíadas* e *Peregrinação* para se encerrar em “Cara de Bronze”. Ao que se vê, Camões, Fernão Mendes Pinto e Guimarães Rosa acertam os pólos de saída e de chegada, as paragens sendo sinalizadas em cronologia, passando por António Vieira, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Machado de Assis, Eça de Queirós, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa. Os escritores portugueses, em maioria, incluem o russo Dostoievski e abraçam brasileiros em proveitoso convívio.

Atendendo à vocação dos portugueses para o mar, o primeiro estudo tem como título “Os *Lusíadas*, de Camões, e a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto: diferentes perspectivas das viagens portuguesas”. O motivo da associação entre as duas obras, (*Os Lusíadas* – 1578, *Peregrinação* – 1614), responde ao interesse de contra-

por elementos como gênero literário, estilo, papel pedagógico, religiosidade, personagem principal. Ressaltem-se as diferenças: em Camões, a epopéia, o estilo grandioso, o heroísmo, o temor a Deus, a tradição humanística classicizante, os heróis viajantes; em Mendes Pinto, a autobiografia, o estilo humilde, a miséria humana, o cristianismo herético, o espírito de pirataria, o autor pícaro.

Da navegação passa-se à religião. O Padre António Vieira apresenta-se em “Ambigüidade nos Sermões de Vieira: dar a César ou a Deus?”; “Palavra plena x palavra vazia: o jogo de Vieira e o de Fernando Pessoa”. Pugnando entre Deus e César, o Padre António trata de questões bíblicas e de questões políticas, exercitando a estrutura retórica, o paralelismo binário e a ironia. Enquanto Vieira valoriza a Pátria Portuguesa, Fernando Pessoa proclama como sua Pátria a Língua, porquanto ela constrói “mundos solidamente fictícios e fantasiosos, capazes de sustentar a criação dos heterônimos, cujo discurso revela a palavra vazia” (p. 93).

Sucedendo a Vieira, vem Almeida Garrett em “Viagens na minha Terra – um exemplo de modernidade”. Lélia Duarte analisa o modo como a elaboração do discurso narrativo denuncia sua recusa em seguir modelos clássicos: a consciência do simulacro confirmando procedimentos da ironia romântica.

Na sequência, apresenta-se um escritor português acompanhado por um brasileiro, quando Camilo Castelo Branco aproxima-se de Machado de Assis. Assim, lê-se “A reversibilidade irônica de Camilo em *A queda dum anjo*”; “A ironia romântica e a valorização da tessitura textual em Camilo e Machado” e “*Missa do Galo*: ironia romântica, humor e leveza”. Observa-se, nessa lição, a desenvoltura didática da autora no trânsito entre os tipos de ironia.

Já os estudos sobre Eça de Queirós vão para “A lúdica complexidade de *A ilustre casa de Ramires*”; “A valorização do leitor na obra de Eça de Queirós (ou respondendo a Machado de Assis e a Fernando Pessoa)”; “*Alves & Cia.*, de Eça de Queirós, e *Amor & Cia.*, de Helvécio Ratton”. A partir do monóculo irônico de Eça, variadas formas de elaboração da ironia, com a valorização do leitor, do prazer e do gozo, o cinema recriando a arte literária.

O Modernismo apresenta-se com Mário de Sá-Carneiro – “*A confissão de Lúcio* e a ironia romântica”; e com Fernando Pessoa – “Encenação e fingimento na poesia de Fernando Pessoa”; “*Fernando, rei da nossa Baviera*: um jogo no limite do silêncio”; “*Fernando Pessoa, um fio de ironia*”. Nesse capítulo, afirma-se o caráter ilusório e a consciência da construção da obra de arte, no modo como Sá-Carneiro exhibe os andaimes de sua composição, e Pessoa executa a própria encenação através dos heterônimos.

É Dostoiévski quem se pronuncia em língua estrangeira, com “*Polzunkóv*”, em “*O funâmbulo, ou o engano reduplicado*”, em que se registra o jogo complexo de recursos de fingimento.

Quatro estudos sobre a obra de Guimarães Rosa encerram o livro: “A ironia na obra de Guimarães Rosa ou a capacidade encantatória de um divino embusteiro”; “*Não já e ainda não*: a leveza do humor em Guimarães Rosa”; “*Brejeirinha* e outros doidinhos/artistas de Guimarães Rosa”; “Assunto de silêncios ou poesia em ‘*Carade-Bronze*’”.

É nesse momento que Lélia recorda Platão, para apresentar Guimarães Rosa como

“uma nova encarnação de Íon”. Tanto quanto o rapsodo do diálogo de Sócrates, o autor mineiro possui a capacidade de “envolver e (co)mover através de narrativas”. Fruto de inspiração divina ou resultado de embustes, suas estórias podem “fazer os receptores saírem de sua realidade para um mundo de ficção”. E mais: suas tramas, como as do grego, “muitas vezes, dão a entender que não dizem o que dizem”. Por essa vereda, Guimarães Rosa também reelabora “enredos e sentidos”, como “traduções ou como exercícios de metalinguagem que contam o contar” (p. 285). Sua ironia não é socrática, aquela da ignorância simulada, nem é retórica, usada como sátira moralizadora, “em sinais equivalentes à piscadela de olho ou das cotoveladas” (p. 287). Não se limitando ao tipo fluido da ironia *humoresque*, a ironia rosiana valoriza o trabalho com a linguagem, numa inovação acentuada por Lélia:

A crítica, mesmo a mais negativa, começou a perceber que a ruptura proposta por Rosa não era marcada por mera obsessão formal ou por despreocupação com o social. Era, ao contrário, uma proposta estético-política de caráter mais amplo, de quem acreditava que “só renovando a língua se pode renovar o mundo”. A intenção de Rosa parecia ser a de revitalizar a linguagem, fazê-la dobrar-se sobre si mesma e acrescentar-lhe poesia, o que seria uma forma de levar o leitor à reflexão. (p. 312)

Com artes e manhas, Guimarães Rosa apresenta uma criatividade que liberta do medo da morte, ensaiando formas de riso leve e lúdico.



Nesses estudos literários, em que a ironia e o humor são examinados sob várias perspectivas, observa-se também o cuidado com o enquadramento histórico, balizado por contextualização e fortuna crítica.

Ciência da análise, arte da escrita: enquanto transmite a sua lição no rigor das teorias, Lélia Duarte vai ilustrando a arte do texto, ao desdobrar figuras e tropos que ensinam, ainda, pela sensibilização dos afetos. Constata-se a vocação poética da ensaísta, desde o título do primeiro estudo, “Arte & manhas da ironia e do humor”. A designação, antes de admitir conceitos, impõe a criatividade. Primeiro, é o conectivo¹ que chama a atenção pelo desenho. Logo depois, é a sonoridade, que elabora significados, brincando com o significante. Exibe-se a conjunção &, não em acordo jurídico-comercial, ou parceria vulgar, mas em processo analítico. A ligatura da coordenativa latina *et* não pretende, aqui, acelerar a velocidade da mão, como no registro ancestral, mas exatamente prolongar a fruição, em face da originalidade. O estranhamento, desde Aristóteles, é categoria determinante da percepção afetiva. Acrescenta-se a execução oral, revelando, no ludo do verbo, o jogo da escrita.

É assim que Lélia Parreira Duarte, colecionando lições de Literatura, Retórica e Arte, presenteia-nos com este livro de precioso conteúdo e de atraente invólucro. A capa (reprodução de pintura da autora!), pintalgada em focos de menos e mais luz, sugere processo e propósito da ironia e do humor (des)velando-se ao receptor. Ciência da arte, lição da palavra!

¹ *Ampersand* da língua inglesa.

VEIGA, Teresa. *As enganadas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, 117p.

Denis Leandro Francisco (UFMG)

Teresa Veiga é o pseudônimo de uma das vozes mais enigmáticas da recente literatura portuguesa, em particular do conto, gênero que lhe valeu, em 1992, o Prêmio de Ficção do Pen Clube e o Grande Prêmio Camilo Castelo Branco da Associação Portuguesa de Escritores. No *site* do IPLB (Instituto Português do Livro e das Bibliotecas), a biografia da autora informa apenas que ela nasceu em 1945, formou-se em Direito em 1968, em Letras em 1980 e trabalhou no Registro Civil entre 1975 e 1983.

A atmosfera obscura que envolve essa personalidade literária ainda pouco conhecida entre nós – e de quem nem mesmo o nome conhecemos ao certo – ressoa em todos os seus escritos, como nos contos reunidos sob o título de *As enganadas*, livro lançado em 2003 e publicado no Brasil em 2006 pela editora 7letras. Nas três narrativas que compõem o volume, a autora joga de forma bastante sutil e engenhosa com encobertos e significados latentes, muitas vezes capturando de imediato a atenção do leitor.

O primeiro conto – “A morte de um jardineiro” –, sem dúvida o mais bem trabalhado deles, desenvolve-se a partir da morte do jardineiro da família do Dr. Paulo Guerra, governador civil, casado com Rosalia, uma mulher que “nascera do outro lado da fronteira” (p. 8) e que fora para Portugal ainda criança, fugida da guerra na qual perdera toda sua família. Rosalia completou os estudos no colégio das dominicanas e, ao voltar para casa, resignou-se a se tornar enfermeira em tempo integral de uma parenta idosa e doente: foi então que conheceu o governador em uma festa de batizado e se casou com ele.

A morte repentina do jardineiro da família no dia da festa anualmente oferecida pelo governador desencadeia uma série de situações que põem em suspeita a fidelidade de Rosalia, que fica absolutamente transtornada pela morte daquele que todos pensavam ser somente um mero subalterno. As suspeitas de um envolvimento amoroso entre a esposa do governador e o empregado não são nunca confirmadas – tampouco desmentidas – e a narrativa desenrola-se e se encerra sobre esse fio de incertezas e de enigmas, de possíveis enganos.

O fato é que a leitura de um livro, significativamente escolhido ao acaso na biblioteca e cujo título não nos é revelado, fora o que alertara Rosalia para sua existência medíocre, durante quase dez anos, ao lado do governador. Simbolicamente representando a força do acaso na existência humana – viés que Teresa Veiga tanto incorpora aos seus textos –, bem como a força de uma leitura não dirigida, mas com a participação ativa do leitor, esse livro funciona, na narrativa, como um divisor de águas. A leitura desprestigiada desse livro “escrito por um escritor famoso e não uma obrinha acerca do coração feminino” (p. 29) insinua uma concepção de literatura como lugar no qual o sujeito se conhece e não como um espaço onde ele se reconhece, como se fosse um espelho reproduzindo, mimeticamente, o eu e o mundo.

O conto encena ainda uma crítica à sentimentalidade da literatura romântica: pode-se ler, nas considerações do governador, uma crítica irônica ao derramamento

sentimental da mulher e, indiretamente, ao derramamento da estética romântica: "(...) a apologia que ela fazia do jardineiro tinha qualquer coisa de destemperado e romântico que parecia obra de um cérebro confuso e de muita fantasia" (p. 33). A personagem Rosalia encarna, assim, o amor, a paixão, a ausência da lei, em oposição à figura da lei que o marido representa. Outras "infrações" intertextuais da lei podem ser recuperadas a partir do triângulo amoroso que Teresa Veiga insinua: na literatura universal, *Madame Bovary*; na portuguesa, *O Primo Basílio* e, na nossa literatura brasileira, *Dom Casmurro*: todas as três protagonistas femininas desses romances – Emma Bovary, Luísa e Capitu – também lêem e são "pervertidas" pela leitura, todas elas agregam, de certa forma, o incompreensível e o heterogêneo, a dúvida desestabilizadora que impulsiona a narrativa. Mas, enquanto Flaubert, Eça e Machado de Assis aceitam punir com a morte suas protagonistas infiéis (?), Teresa Veiga, fazendo valer seu lugar de enunciação e sua voz feminina, decide-se pela não-punição: Rosalia sobrevive ao marido – que, este sim, tem reservado para si um desfecho sarcástico e caricato.

O segundo e terceiro contos perdem algo da força simbólica encontrada no primeiro. Em "Danças Húngaras de Brahms", Faustina, mãe de Fábio, suspeita que o filho seja homossexual. Contrata, então, um detetive de nome Lamartine que descobre que o rapaz é dançarino, mas não comprova nenhum envolvimento homossexual. Tem-se, também nesse segundo conto, a inserção e a permanência da dúvida como propulsora da narrativa ficcional: enquanto no conto anterior tinha-se a figuração do amor conjugal e a dúvida quase que inerente a esse tipo de relação, tem-se agora a figuração do amor materno e a incerteza que também o atravessa, desestabiliza e constitui. Infelizmente, toda a situação tensa que a narrativa cria é simploriamente resolvida por meio do artifício do "devaneio onírico", que simplifica muito o conflito que o conto propõe, mas felizmente não dissolve a dúvida estrutural: essa mãe que se julga enganada pelo filho pode, perfeitamente, ter, ela mesma, se enganado em suas suspeitas, pode ter sido vítima de um "auto-engano".

Em "Confidência Barreirense", Teresa Veiga, personagem-narradora, escreve uma carta à amiga e editora Luísa Costa Gomes, que lhe havia solicitado um conto para ser publicado na revista *Ficções* – onde o texto foi, de fato, originalmente publicado (http://www.ficcoes.org/biblioteca_conto/confidencia_barreirense.html), relatando acontecimentos que teriam ocorrido com ela há mais de meio século, quando assumiu o cargo de Conservadora do Registro Civil do Barreiro, em Portugal. Teresa Veiga narra, então, como conheceu a família Martinó, que sofre de uma doença degenerativa, envelhecendo precocemente, e como foi "enganada" ao realizar às pressas o casamento civil do filho, Luís Martinó, e Adelina, filha da empregada, morta e grávida de Luís. A escrita sem *happy end* de Teresa Veiga mostra essa tabeliã que é ela mesma constrangida por ter sido ludibriada, levada a realizar esse casamento ilegal e inquieta por tentar entender como se deixou enganar tão ingenuamente. Os três breves contos de *As enganadas* servem ainda como espécie de alerta: é preciso que o leitor aprenda a lição das duas Teresas – a da personagem barreirense e a daquela que escreve – e se faça menos ingênuo, a fim de não se deixar enganar, também ele, pela prosa hábil e deliciosamente maliciosa da autora.

LOURENÇO, Frederico. *A máquina do arcanjo*. Lisboa: Cotovia, 2006.

Edgard Pereira (Centro Superior de Itabira – Censi)

“Todas as cartas de amor são ridículas”, escreveu Pessoa. O desdobramento paródico seria: Todos os relatos de amor são ridículos. Inclusive os relatos de amor gay. Desses, no entanto, alguns são tolamente ridículos, como é o caso deste livro de Frederico Lourenço, *A máquina do arcanjo*. Com um aditivo compulsório, neste caso: trata-se de um relato lucidamente ridículo, além de austeramente asséptico em relação às cenas de sexo. Inexistem.

As reiteradas remissões a outros livros do autor reforçam o estatuto autobiográfico: “Houve um jantar (que relatei, em traços gerais, no texto inicial de *A formosa pintura do mundo*). Nesse dia, tudo mudou para mim e o pianista que eu era morreu” (p. 19). Para além de minar os alicerces ficcionais, estas intromissões ampliam as potencialidades memorialísticas do texto. Mais, personagens e passagens textuais de outros livros do autor ressurgem, numa intersecção de situações e planos narrativos, configurando um jogo intertextual mais complexo, cheio de surpresas e analogias:

É altura de entrar, de novo, aqui em cena o amigo que, em *A formosa pintura do mundo*, me apresentara ao Gonçalo e que, neste livro, me facultou o seu número de telefone, amigo esse a quem chamarei “Tomás”. (...) Ora se o Tomás tinha para mim a valiosa particularidade de ser profundo conhecedor do meio em que Gonçalo se movimentava (...), a sua utilidade suprema como amigo nas presentes circunstâncias residia sobretudo no facto de ele próprio ser ex-namorado do Gonçalo. (p. 46)

Há os riscos inevitáveis desse excessivo intercâmbio entre os livros, decorrentes da adesão a traços folhetinescos, que geram a rasura da autonomia e a fragilidade episódica. Por outro lado, as contínuas referências às diversas manifestações artísticas (pintura, música) elaboram um conceito de arte como hedonismo, numa vertente contrária à literatura de Proust, em que a arte é concebida como conhecimento do homem e da natureza. Esta é uma vertente extremamente produtiva, nesta novela de delicadeza e sutileza admiráveis, pontuando aqui e ali um efeito extraído da tonalidade de um quadro ou da modulação de uma sonata, ou descrevendo as possibilidades sugestivas de alguns títulos. Dessa forma, sucessivas mudanças por que passa o protagonista derivam da aparentemente inocente alusão à novela camiliana *A queda dum anjo*, mote ou metáfora da perda da virgindade sexual, como ocorre a gradativa suspensão das ações, esbatidas diante de um mínimo detalhe, flagrado ora numa figura mitológica representada num quadro, ora numa cantaria iluminada bruscamente pelo último feixe de luz do sol, no limiar do crepúsculo, ou mesmo o enlevo provocado pela hirsuta musculatura do Centauro num painel de azulejo. Não se está rotulando o relato em foco de novela psicológica, o que teria um efeito reducionista. Por ser uma narrativa até certo ponto autobiográfica, de traços críticos e atmosfera proustiana, são previsíveis a excessiva subjetivação do cenário, a ênfase aos detalhes modalizantes, a voluptuosa descrição de salões aristocráticos, a tendência a ironizar

as situações dramáticas, bem como as dimensões edípicas e narcísicas do imbróglio. Assim, o universo fútil dos salões luxuosos recebe uma conotação decadentista, a genealogia ilustre segrega as pessoas e a duplicidade da existência decorre de factores irremovíveis e inflexíveis (o facto de ser esquecido por Gonçalo, e mesmo ser substituído por outro, significa para o narrador muito mais uma inadequação daquele para o homoerotismo, em decorrência de princípios católicos arraigados, do que uma perda afetiva).

O facto de a homossexualidade ser um empecilho reconhecido na vivência plena da fé católica levava-o muitas vezes a situações de depressão, de dúvida desintegradora; e, um pouco mais tarde, à tendência para resolver o Nó Górdio desta problemática por meio do expediente mais fácil que era correr com quem proporcionava e incentivava o pecado: eu. (p. 75)

O Gonçalo da trama é o Gonçalo Mendes Ramires, da *Ilustre casa de Ramires*, do Eça? Não se trata obviamente do próprio, mas de uma idealização da fidalguia hereditária. A máquina do arcanjo referida no título comporta, ao longo da breve narrativa, uma tríplice conotação: a princípio, nomeia a aprendizagem musical (o piano), em paralelo à fase do platonismo amoroso; passa depois a apontar a busca afetiva (o namorado) para, ao fim, declinar a descoberta da escrita, duplamente inscrita e exercida pelo narrador, como tradutor e ficcionista:

E, na verdade, nunca me libertei inteiramente do teclado: muitos anos depois do piano desta fase, viria nova fase pianística e depois uma fase cravística. O facto de eu hoje não conseguir escrever à mão, com caneta e papel, leva a que, afinal de contas, no teclado do computador eu tenha finalmente encontrado a máquina certa do arcanjo certo – (...) a máquina do meu arcanjo é simplesmente a língua portuguesa. (p. 92)

A opção final pela literatura assume, esta sim, uma postura positiva: a arte literária é percebida como forma de conhecimento, ainda que se ajuste no enredo rarefeito à idéia de recompensa, pelo fato de o protagonista sentir-se um completo *tiers exclu* no plano amoroso. E haveria melhor companhia nessa travessia pelos mistérios da leitura, nessa iniciação à literatura do que Sophia de Mello B. Andresen? Convém não olvidar o suporte fortemente irônico dessa escrita, em alguns instantes beirando à comicidade quase desvairada, ao se constatar a incompatibilidade entre música e sexo ou se tentar compreender a “divina inclinação” dos pianistas portugueses ao homoerotismo: “O panorama que me foi pintado parecia favorecer a conclusão de que a prevalência da divina inclinação entre os jovens pianistas de Lisboa seria mais uma daquelas lusitanas originalidades – exclusivas, *ipso facto*, do nosso país” (p. 18). No mesmo diapasão, observa-se a tendência a subalternizar personagens antagônicas, por meio do gracejo ou da indiferença: “uma amiga casada” do namorado “a quem chamarei ‘Maria do Rosário’” (p. 41); ao primo desta, concorrente ao afeto do namorado, o narrador passa a chamá-lo “Bernardo” (p. 42). Em consonância com os eventos narrados, não seria despropositado aproximar esta novela carregada de virtuosismo narrativo de uma sonata de máscaras, ou mesmo de uma opereta cômica, isenta do ritmo voluptuoso do tango e da sensualidade das fantasias e caprichos musicais.

PEREIRA, Helder Moura. *Lágrima*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. Col. Poesia inédita portuguesa

Edgard Pereira (Centro Superior de Itabira – Censi)

O percurso de um poeta é significativo não pelo número de livros publicados, mas pela densidade, diversidade e carga inovadora de suas intervenções. A Helder Moura Pereira deve a cultura em língua portuguesa, além de duas dezenas de títulos, o reconhecimento de alguns de excepcional fatura. Surgiu no grupo Cartucho (Lisboa, 1976), referência no contexto pós-colonial português, com uma proposta poética alternativa, ao divulgar poemas em papéis amassados, em companhia de outros poetas (Antônio Franco Alexandre, Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel F. Jorge). Desde então, o Autor tem basicamente explorado um discurso poético centrado na experiência amorosa, na ultrapassagem da subjetividade e na revitalização dos processos irônicos. Seus versos trazem, entre outras imagens, um mundo tocado por intensa dinâmica interior sem deixar de ser banal, como o barco (igual a poema) partindo para lugar desconhecido e incerto, a aproximação entre poesia e segredo, a camisola desfeita pelo arame farpado, a visão do rio calando vozes, os monólogos carregados de ambigüidade sexual, as névoas noturnas cobrindo as pensões de Lisboa. Um mundo recriado por uma escrita minuciosa e hesitante, cada vez menos apta para dar conta da completude e da totalidade, ainda que sensível a situações e circunstâncias de um cotidiano apagado e anódino. Uma voz mínima e cada vez menos dotada de certezas, asfixiada pelo “saber enganado do mundo”, como se lê em *Carta de rumo* (1984).

Em linguagem rasa, sem perder, entretanto, o gosto por associações inesperadas, Helder M. Pereira vem elaborando uma poesia em permanente diálogo com formas discursivas contemporâneas. Assim, podemos nomear modos de percepção e dicção fundamentais em alguns de seus livros: a vertiginosa subjetividade aflorada em *Entre o deserto e a vertigem* (1979), o dissonante tratado amoroso projetado em *Sedução pelo inimigo* (1982), a mão perplexa perante corpos erigidos ao vento do mar em *Gestos de miradoiro* (1984), a inquietante mescla de narrativa e lirismo de *Romance* (1987), a sabedoria serena de *Carta de rumos* (1989), a ilusória manhã de verão flagrada em *Um raio de sol* (2000), até chegarmos neste desconcertante *Lágrima* (2002), ponto alto de um processo evolutivo.

Seria razoável dizer, como prólogo à leitura, que esta obsessiva voz subjetiva se cansou da “fraude constante da linguagem que nos afasta” e, aparelhada com os recursos da ironia e da idiossincrasia (cf. poema “Não sei se me faço entender mas o seu encanto, indiscutível, sereno,”) expande os melancólicos horizontes de uma visão de mundo magoada e cinzenta. As principais vertentes aparentam agora ser o deslocamento do conceito de subjetividade, a busca de signos tendentes a caracterizar a perda de raízes, a alteração brusca de territórios (“eu não tenho para onde ir, nem para onde não ir”) e os novos fluxos identitários. A linguagem acolhe flutuações de sentidos instauradas pela anulação das idéias de unidade e centro; a perda de

referências espaciais – não estar em lugar algum é estar em todos os lugares – acarreta consigo os escombros de uma noção de subjetividade alicerçada em parâmetros de integridade e coerência: “Quando volto a bater-te à porta pela centésima vez e mais uma vez/ te pergunto se posso dormir no chão, encolhes os ombros dizendo/ que para ti é igual.” (Cf. o poema “Um livro deixado a meio para o outro continuar, vida nossa presa”). Inúmeros índices sugerem que o lugar do sujeito contemporâneo (ele próprio um corpo em mutação) é um lugar provisório, prestes a ser substituído numa velocidade cega. As coisas do passado parece que acabam de acontecer, a memória perde seu contorno espesso e se mostra elástica, dúctil, flexível. O sujeito poético, privado de certezas transcendentais, atravessado por novos fluxos e conexões, vê-se compelido a inventar outras formas de relacionamento: “Dou graças por viver em tempos de correio electrónico, arrumo/ tudo nas pastas e depois não há provas. (...) Num rápido gesto tudo para sempre apagado e a minha memória/ dura o tempo de uma tecla, nem de versos se vai lembrar” (“Vestia um vestido de bailarino quando, logo ao segundo dia”).

Projeções especulares, idéia de vazio, errância e ceticismo, descrença pelas formas retóricas canônicas, subjetividade mutante e nômade, atenção às diferenças, a narratividade fronteira do poético, todo um arcabouço pós-moderno de abertura à pluralidade e ao hibridismo vem à superfície. Não é a poesia reverberando o real, mas liberando nele, através da palavra, novos modos de percepção. Apesar da analogia óbvia com o clássico fado, esta é uma lágrima seca, árida, para não dizer grotesca em alguns momentos de extrema depuração emotiva: “São tristes as caras do eléctrico, muito mais tristes/ do que as caras mortas, fotografadas antes de começarem / a ser comidas pelos vermes”. As citações híbridas (nietzsche, kasan, schubert, newton de oliveira, ella fitzgerald, assim em caracteres miúdos), elaboram um caleidoscópio cultural próximo das aporias desconstrutoras, em que algumas passagens niilistas se expõem sem medo, isentas de arroubos sentimentais: “Ao remexer com as mãos a terra molhada, sentindo esfarelar-se/ nos meus dedos a asa da borboleta, percebi que a vida da borboleta/ dura mais do que a minha, a minha não merece uma lágrima”, como se lê no poema “O santo e o bandido dentro da máscara trocavam”.

Ao lado de traços discursivos contemporâneos (a pulverização das vastas abstrações, o inventário da negatividade, a oscilação entre o transitório e o permanente, a simultaneidade dos tempos, a intersecção de tempo biográfico e tempo da memória), será possível detectar a estreita vinculação da escrita à postura reflexiva e ritualística, configurando certa contigüidade entre escrita e toxidade: “Era como se ao ousar escrever o meu pé tivesse tocado terra/ sagrada e a marca do choque, a flor em fogo, fizessem de mim/ para sempre um escravo, atado ao veneno que em doses bebia”, como se lê no poema “Cedendo ao sono químico o domínio da noite e o começo do dia”. Escrever o sujeito exposto continuamente às contingências da tecnologia e do efêmero compensa de certa forma o esgotamento da vida urbana. Cumpre não ignorar o pressuposto de que, nessa aliança vida/expressão, a instância representativa é uma instância lúdica, cujos paradigmas fincam alicerces no solo do discurso. Outra não é a assertiva implícita nestes versos, na medida em que fundamentam o estatuto ficcional, configurando o paradigma do fingimento: “Os leitores, di-

zias a rir, que vão achar os leitores dos pormenores/ da tua vida íntima, secreta e privada? Tudo tem de ter/ uma lógica, sabes bem, nem que seja a mentira de eu existir”, no poema “Dizeres o meu nome era a tua melhor carícia, não que gostasses”. A referência à droga como vaga metáfora da escrita, para além dos paraísos artificiais, estabelece afinidades com o código do jogo ou da viagem, cujos sintomas eliminam as possibilidades de verificação real e são impermeáveis a qualquer tentativa de captura.

Normas para os colaboradores da revista Scripta

1. Os artigos ou estudos enviados a Scripta serão submetidos à Comissão Editorial, que recorrerá ao Conselho Editorial sempre que julgar conveniente.
2. Os originais de artigos não devem exceder a 15 (quinze) laudas e os de resenhas não devem exceder a cinco (5) laudas; devem ser entregues em duas cópias, digitadas em computador, com margens de 3 cm e espaço 1,5, na letra Times New Roman n. 12, no programa Microsoft Word.
3. Os artigos devem ter um resumo em português e outro em inglês, com 30 a 150 palavras, cada um. Cada resumo deve ser acompanhado de quatro a seis palavras-chave, também em inglês.
4. O padrão editorial de Scripta obedecerá às prescrições da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Todavia, para que os colaboradores já as adotem em seus originais, seguem-se alguns preceitos para os quais se chama especial atenção:
 - 4.1 Citações bibliográficas curtas (até 3 linhas) são inseridas no texto, entre aspas. Citações longas (mais de 3 linhas) devem constituir parágrafos independentes, datilografados em espaço 1 (um) e recuados a 4 cm da margem esquerda, sem aspas.
 - 4.2 Todas as citações devem seguir-se do sobrenome do autor em caixa alta e ano da publicação (e número da página, se for o caso), entre parênteses. Ex.: (MARTINS, 1994, p. 15).
 - 4.3 As notas de rodapé devem restringir-se a comentários e/ou observações pessoais, destinando-se a prestar esclarecimentos ou tecer considerações que não devam ser incluídas no texto, para não interromper a sequência lógica da leitura. Devem ser colocadas na parte inferior da página e iniciar-se com chamada numérica no texto, sem parágrafo. Devem ser digitadas com caracteres n. 10, com espaço simples entre as linhas.
 - 4.4 As referências bibliográficas devem vir no final do texto, em ordem alfabética a partir do sobrenome do autor, com espaço simples entre as linhas e espaço duplo entre si. Títulos de livros e periódicos devem vir em negrito.
 - 4.5 Os elementos essenciais que compõem as referências bibliográficas estão listados abaixo e deverão ser digitados conforme os exemplos:
 - a) livros: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. **Título**. Edição. Local: Editora, data. páginas.
 - b) capítulos de livros: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. **Título do livro**. Edição. Local de publicação: Editora, data. Número do capítulo: **Título do capítulo**, páginas inicial-final do capítulo.
 - c) artigos de periódicos: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. **título do artigo**. **Título do Periódico**, Local, volume, número, páginas inicial e final do artigo, mês e ano.
 - d) artigos de congresso: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. **Título do artigo**. In: NOME DO CONGRESSO, Número do congresso, ano em que foi realizado, local onde foi realizado. **Título da publicação**. Local de publicação: editora, data. páginas inicial e final do artigo.
 - e) Outros tipos de publicações devem seguir as normas da ABNT NB-66 de 1991.
5. Scripta reserva-se o direito de alterar os originais com o fim de condicioná-los a essas e outras normas de seu padrão editorial.
6. Os autores terão direito a três exemplares da Scripta.

Outros periódicos da Editora PUC Minas

- ARQUITETURA – CADERNOS DE ARQUITETURA E URBANISMO
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
- BIOS
Departamento de Ciências Biológicas
- CADERNO DE ESTUDOS JURÍDICOS
Faculdade Mineira de Direito
- CADERNO DE GEOGRAFIA
Departamento de Geografia
- CADERNOS CESPUC DE PESQUISA
Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas
- ECONOMIA & GESTÃO
Revista do Instituto de Ciências Econômicas e Gerenciais
- FRONTEIRA
Revista de Iniciação Científica em Relações Internacionais
- HORIZONTE
Revista do Núcleo de Estudos em Teologia da PUC Minas
- PSICOLOGIA EM REVISTA
Cadernos do Instituto de Psicologia da PUC Minas
- REVISTA DA FACULDADE MINEIRA DE DIREITO
Faculdade Mineira de Direito

Projeto gráfico, editoração eletrônica e fotolito:

Eduardo Magalhães Salles

EMS editoração eletrônica

Telefax: (31) 3243.4770 • e-mail: magalhaes.sales@uol.com.br

Impressão e acabamento:

Sografe Editora e Gráfica

Rua Alcobaça, 745 • São Francisco

31255-210 • Belo Horizonte • Minas Gerais

Tel.: (31) 3492.9077 • e-mail: sografe@ualvip.com.br