

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DANIELA YURI UCHINO SANTOS

AS IMAGENS EM PALAVRAS: SENSAÇÕES E PERCEPÇÕES NA LEITURA DE OBRAS  
DA MODERNIDADE

SÃO PAULO  
2015

DANIELA YURI UCHINO SANTOS

**AS IMAGENS EM PALAVRAS:  
SENSAÇÕES E PERCEPÇÕES NA LEITURA  
DE OBRAS DA MODERNIDADE**

*De acordo  
a) Mlleudes  
15/7/15  
Prof.ª Dr.ª Maria dos Prazeres Mendes  
D.E.V. USP. - FFLCH.*

Tese apresentada à Faculdade de  
Filosofia Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo para obtenção  
do título de Doutora em Letras  
Vernáculas

Área de Concentração: Estudos  
Comparados de Literaturas de Língua  
Portuguesa

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria dos  
Prazeres Santos Mendes

**VERSÃO CORRIGIDA**

SÃO PAULO  
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

SANTOS, D. Y. U. **As imagens em palavras**: sensações e percepções na leitura de obras da modernidade. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_  
Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Aos meus Pais

Eyni e Hideo,  
(*in memoriam*)

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Arsênio, meu marido, pela compreensão, carinho e apoio, além dos limites;

Às minhas filhas Isabelle e Manuela, pela alegria de cada dia;

À Maria dos Prazeres Santos Mendes, pela paciência, confiança, e orientação competente e delicada;

Às professoras da banca do Exame de Qualificação, Maria Zilda da Cunha e Maria Cristina Xavier de Oliveira, pelas contribuições esclarecedoras e muito valiosas para o percurso desta pesquisa;

Às professoras Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes e Nelly Novaes Coelho, pelas palavras de incentivo para seguir no caminho da pesquisa acadêmica;

Aos irmãos Gleice, Jussara, Vânia, Hideo, em especial, à Tânia;

Aos professores da FFLCH/Letras (USP);

À CAPES, pela concessão de bolsa de pesquisa;

À Universidade de São Paulo, em especial, à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade, pela estima e pela crença em um caminho intelectual para a elevação do indivíduo;

A Deus, sobre todas as coisas.

Todo e qualquer prazer se completa e se eleva pelo conhecimento; o conhecimento intelectual só é oportuno se prolonga o conhecimento sensível em vez de substituí-lo, pois apenas este último nos revela a essência que procuramos.

**René Huygue**

## RESUMO

SANTOS, D. Y. U. **As imagens em palavras**: sensações e percepções na leitura de obras da modernidade. 2015. 147 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta tese tem por objetivo apreender as relações do código verbal nas imagens das palavras, promovendo o resgate da palavra, a qual prescinde do código visual, e que descreve as sensações e percepções diferenciadas e múltiplas, mostradas em níveis graduados, do contextual ao estético; concomitantemente com os traços de modernidade, detectados nas obras selecionadas. O *corpus* de análise compõe-se de nove obras, dos autores brasileiros tem-se: Bartolomeu Campos de Queirós, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Leo Cunha, Lygia Bojunga e Paulo Leminski; dos portugueses, Alice Vieira e José Saramago; e do africano, Mia Couto. Através da observação de algumas características comuns, e buscando-se apoio teórico nos autores que discutiram e discutiram criticamente a modernidade, foram captados tais traços comuns, elencados no primeiro capítulo. O segundo capítulo faz uma pequena incursão sobre os modos de processar a percepção. O terceiro apresenta as análises realizadas, categorizadas em três paradigmas, evidenciando-se os traços de modernidade, cuja presença aparece em menor ou maior grau. Desta forma, o verbal comprova a sua força e seu caráter essencial, que tanto sugere quanto mostra sensações e percepções na leitura da palavra imagética.

Palavras-chave: Literatura. Modernidade. Estética literária. Percepção. Palavra imagética.

## ABSTRACT

SANTOS, D. Y. U. **The images from words:** feelings and perceptions in reading works of modern literature. 2015. 147 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This thesis aims at understanding the relationship of verbal code, promoting the rescue of the word, which does without the visual code, the images of words that describe the sensations and differentiated and multiple perceptions, shown in graduated levels of contextual to the aesthetic; concomitantly with traces of modernity, detected in the selected works. The *corpus* analysis consists of nine works, of Brazilian authors: Bartolomeu Campos de Queirós, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Leo Cunha, Lygia Bojunga e Paulo Leminski; of Portuguese Alice Vieira e José Saramago; and African, Mia Couto. By observing some common features, we sought theoretical support in authors who discoursed and critically discussed modernity; raised the features listed in the first chapter. The second chapter makes a small incursion into the ways of processing the perception. The third presents the analyzes, categorized in three paradigms; showing traces of modernity, whose presence appears to a lesser or greater degree. Thus, the verbal proves its strength and its essential character, which both suggests as shows sensations and perceptions in imagetic word reading.

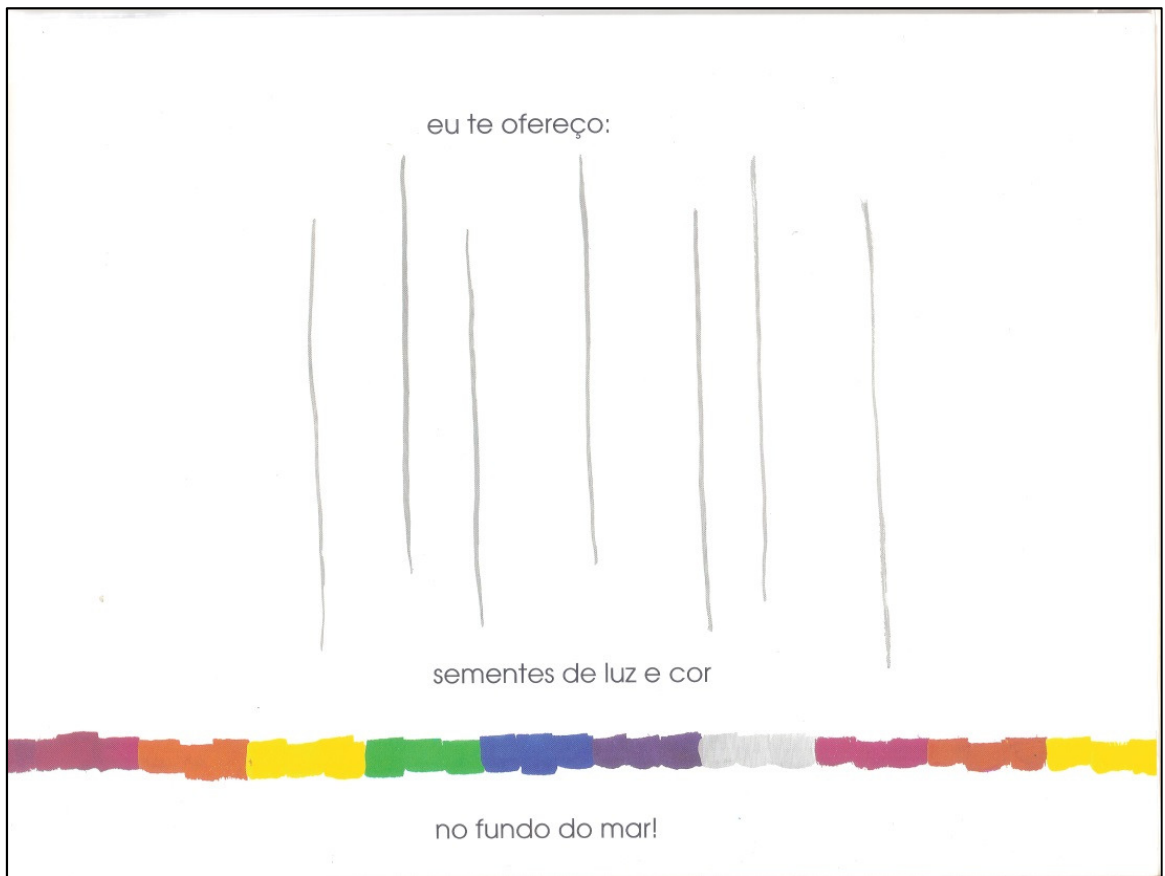
Keywords: Literature. Modernity. Literary Aesthetics. Perception. Word imagery.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1 - MODERNIDADE: PALAVRA & IMAGEM EM DIÁLOGO .....	19
1.1– O QUE É MODERNIDADE? .....	20
1.1.1 – A ARTE MODERNA.....	27
1.1.2 – A VEZ DA IMAGEM.....	30
1.2 – A ESTÉTICA LITERÁRIA NA MODERNIDADE.....	38
1.2.1 – OS VALORES LITERÁRIOS DOS ESCRITORES-CRÍTICOS MODERNOS .....	43
1.2.2 – A CRÍTICA LITERÁRIA ATUAL.....	48
CAPÍTULO 2 – MODOS DE PROCESSAR A PERCEPÇÃO.....	50
2.1 - A FENOMENOLOGIA .....	51
2.1.1 – CONCEITO DE PERCEPÇÃO .....	53
2.2 – O ESPAÇO.....	56
2.2.1 – ESPAÇO NA ARTE LITERÁRIA .....	58
2.3 – O TEMPO.....	60
2.3.1 - TEMPO NAS ARTES.....	62
2.3.2 - TEMPO NA ARTE LITERÁRIA.....	63
CAPÍTULO 3 – OBRAS MODERNAS E CATEGORIAS DO ESTÉTICO NA LITERATURA .....	65
3.1 – OS TRÊS PARADIGMAS ESTÉTICOS.....	67
PARADIGMA I.....	70
O mar de Clara – Alice Vieira.....	71
PARADIGMA II .....	74
Ou Isto ou Aquilo – Cecília Meireles.....	76
O silêncio da água – José Saramago.....	83
Fazendo Ana Paz – Lygia Bojunga .....	87
Haicais para filhos e pais – Leo Cunha .....	92
Toda poesia – Paulo Leminski.....	96
O beijo da palavrinha - Mia Couto .....	101
PARADIGMA III.....	105
Indez – Bartolomeu Campos Queirós.....	106
“... O Banho...” – Clarice Lispector.....	111
CONCLUSÃO.....	115
BIBLIOGRAFIA .....	119

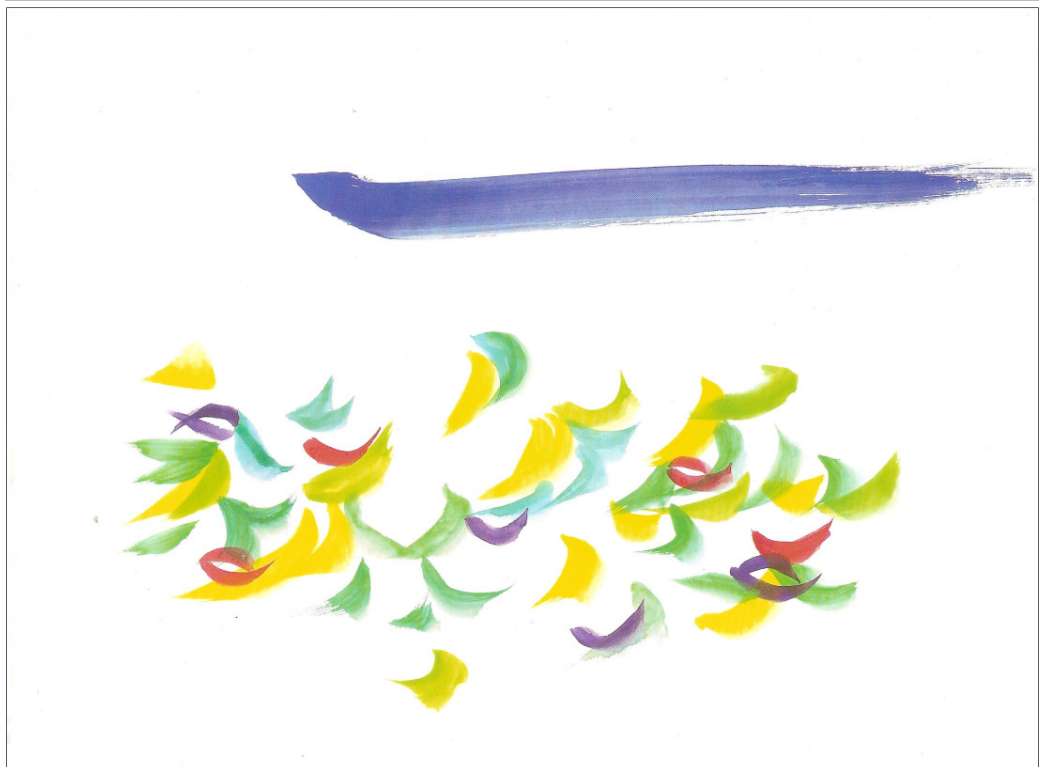
ANEXOS.....	126
Primeiras edições das obras analisadas .....	126
Anexo A - “...O Banho...” .....	127
Anexo B - O beijo da palavrinha .....	129
Anexo C - Fazendo Ana Paz.....	132
Anexo D - Indez .....	138
Anexo E - O mar de Clara .....	147
Anexo F - O silêncio da água .....	148

**Histórias em hai-kai**  
(PALO e PALO, 1992)



**Histórias em hai-kai**  
(PALO e PALO, 1992)

Bicos, bocas, olhos  
esperam a COR.  
Um avião passa.



**Histórias em hai-kai**  
(PALO e PALO, 1992)

fruta madura  
ah! miolo melado



## INTRODUÇÃO

A escritura que aqui se apresenta tem uma trajetória com matizes e nuances que podem ser projetadas no olhar: a graduanda nos bancos da USP, nas noites viradas com provas e trabalhos, a professora de português - das explicações às correções na lousa, a aluna das oficinas de escrita e literatura em São Paulo e Rio de Janeiro, a turista dos museus do Brasil e do exterior, “a ficção é o melhor dos mundos, a literatura, a minha paixão” - um tema de pesquisa começa a se configurar, a mestrandia nos cursos de Pós-Graduação (ECLLP/USP), o tema decidido - a modernidade, a estudante na biblioteca em seu trabalho diário, dia da defesa - glória da nova mestra, a gestante-doutoranda nas aulas da USP, a rainha-mãe e contadora de histórias com todas as cores e sabores para as duas princesas do reino.

Então, por todos os lados, vindo de muito longe, atravessando o mundo inteiro Max sentiu cheiro de coisa boa de comer e desistiu de ser rei do lugar onde vivem os monstros. Mas os monstros gritaram: “Oh por favor não vá embora... nós vamos comer você... gostamos tanto de você!”. E Max disse: “Não!”. Entrou no barquinho que era só dele e deu adeus e navegou de volta por mais de um ano semana vem semana vai e um dia inteiro para a noite de seu próprio quarto onde encontrou o jantar esperando por ele ainda quentinho (SENDAK, 2009, não paginado).

Nesse pequeno trecho, em linhas gerais, Sendak trabalha as imagens nas palavras e as sensações que a palavra mostra, as quais conduzem aos aspectos sensoriais da percepção, sendo esta uma vertente de investigação proposta no presente estudo. Para tanto, pensou-se que a percepção tem “seus modos”, que aparecem no processo de elaboração da linguagem, cujo receptor é a criança ou o adulto. Tal seleção configura-se como um recorte necessário (amostragem esta significativa, não sendo um levantamento de amplitude e extensão, pois este ultrapassaria os objetivos desta pesquisa), mesmo que outras obras não incluídas possam ser merecedoras de uma abordagem, dada relevância na investigação proposta.

Vale ressaltar, que atualmente se vive em um mundo tomado por imagens pré-fabricadas (CALVINO, 1990, p.107). Dessa forma, pode-se observar que a ilustração vem se tornando cada vez mais constituinte e pertencente a obras de literatura para crianças, crescendo em importância no objeto-livro-brinquedo. De forma alguma, há certo desmerecimento sobre tal aspecto desta tendência atual em seus valores, pois sempre existirão grandes obras e autores que despontam em

seus ofícios. Vários trabalhos acadêmicos atuais abordam esta questão da ilustração na literatura para crianças, em diálogo com a palavra. Apenas tomando-se outro viés - ou vertente de observação, interpretação e análise-crítica -, o que se pretende explorar e investigar no presente trabalho é a força da palavra, matéria da qual é feita a literatura, bem como seus recursos de linguagem e estratégias discursivas que constituem “o fazer literário e artístico” das obras analisadas. Acredita-se que as palavras já contêm a imagem em sua poeticidade; estas imagens irrompem das palavras com a força do verbal que as constituem no imaginário. Em suma, será objeto de observação e análise nesse estudo: as imagens nas palavras, ou seja, os recursos sonoros, visuais, semânticos, sintáticos (espaciais) que são gerados pelo uso poético da palavra, a tessitura da palavra.

É necessário esclarecer que a importância de discutir situações de escolaridade - como de leitura de obras mediada pelo professor, ou outras da área de educação - talvez possa ser objeto de investigação futura, já que tal temática se afastaria da hipótese de investigação da pesquisa atual. O mesmo ocorre em relação ao estudo das ilustrações, do código visual, o qual também é merecedor de abordagem, em uma oportunidade futura.

A análise é vista por um olhar, uma visão crítica do objeto artístico literário, revelador das tendências e possibilidades da atualidade. Para isso, a abordagem das obras será sincrônica, cujo critério é o “estético-criativo” (CAMPOS, 2010, p. 205). Para Haroldo de Campos (Ibid., p. 223):

A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido que a conceituo para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente: ela não se guia por uma descrição sincrônica estabelecida no passado, mas quer substituí-la – para efeitos, inclusive, de revisão do panorama diacrônico rotineiro – por uma nova tábua sincrônica que retira sua função da literatura viva do presente.

Se as obras que podem ser lidas a partir da infância são polifônicas por excelência - tanto em sua natureza e função, como em seu diálogo de códigos -, o quanto podem prescindir do registro visual de traços e cores, caso se analise o código verbal e se promova assim o seu resgate, mostrando sua força e essência imagética? Desta forma, qual seria a contribuição para a constituição da modernidade nos dias atuais (obras dos sécs. XX e XXI) em seus traços significativos, em graus de poeticidade? Haja vista que, imbuídas de graus de poeticidade, as palavras exigem níveis diferenciados de decifração e reconhecimento que podem ser de

sensações, ou da metalinguagem da narrativa, da fragmentação, da polifonia e de outros traços de modernidade, uma vez que, são evidenciadas e articuladas com objetivos - mais artísticos, mais estéticos ou menos artísticos, menos estéticos - nas obras analisadas.

A metodologia de pesquisa utilizada é um estudo teórico-crítico, partindo-se do particular para o geral, ou seja, da análise do *corpus* selecionado que se situa na modernidade para a busca de apoio teórico, sendo uma pesquisa eminentemente indutiva-dedutiva. Após o percurso das análises, depreende-se que haveria a possibilidade de organizá-las em escala gradativa ascendente, pois as obras selecionadas seguem um diagrama que aponta a direção do contextual ao estético/poeticidade/tessitura, da transparência à opacidade, do prazer à fruição; confirmada a hipótese levantada acima, foi possível organizar e categorizar as obras em três paradigmas estéticos.

O paradigma I constitui-se de obras literárias em que se evidencia a percepção e a imagem na palavra, de forma linear e monológica, cujo narrador propõe e apresenta o sentir, expõe as sensações para que o leitor as detecte, as identifique, reconheça e comprove. O paradigma II situa-se em uma zona intermediária, na qual a gradação se apresenta em interstícios minuciosos, por isso, justifica-se o recorte com um número maior de obras. Nesse estágio, ou nível, a imagem na palavra ganha outros liames de elaboração da linguagem, seja no poema ou no texto narrativo. As obras propõem a reflexão do pensar sobre o sentir: o leitor cogita, reflete, aventa diferentes visões do objeto. O paradigma III comporta obras em que a imagem na palavra alcança um grau elevado na escala de poeticidade, tessitura e estética, aliada à metalinguagem do pensar sobre o sentir; o objeto aqui é visto como *constructo*, desvendado no processar artístico em que há um deslocar - para mais ou para menos - de significações, propiciando assim a reinvenção por parte do leitor.

Esses paradigmas foram compostos por poemas, contos, fragmentos, com temas e autores diferentes, como o próprio movimento da modernidade em sua diversidade, multiplicidade e polifonia. Portanto, são esses - repetindo: diversidade, multiplicidade, simultaneidade, dialogismo, polifonia, entres outros, a saber: opacidade, polissemia, ambiguidade, metalinguagem, tempo, espaço, fragmentação, autorreferencialidade, autonomia, forma aberta, inovação - os traços de modernidade garimpados de um inventário de autores que discorreram e discutiram criticamente a modernidade; tais características foram apresentadas no

primeiro capítulo, iniciando-se com Charles Baudelaire (séc. XIX), que nomeou a capacidade de “extrair o eterno do transitório” – a própria modernidade.

Nesse trabalho, obviamente, não está em seus limites esgotar o assunto e seus questionamentos, mas sim captar, em cada obra selecionada, alguns desses traços de modernidade. Não é o caso de, em todas as análises, exemplificá-los na íntegra, mas recortá-los em função das conclusões do processo analítico. Foi feita a opção de expor a parte teórica dessa tese nos dois primeiros capítulos, o que pode parecer - à primeira vista, para um leitor desavisado - que se trata de um mapa teórico fragmentado, vindo de diferentes autores, mas esse verá que unificam-se as forças, pois os conceitos teóricos expostos serão retomados e relacionados no momento das análises de cada um dos objetos em exame enfocados no terceiro capítulo, complementando-as, à medida que se fizer necessário.

No segundo capítulo explora-se o conceito de percepção em Maurice Merleau-Ponty, filósofo do séc. XX, para quem a função essencial dessa é a de fundar ou inaugurar o conhecimento. Posteriormente, tem-se o estudo da percepção do tempo e do espaço, em conjunto com as ideias de Santo Agostinho, Gaston Bachelard e Benedito Nunes; a quebra do tempo e do espaço propõe a fragmentação como traço de modernidade presenciado em algumas obras.

Uma consideração deve ser feita: analisar é um processo e significa interpretar à luz dos conceitos levantados no percurso teórico. Mas na verdade, mais do que uma explicitação teórica, o importante é a forma de olhar o objeto após pinçar conceitos de tal teoria; no presente caso, a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Sabe-se que a interpretação, a experiência analítica “do sentir”, não exclui aspectos intuitivos, porém, em contraposição, pode fazer uso dos conceitos que permitem examinar como e por que a referência e a sugestão - vista nas imagens das palavras - são produzidas e reconhecidas. Embora a análise e a interpretação também possam ser passíveis de incompletude e falibilidade, é dessa consciência que surge, utilizando-se os conceitos teóricos, a análise cuidadosa do objeto de estudo.

Esse estudo oportuniza o momento para uma reflexão sobre a palavra, o código verbal, que tenta agregar conhecimento através do estudo da linguagem verbal, imagética, em suas formas de expressão artística; percebidos e analisados os aspectos sensoriais da percepção e, abrindo-se o leque do sentir, destaca-se também os seus traços de modernidade<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Inclui-se aqui a noção de contemporaneidade, ou seja, de nossa atualidade.

## **CAPÍTULO 1 - MODERNIDADE: PALAVRA & IMAGEM EM DIÁLOGO**

O objetivo nesse primeiro capítulo é situar na modernidade o diálogo palavra & imagem em relação ao que a palavra tem de imagético, bem como assinalar esse diálogo através dos discursos de vários autores, os quais se utilizaram da polifonia, da mistura de vozes e de pontos de vista - de forma plural, múltipla e diversa, como é característica da própria modernidade. Tais autores discorreram, refletiram e analisaram criticamente o tema da modernidade e, a partir de suas vozes, serão captados alguns aspectos importantes para este trabalho, que serão revistos nas análises - quando forem relevantes - em função das conclusões do processo analítico.

No início do capítulo será feita uma distinção entre os termos ‘modernismo’, ‘pós-modernismo’, ‘modernidade’, ‘pós-modernidade’ através de Mário de Andrade, Frederick Karl, Jair Ferreira dos Santos e Luís Nazário.

Serão trazidos para discussão as contribuições de Charles Baudelaire que, já na segunda metade do século XIX, abordou o conceito de Modernidade; suas contribuições também foram comentadas por Walter Benjamin e outros autores; será introduzida “A Arte moderna” com Alfredo Bosi, Jair Ferreira dos Santos e Annateresa Fabris; ganharão enfoque a palavra e a imagem no diálogo com Italo Calvino, Walter Benjamin e Octavio Paz em “A vez da imagem”.

A pesquisa será direcionada para a Estética literária na Modernidade que se processa na linguagem com Paul Valéry, John Dewey, Wellek e Warren, Mikhail Bakhtin, entre outros; a seguir, serão estudados os valores literários apontados por escritores e críticos modernos elencados por Leyla Perrone-Moisés, alguns aspectos serão abordados por Roman Jakobson, Italo Calvino e Nelly Novaes Coelho. O capítulo será finalizado com a crítica literária atual tratada com Wellek e Warren, Samira Chalhoub, Cecília Almeida Salles, Décio Pignatari e Luís Nazário. Tal exposição de ideias, advindas de diferentes autores, engendra e articula o tema da modernidade neste primeiro capítulo.

## 1.1– O QUE É MODERNIDADE?

Em poucas palavras, para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere.

**Baudelaire**

A modernidade pode ser percebida pela multiplicidade, simultaneidade, diversidade de papéis, de estilos, qualidade não monolítica, inovação, como um processo em renovada transformação, ressignificação que faz repensar o passado (o antigo), possibilitando novas relações com o presente; mantém um espaço permanentemente aberto à ampliação e ao possível.

Apenas visando esclarecer uma aparente ambiguidade entre os termos modernidade/modernismo, tem-se que: o primeiro, refere-se ao grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e, o segundo, às vanguardas do início do século XX, as chamadas vanguardas históricas.

Para uma breve conceituação sobre o modernismo, será usado como exemplo o movimento modernista brasileiro, através de um significativo trecho da conferência de Mário de Andrade – O movimento modernista -, feita em 1942 na casa do estudante do Brasil:

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira, e a estabilização de uma consciência crítica nacional (ANDRADE, 1974, p. 242).

Neste trecho, Mário de Andrade destaca o princípio fundamental imposto e iniciado pelo movimento modernista brasileiro, o direito permanente à pesquisa estética - caminho que este trabalho tem como tarefa no âmbito da arte, centralizando o foco de interesse especialmente na literatura, investigando e revelando os traços estéticos da modernidade.

E, sobre a definição de modernidade e pós-modernidade, modernismo e pós-modernismo, assevera o professor norte-americano Frederick Karl:

A análise do desenvolvimento histórico do termo moderno revela controvérsia e ambivalência. O dicionário *Webster*, edição completa, caracteriza o termo como aquilo que existe no presente, como o que não pertence a uma época remota; a mesma coisa faz o dicionário de *Oxford*. É claro que moderno, ou as palavras que derivam do termo, modernismo, modernidade, ou mesmo ‘mod’ ou ‘modish’, sempre abundaram em ambiguidades (KARL, 1988, p. 23).

Karl afirma adiante que “o pós-modernismo é, ele próprio, uma emanção, uma recapitulação, uma ênfase intensa sobre certos aspectos do movimento anterior” (KARL, 1988, p. 567 a 569). Pode-se pensar em um ‘pós-modernismo’ como um movimento que acentua e agrega características ao movimento anterior, o modernismo.

Em seu ensaio, Jair Ferreira dos Santos considera que se a pós-modernidade significa mudanças em relação à modernidade, o que é de fato que não se pode dispensar? O aço, a fábrica, o automóvel, a arquitetura funcional, a luz elétrica – conquistas associadas ao modernismo? O crítico julga que com o modernismo nasceu o individualismo atual, mas que seu exagero narcisista seria um acréscimo pós-moderno; explicita ainda que o primeiro é “filho da civilização industrial, mobilizava as massas para a luta política; o outro, florescente na sociedade pós-industrial, dedica-se às minorias – sexuais, raciais, culturais -, atuando na micrologia do cotidiano” (SANTOS, 2006, p. 17 a 18).

A mobilização das massas do modernismo transformou-se no “pós-modernismo”, na revolução processada no cotidiano de cada um, no máximo, em pequenos guetos cujas afinidades e ideais são religiosos, culturais e outros. O indivíduo “pós-moderno” preocupa-se com a informação pessoal, com a autoimagem, com o prazer - não de valores, mas a satisfação aqui e agora, envolto em um narcisismo e um hedonismo triunfantes. Jair Ferreira dos Santos entende ainda que o ‘pós-modernismo’ é um ecletismo, ou seja, mistura várias tendências e estilos sob o mesmo nome; não há unidade, é aberto, plural e muda de aspecto se se passa da sociedade para a filosofia, da tecnociência para as artes plásticas. Mostra-se inacabado, sem definição precisa, flutua no indecível. Em suma, para o crítico, “o ‘pós-modernismo’ é um fantasma que passeia por castelos modernos” (SANTOS, 2006, p. 17 a 18).

Não obstante, mais polêmico em relação ao conceito de ‘pós-moderno’ é Luís Nazário, o qual afirma:

O conceito de “pós-moderno” só faz sentido como utopia negativa, isto é, se seu prefixo for entendido não como superação dos males da modernidade (a despeito do sentido positivo que o conceito de “moderno” também carrega), mas como superação negativa do sentido negativo do fenômeno observado à luz da teoria crítica. Nossa época seria pós-moderna se isso implicasse no reconhecimento de que sua brutalidade e sua impiedade superaram a impiedade e a brutalidade da época moderna. A época “pós-moderna” teria sido, então, efetivamente inaugurada em 1945, com a revelação mundial dos campos de extermínio nazistas e a explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki. Ocorridos

quase simultaneamente, esses eventos abismais modificaram todo o pensamento e todo o imaginário processados até então. Em Auschwitz e em Hiroshima, o mal absoluto irrompeu no mundo, provando possuir uma realidade histórica: o poder total concedido à tecnocracia, pela evolução da burocracia e da tecnologia, tornou possíveis a destruição da essência humana e a extinção do homo sapiens (NAZÁRIO, 2005, p. 25).

Pode-se perceber até então que, a partir da modernidade houve um desdobramento, e esse se intensificou, acentuou aspectos - alguns chamam isso de pós-modernidade e pós-modernismo -, mas não houve uma superação ou um despreendimento das conquistas associadas ao modernismo. Nessa esfera, a pós-modernidade assim como o pós-modernismo não se configuram, não há uma autonomia. Dessa forma, os conceitos pós-modernismo e pós-modernidade, até o momento, geram mais polêmica do que propriamente acordo.

A fim de esclarecer o conceito de modernidade, foi tomado como base o estudo de Charles Baudelaire, especificamente, seu ensaio *Sobre a modernidade*, escrito em 1859. O autor, o primeiro a utilizar o substantivo “modernidade”, faz uma reflexão crítica sobre a vida na sociedade da época, com as transformações estéticas e de costumes, mostrando o papel desempenhado pela arte, pela moda, na vida das grandes capitais como Londres e Paris. Ademais, capta o apontar de um novo tempo que marcou a segunda metade do século XIX, indiciando os fundamentos da modernidade até hoje.

Baudelaire - através da análise da obra do artista plástico Constantin Guys, o qual pretendia manter-se no anonimato - vai delineando os traços de modernidade pincelados pelo artista e compondo um retrato da possibilidade de abertura que é a modernidade.

A equação proposta pelo autor para definir o belo é a junção de dois elementos: o eterno e o transitório, estando ambos, invariavelmente contidos no belo. Como uma composição em movimento que vai sempre se sedimentando em meio ao novo, tal equação mostra como todas as épocas podem ser modernas através dos tempos; para Baudelaire, a modernidade “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1997, p. 24 a 25).

Baudelaire define o artista como sendo “o homem de gênio”, possuidor do mesmo olhar de encantamento que tem a criança, mas com o instrumental teórico, técnico e analítico para expressar-se. O autor compara a “inspiração” com o olhar de descoberta da criança, que ganha em sensações:

A criança vê tudo como novidade; ela sempre está inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto à alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Ousaria ir mais longe: afirmo que a inspiração tem alguma relação com a congestão, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. E à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo traje (BAUDELAIRE, 1997, p. 19).

Seria o artista moderno, um cosmopolita, na figura de um *flâneur* ou dândi, ou seja, um andarilho apaixonado pela vida universal, que vivencia o múltiplo em uma diversidade de cenários, em grandes cidades como Londres e Paris, cuja multidão é o seu universo. Baudelaire considera que o observador é um príncipe que frui por toda parte pelo fato de estar incógnito; pode-se compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência, pois é a imagem da própria multiplicidade, fugidia e instável. Em suas palavras: “arreios, cintilações, músicas, olhares decididos, bigodes espessos e graves, tudo isso ele absorve simultaneamente; e em alguns minutos o poema que disso resulta estará virtualmente composto” (BAUDELAIRE, 1997, p. 21 -23).

A multiplicidade e a simultaneidade revelam os fundamentos da modernidade. A difícil tarefa de “dar feição à modernidade” foi captada por Baudelaire com a percepção e a sensibilidade: o diverso, o múltiplo, a simultaneidade na multidão. E seu pensamento abstrato fez-se refletir para a capacidade de extrair o eterno do transitório. Ainda sobre a estética, afirma o autor: “(...) tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo” (BAUDELAIRE, 1997, p. 62).

O fazer artístico implica em um projeto, em uma técnica utilizada, desenvolvida e aprimorada no objeto artístico produzido pelo artista.

Baudelaire propõe a questão: “quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?” (BAUDELAIRE, 1997, p. 65).

Ainda explorando o conceito de modernidade em Baudelaire, Walter Benjamin - na obra *A modernidade e os modernos* - faz uma reflexão sobre a arte antiga, considerando que a modernidade caracteriza uma época, e a força que age nessa época deve ter valor a fim de futuramente se tornar antiguidade. Tal modernidade se limita à construção, à substância e inspiração da obra, pois é objeto da *modernité*. Em suma, na beleza há um elemento eterno, imutável e um relativo, limitado, que é condicionado pela época, pela moral e pelas paixões; o

primeiro não sobrevive sem o segundo. O passado (o antigo) não é excluído, mas deve recuperar movimento para perceber-se no presente.

Benjamin ainda constata que, na época em que Baudelaire vivia, foi tarefa de um herói antigo, de um Hércules, aquela que ele próprio se impôs: dar feição à modernidade, à beleza transitória e fugaz da vida presente buscada em toda parte pelo artista plástico Constantin Guys; o leitor se permitiu chamá-la de modernidade (BENJAMIN, 2000, p. 17).

Neste tempo presente, para Baudelaire, como aponta Walter Benjamin, há uma fórmula especial em que no homem também se unem a grandeza e o desprendimento. Essa domina a existência de Baudelaire, que a decifrou chamando-lhe de “modernidade”. Por outro lado, para Baudelaire, a modernidade revelava-se como sua fatalidade, pois nela o herói não está previsto; este aparece como dândi, abandonado em sua própria ociosidade.

*‘Flanêur’, ‘apache’, ‘dândy’, trapeiro, eram para ele apenas diferentes papéis. Porque o herói moderno não é herói – é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível (BENJAMIN, 2000, p. 27 a 28).*

Esses são os traços do perfil do herói da modernidade, papel que está em aberto frente ao caos, às incertezas e às possibilidades do mundo moderno.

Frederick Karl, em *O moderno e o modernismo*, constata que Baudelaire compreendeu o moderno como uma qualidade em si mesma e não como algo que contrastava com ao passado. Karl comenta que tal definição de moderno - ou de *modernité* - como coisa *sui generis* remove o aspecto pejorativo de coisa meramente atual, “neutraliza o peso do passado e da própria história”. Conclui Karl que Baudelaire percebeu “que cada onda do passado implica sucessivas vanguardas com suas qualidades singulares”. Assim, cada onda é, ela própria, *modernité*, sendo moderna em sua própria época. Desse modo, para Karl, quando se fala com segurança do moderno “devemos insistir em sua diversidade, em seus muitos estilos, em sua qualidade não monolítica” (KARL, 1988, p. 34 a 37). Trata-se, em suma, de um caminho do fazer artístico (envolvendo uma técnica) e do pensamento crítico e múltiplo do moderno que se faz e refaz redimensionando-se com o novo.

Karl sintetiza a problemática das “figuras marginais” de Baudelaire, não como sendo expulsas da sociedade, mas como aquelas que perderam o passo de seus próprios papéis em uma sociedade em constante processo de transformação.

Para ampliar essas configurações do que é moderno - no sentido de que nele se trabalham a simultaneidade, o espaço e o tempo em múltiplos enfoques, muitas vezes, em um único momento, em que se dispersam olhares, sensações e percepções - é válido observar um exemplo dado por Merleau-Ponty, quando de um “passeio” pela cidade de Paris:

Paris não é para mim um objeto com mil facetas, uma soma de percepções, nem tampouco a lei de todas essas percepções. Assim como um ser manifesta a mesma essência afetiva nos gestos de sua mão, em seu andar e em sua voz, cada percepção expressa em minha viagem através de Paris – os cafés, os rostos das pessoas, os choupos dos cais, as curvas do Sena – é recortada no ser total de Paris, não faz senão confirmar um certo estilo ou um certo sentido de Paris (...) (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 377).

Enquanto atravesso a praça da Concórdia e me acredito inteiramente tomado por Paris, posso deter meus olhos em uma pedra do muro do jardim das Tuleries, a Concórdia desaparece e só existe esta pedra sem história; posso ainda perder meu olhar nessa superfície granulada e amarelada, e não existe mais nem mesmo pedra, só resta um jogo de luz em uma matéria indefinida (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 394).

São cenas de um sujeito transeunte pelas ruas da cidade de Paris, participando, constituindo, construindo e compondo cenários, como a um retrato da modernidade; fazendo parte do espetáculo do mundo, com as impressões, sensações, associações e percepções. Através da presença corporal do sujeito, algo está presente a ele, em um lugar no horizonte do mundo, consistindo a descrição nos detalhes que a decifração nos dá dos horizontes perceptivos que lhe convém; tal como referido acima, até chegar na “pedra”, na “superfície granulada e amarelada” e na “luz”.

Para Willi Bolle, há em Benjamin uma radiografia da modernidade evoluída da narrativa científica, com seu caráter urbano e observador em pormenores; radiografia esta que sobrepõe estados de sonho e devaneio coletivos a momentos plenos de consciência em uma superposição (processo metonímico); e a fusão de imagens mostra “sob as aparências manifestas as significativas estruturas latentes” (BOLLE, 1993, p. 70).

Já Matthew Arnold, citado por Chiampi, afirma que a libertação intelectual é uma característica das épocas chamadas modernas e, nesse pensar, liberto da modernidade, há o entendimento do presente, do passado e das relações de comparatismo literário (CHIAMPI, 1991, p. 83 a 84).

Na trilha desse pensamento livre, para Nietzsche, citado por Santiago, a marca da intempestividade é a característica da modernidade observada em autores jovens recém-

valorizados, pois em suas obras há um desvio da norma que se abre para o desconhecido. É como afirma: “... agir de maneira intempestiva, isto é, contra o tempo, em favor (espero) de um tempo a vir” (SANTIAGO, 1975, p. 116). Na afirmação de Nietzsche, um movimento que engendra o novo na modernidade.

No entanto, voltando à indagação de Baudelaire, tem-se: “Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?”.

O poema é a forma de melhor perceber as transformações estéticas, e Baudelaire, através do poema “Hino à beleza”, sugeriu uma estética de antirrealismo e antinaturalismo, um passo na direção da autoconsciência moderna. Picasso raciocinou que “através da arte expressamos a nossa concepção daquilo que a natureza não é” (KARL, 1988, p. 34). Baudelaire sabia que aquilo que parece artificial a uma geração torna-se o realismo da próxima; portanto, é necessário para cada geração manter vivo o artificial. A não representatividade da arte e sua autonomia são afirmadas nos preceitos de um novo tempo e uma nova linguagem estética da arte.

### 1.1.1 – A ARTE MODERNA

As leis de construção do discurso interior acabam sendo as mesmas que servem de base para toda a variedade de leis que regem a construção da forma e da composição das obras de arte.

**Eisenstein**

Alfredo Bosi assevera:

A arte do século XX busca abraçar os dois extremos: o máximo de verdade interior e o máximo de pesquisa formal. Talvez o seu valor mais alto seria o encontro da total subjetividade com a total objetividade: o expressionismo abstrato do pós-guerra e a lição de Kandinsky atribuindo a cada forma, a cada matiz e a cada som um sentido espiritual, quando não místico, resultariam desse desígnio.

Talvez em nenhum outro século a arte tenha procurado ser, ao mesmo tempo, tão espontânea e tão maneirista! Grito, gesto, colagem, pastiche, paródia e, de novo, gesto e grito (BOSI, 1989, p. 70).

Percebe-se acima a pesquisa estética e a experimentação; assim, novas linguagens significam novas formas. A arte se tornou autônoma, libertou-se da representação das coisas; o advento da fotografia é um exemplo, pois usa a fragmentação, a deformação e a assimetria.

E nascem daí o formalismo e o hermetismo da arte moderna, com um jogo de formas inventadas, criadas pelo homem. A obra é seu próprio assunto, com cores, linhas, volumes; e deformando ou banindo o referente (real), torna-se por isso autorreferencializada. É possível exemplificar e comparar o quadro Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, com o das Senhoritas D'Avignon, composta em losangos, inaugurando a pintura moderna em 1907.

Vanguarda significa militar à frente, um pioneirismo nas artes, ciências e outros; os modernos eram boêmios, críticos, bizarros, e estavam contra o público burguês, conformista. Desse modo, provocaram grande tensão entre arte e público:

É nesse clima que, na pintura, os expressionistas explodem seus sentimentos em borrões, os surrealistas dão vida ao sonho com humor ou terror. Na poesia, Eliot, Pound, Mário de Andrade quebram a sintaxe, usam imagens irracionais, soltam as palavras em liberdade. No romance, Joyce, Kafka e Proust descem às camadas mais profundas da mente para desvendar segredos e dissolver o tempo, o personagem e o enredo realistas. Na música, em 1910, Schoenberg e Stravinski injetam harmonias dissonantes, à primeira audição desagradáveis. É uma arte irracional, emotiva, humanista. Um caso à parte: na arquitetura, a Bauhaus, escola alemã fundada por Gropius em 1919, fará triunfar a

racionalidade funcional contra o ornamento clássico, e assim projetar com ferro, concreto, vidro e ângulo reto as megalópoles atuais (SANTOS, 2006, p. 36).

Discorrendo acerca da arte moderna em geral (pintura, literatura, música, arquitetura), o crítico aponta essa nova estética moderna, que se liberta da representação realista das coisas e introduz, por assim dizer, livremente um elemento novo, uma forma nova, bizarra, dissonante, na produção de um objeto artístico autorreferencializado.

Quando, por volta de 1950, a sociedade industrial incorporou a estética moderna e o culto ao novo - seja na moda, no *design*, nas artes gráficas ou em outras - não havia mais a criação nova, e o individualismo da livre interpretação, o hermetismo, não faziam mais sentido para a sociedade de massa. Nesse cenário surgiu a arte *Pop*, a antiarte, a arte sai dos museus, das galerias e dos teatros. É vista nas ruas com outra linguagem, de fácil assimilação pelo público, pois atribui valor artístico à banalidade cotidiana: em anúncios, rótulos, fotos, nos heróis de gibis, busca a fusão da arte com a vida, e a exemplifica em seus objetos; é a desestetização e a desdefinição da arte.

A antiarte trabalha sobre a arte dos *designers*, publicitários e ilustradores de revistas, e transita entre a arte culta e a arte de massa, fundindo elite e massa. Ela queria também a participação do público corporalmente, houve então, a troca da difícil arte abstrata modernista - contemplada fria e intelectualmente - pelas imagens e objetos acessíveis ao público, podendo se comparar com o *dadaísmo*, que privilegiava o processo inventivo, o gesto, e não a obra. Seja como for, a antiarte apoia-se nos objetos, na matéria, no momento, e no riso, tornando-se difícil a apreensão do que é arte e do que é realidade.

Annateresa Fabris considera, no ensaio “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”, que já que não é possível operar com uma ideia unívoca de modernidade, é preciso analisar alguns discursos nos quais há categorias gerais, tomadas como o fenômeno em si, como sua própria essência. A autora constata que um destes discursos - que se transformou em uma verdade absoluta - é aquele da “autorreferencialidade da arte moderna, tipificado pelo crítico norte-americano Clement Greenberg” (FABRIS, 1994, p. 10).

Conclui-se que existem alguns traços recorrentes que se apresentam na arte moderna que são a não representatividade e a autorreferencialidade, a autonomia do estético. Agregam-se a esses, a multiplicidade, a simultaneidade, a diversidade, a inovação, a forma aberta; como dimensões essenciais, através deles se pode captar a modernidade visto anteriormente.

Finaliza-se com uma possível compreensão da Arte, por Merleau-Ponty:

Mas quando eu compreendo uma coisa, por exemplo um quadro, não opero atualmente sua síntese, eu vou ao encontro dela com meus campos sensoriais, meu campo perceptivo, e finalmente com uma típica de todo ser possível, uma montagem universal a respeito do mundo.

(...) Não temos outra maneira de saber o que é um quadro ou uma coisa senão olhá-los, e a significação deles só se revela se nós os olhamos de um certo *sentido*; em uma palavra, se colocamos nossa convivência com o mundo a serviço do espetáculo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 575 a 576).

O admirador da arte, ao contemplá-la - como no exemplo, um quadro - a visão, o olhar, traça uma direção-referência, e ao centro dessa experiência está a percepção. O sujeito está em situação de comunhão com a arte, em comunhão com o mundo.

### 1.1.2 – A VEZ DA IMAGEM

A imagem é marca da condição humana.

**Octavio Paz**

O diálogo entre palavra & imagem é um assunto que suscita inúmeras indagações na atualidade, adquirindo relevância no debate de questões, podendo despontar no enriquecimento de reflexões, leituras e na abertura de um horizonte de possibilidades, abrindo espaço em um porvir. Dessa maneira, quando da exposição da modernidade e da Arte moderna, pode-se observar o quanto existe de imagens que se formam continuamente na multiplicidade e na simultaneidade, as quais são captadas e registradas como retratos, cenas, através do movimento de olho (como uma câmara), mediadas pela percepção do poeta e transcritas através da materialidade da palavra, atingindo este discurso a sua forma.

Italo Calvino propõe algumas questões: “que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (CALVINO, 1990, p. 107).

Calvino reitera o diálogo entre o verbal e o visual, bem como a intensa convivência na atualidade com esses dois códigos. Dessa maneira, em meio a essa presença constante, é de se esperar que desponham questionamentos, pontos de tensão, como o que ele expressou quando da preocupação com “o dilúvio das imagens pré-fabricadas”, a massificação de imagens, chegando a apontar dois caminhos:

A literatura fantástica será possível no ano 2000, submetido a uma crescente inflação de imagens pré-fabricadas? Os caminhos que vemos abertos até agora parecem ser dois: 1) Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado. O pós-modernismo pode ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento. 2) Ou então apagar tudo e recomeçar do zero (CALVINO, 1990, p. 111).

Com relação à imaginação individual, o autor alerta para que não se corra o risco de perder o “pensar por imagens” (CALVINO, 1990, p. 108). Sobre essa imaginação, tem-se a reflexão de Merleau-Ponty:

A cada instante também eu fantasio acerca de coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incomparável com o contexto, e todavia eles não se misturam ao mundo, eles estão adiante do mundo, no teatro do imaginário (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 6).

Este “teatro do imaginário” a que se refere o filósofo é o “pensar por imagens” de que fala Calvino, é também o “cinema mental” da imaginação projetando imagens em nossa “tela interior” com os “olhos da imaginação” dito adiante por Calvino no texto do capítulo; dessarte é feita a aproximação e o diálogo entre os pensadores.

Walter Benjamin tem publicada uma coletânea de textos cujo título do capítulo é *“Imagens do pensamento”*:

#### PARIS, A CIDADE NO ESPELHO

##### Declaração de amor dos poetas e artistas à “capital do mundo”

De todas as cidades não há nenhuma que se ligue mais intimamente ao livro que Paris. Se Giraudoux tem razão e se a maior sensação de liberdade humana é flunar ao longo do curso de um rio, então aqui a mais completa ociosidade, e portanto a mais prazerosa liberdade, ainda conduz livro e livro adentro. Pois sobre os desnudos, quais do Sena há séculos se deitou a hera de folhas eruditas: Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena.

Nenhum monumento nesta cidade no qual uma obra prima não se tenha inspirado. Notre Dame – pensamos no romance de Vitor Hugo. Torre Eiffel – Os Noivos da Torre Eiffel, de Cocteau; com Oração na Torre Eiffel, de Giraudoux, já estamos nas vertiginosas alturas da nova literatura. A Ópera: com o famoso romance policial de Leroux, O Fantasma da Ópera, estamos nos subterrâneos dessa construção e da literatura ao mesmo tempo. O Arco do triunfo se estende em volta da Terra com o Túmulo do Soldado Desconhecido, de Raynal. Esta cidade se inscreveu tão indelevelmente na literatura porque nela mesma atua um espírito aparentado aos livros. Não terá ela preparado os motivos mais interessantes de sua edificação, de longa data, com tanto cuidado quanto um novelista experiente? Aqui estão as grandes vias estratégicas que, outrora, da Porta Maillot, da Porta de Vincennes e da Porta de Versalhes, tinham de garantir às tropas a entrada de Paris. E uma bela manhã, de um dia para o outro, Paris possuía as melhores rodovias de todas as cidades da Europa. Aqui está a torre Eiffel – um puro monumento da técnica no espírito esportivo -, da noite para o dia, uma estação de rádio europeia. E as imensas praças vazias: não serão elas páginas solenes, ilustrações de página inteira da história mundial? Em algarismos vermelhos cintila o ano 1789 na Place des grevès. Cercado pelo perfil anguloso dos telhados, naquela Place des vosges, onde encontrou a morte: Henrique II. Com traços apagados uma escrita indecifrável naquela Place Maubert, outrora entrada da Paris sombria. No intercâmbio entre cidade e livro, uma dessas praças migrou para as bibliotecas: na famosa impressão Didot do século passado aparece como sinete a Place du Panthéon.

Se o espectro literário da cidade for desdobrado pela inteligência lapidada e prismática, então, quanto mais nos aproximarmos da periferia, a partir do centro, tanto mais estranhos parecerão os livros. Acerca desta cidade existe um conhecimento ultravioleta na forma do livro e um infravermelho que não se deixam mais pressionar na forma do livro: foto e mapa das ruas – o conhecimento mais preciso do detalhe e do todo. Dessas extremidades do campo visual, temos as mais belas amostras. Quem alguma vez teve de manusear numa cidade desconhecida, numa esquina, sob tempo ruim, um dos grandes mapas de papel que, a cada lufada de vento, intumescem como velas, se rasgam em todas as bordas e que em breve são apenas um monte de folhas sujas, com que o sujeito se atormenta, aprende com o estudo do mapa Taride o que pode ser um mapa de cidade. E o que é a cidade. Pois bairros inteiros revelam seu segredo nos nomes de suas ruas. Na grande praça em frente à estação St. Lazare tem-se ao redor de si metade da França e metade da Europa. Nomes como Havre, Anjou, Provença, Ruão, Londres, Amsterdã, Constantinopla, percorrem ruas cinzentas como fitas cambiantes através de seda cinza. Este é o bairro chamado Europa. Assim se pode atravessar no mapa as ruas passo a passo; obviamente se pode também atravessar a cidade “rua por rua, casa por casa” na gigantesca obra na qual, em meados do século XIX, Lefeuve, o historiador da corte de Napoleão III, reuniu tudo o que era digno de conhecer. Já no título a obra dá uma noção daquilo que pode esperar aquele que se aproxima dessa literatura e que também apenas tentasse examinar as cem páginas sob o verbete Paris que o catálogo da Biblioteca Imperial contém. Este, porém, foi concluído já no ano de 1867. Engana-se quem espera encontrar aqui apenas literatura científica, coisas de arquivo, de topografia ou de história. Não é pequena a porção dessa massa de livros, que consiste em declarações de amor à “capital do mundo.” E que, o mais das vezes, venham de forasteiros não é novidade. Quase sempre os apaixonados galanteadores desta cidade vieram de fora. E sua corrente se estende em volta de toda a terra. Eis Nguyen-Trong-Hiêp que publicou em Hanói, em 1897, sua ode à capital francesa. Eis, apenas para citar a mais jovem, a princesa romena Bibesco, cuja encantadora “Catherine-Paris” foge dos cabelos da Galícia, da alta aristocracia polonesa, de seu esposo, o conde Leopolski, para reconquistar a pátria de sua escolha. Parece que, na verdade, sob este Leopolski, se tratava do príncipe Adam Chartoryski. E na Polônia o livro não encontrou muita aceitação... Porém, nem todos os adoradores veneraram a cidade na forma de romance ou poesia: há apenas pouco tempo Mario Von Bucovich deu na fotografia uma expressão bela e sincera à sua afeição, e Morand, num prefácio a este álbum, confirmou-lhe o direito de seu amor.

A cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas. Pois não apenas o céu e a atmosfera, nem apenas os anúncios luminosos nos bulevares noturnos fizeram de Paris a Ville Lumière. – Paris é a cidade dos espelhos: o espelhado do asfalto de suas ruas. Diante de cada bistrô recantos envidraçados: aqui as mulheres se veem mais do que em qualquer outro lugar. Destes espelhos é que sai a beleza dos parisienses. Antes que o homem as aviste, elas já experimentaram dez espelhos. Uma profusão de espelhos também cerca o homem, sobretudo nos cafés (para clarear o interior destes e para dar uma extensão agradável a todos os diminutos cercados e estabulozinhos nos quais se subdividem os locais parisienses). Espelhos são o elemento intelectual desta cidade, seu brasão, no qual se inscreveram os emblemas de todas as escolas poéticas.

Como espelhos, que devolvem rapidamente todos os reflexos, apenas deslocados simetricamente, assim também faz a técnica de chavões das comédias de Marivaux: espelhos lançam no interior de um café o exterior agitado – a rua-, tal qual um Hugo, um Vigny gostavam de captar ambientes e situar suas narrações diante de um fundo histórico.

Os espelhos que, nos bistrôs, pendem turvos e desalinhados são o símbolo do naturalismo de Zola; como se refletem um ao outro numa sequência imensa, um equivalente da infinita lembrança da lembrança na qual se transformou a vida de Marcel Proust sob sua própria pena. Aquela novíssima coleção de fotografias intitulada “Paris” termina com a imagem do Sena. Ele é o grande e sempre desperto espelho de Paris. Diariamente a cidade lança neste rio suas sólidas construções e seus sonhos de nuvens como se fossem imagens. Magnânimo, ele aceita as oferendas e, em sinal de agradecimento, as fragmenta em mil pedaços (BENJAMIN, 1994, p. 195-198).

O filósofo realiza um percurso pela cidade de Paris, e vai nomeando os monumentos que trouxeram inspiração a grandes obras primas, assim: “Paris é um grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena”. Dessa forma, mescla fatos literários e históricos junto a ideias, pensamentos, reflexões e análises críticas. Com um mapa em suas mãos constata: “Pois bairros inteiros revelam seu segredo nos nomes de suas ruas”. E continua: “A cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas”. Paris está sendo pensada por Benjamin e visualizada nas imagens compostas por ele; os espelhos nos bistrôs, o Sena como espelho de Paris. Há uma construção textual que vai se constituindo em pensamentos por meio de imagens.

E para reiterar, mais dois textos de Walter Benjamin:

#### *Café crème*

Quem faz com que lhe sirvam o café da manhã num quarto de hotel em Paris, em pequenas bandejas prateadas, guarnecidas com bolas de manteiga e geleia, nada sabe sobre ele. É no bistrô que se deve tomá-lo, onde, no meio de espelhos, o próprio *petit déjeuner* é um espelho côncavo onde surge a menor imagem desta cidade. Em nenhuma refeição as cadências são mais distintas, desde o manejar mecânico do empregado, que apoia no zinco seu copo de café-com-leite, até o prazer contemplativo, com que, na pausa entre dois goles, o viajante vagarosamente esvazia a xícara. E tu mesmo estás sentado, talvez ao lado dele, à mesma mesa, no mesmo banco, e, contudo, te sentes distante e sozinho. Sacrificas tua sobriedade matinal para tomar alguma coisa. E o que não tomas com este café: toda manhã, a manhã deste dia e, às vezes também, a manhã perdida da vida! Se, quando criança tivesses sentado a esta mesa, quantos navios não teriam deslizado sobre o mar de gelo do tampo de mármore? Terias sabido como é o Mar de Mármara. Ao avistar um *iceberg* ou um veleiro, terias tomado um gole para o pai e um para o tio e um para o irmão, até que o creme boiando vagarosamente tivesse chegado à borda espessa de tua xícara, amplo promontório, onde os lábios repousam. Como desvaneceu o teu fastio! Como tudo se passa rápida e higienicamente: bebes, não embebes, não ensopas.

Sonolento, estendes a mão para apanhar a *Madeleine* na cesta de pão e, partindo-a, nem sequer notas como te entristece não poder reparti-la (BENJAMIN, 1994, p. 214 a 215).

Em “*Café crème*”, os sentidos são aguçados como uma correspondência, percepção sinestésica entre visão, paladar, olfato, audição e tato. Veja-se que em: “pequenas bandejas prateadas guarnecidas com bolas de manteiga e geleia”, “no meio de espelhos”, “menor imagem desta cidade”, “cadência”, “pausa”, “apanhar a *Madeleine*” há uma mistura de sensações; há imagens aproximadas em: “esvazia a xícara”, “apanhar a *Madeleine* na cesta de pão e, partindo-a, nem sequer notas como te entristece não poder reparti-la”; há reflexões em: “E o que não tomas com este café: toda manhã, a manhã deste dia e, às vezes também, a manhã perdida da vida!”; e imaginação em: “Se quando criança tivesses sentado a esta mesa, quantos navios não teriam deslizado sobre o mar de gelo do tampo de mármore?”. Visualiza-se as cenas, percebe-se o ritmo das ações, vê-se a guarnição do café da manhã, sente-se o aroma do café com leite, aguça-se o paladar com a geleia e a manteiga, parte-se o doce pão: *Madeleine*. O texto é arquitetado por imagens sequenciais, permeadas pelos cinco sentidos da percepção.

Há ainda um outro texto:

#### O sabedor

Vejo-me na loja Wertheim, em frente de uma caixinha baixa com figuras de madeira – por exemplo, um cordeirinho -, construídas exatamente como os bichos da arca de Noé. Só que este cordeirinho era muito menos espesso e feito de madeira tosca e não pintada. Esse brinquedo me atraiu. Quando peço à vendedora que me mostre, descubro que é construído à maneira das plaquinhas mágicas, que se encontram em muitas caixinhas de magia: pequenas plaquinhas ligadas por fitas coloridas que, frouxas, se despegam umas das outras, ora totalmente azuis, ora totalmente vermelhas, conforme se tenham manejado as fitas. Meu prazer pela magia daquele objeto de madeira fina só fez aumentar depois dessa observação. Pergunto à vendedora o preço e me surpreendo muito custe mais de sete marcos. Então desisto da compra por mais que isso me doa. Quando, porém, me volto, meu último olhar recai sobre algo inesperado. A construção se modificou. A placa fina se ergue abruptamente como plano inclinado; no fim dela há, contudo, um portão. Um espelho o preenche. Nesse espelho vejo o que se passa no plano inclinado, que, afinal, é uma rua: duas crianças brincam no lado esquerdo. Fora isso está vazia. Tudo isso sob o vidro. Mas as casas e as crianças nesta rua são coloridas. Agora já não posso resistir por mais tempo; pago o preço e ponho a aquisição no bolso. À noite quero mostrá-la aos amigos. Mas há agitação em Berlim. A multidão ameaça tomar de assalto o café onde chegamos juntos; após febril deliberação, todos os outros cafés são passados em revista; nenhum parece oferecer proteção. Assim, saímos em expedição até o deserto. Lá é noite; as tendas estão armadas; há leões por

perto. Não me esqueci de minha preciosidade que quero exhibir por tudo nesse mundo. Mas a oportunidade não chega. A África cativa por demais a todos. E acordo antes de poder revelar o segredo que, entretimentos, se revelou para mim completamente: os três tempos em que o brinquedo se desfaz. A primeira placa: Aquela rua multicolor com as duas crianças. A segunda: uma engenhoca de finíssimas rodinhas, êmbolos e cilindros, rolos e transmissões, todos de madeira, se acoplando *numa* única superfície, autônoma e silenciosamente. E por fim a terceira placa: a visão da nova ordem na Rússia soviética (BENJAMIN, 1994, p. 261 a 262).

Em “O sabedor”, há vários planos dentro do texto, como tempo-espaço, real e imaginário, os quais se misturam na dimensão do tempo e espaço fictícios daquilo narrado; há uma construção metonímica que leva à metáfora. Assim, transformada em palavras ou feita de palavras, a imagem é - na ótica de Benjamin - integrante da forma de olhar e de compreender o mundo. O autor consegue dar movimento ao seu pensamento criando - através dos recursos de linguagem e da técnica da narrativa - uma forma diferente de apresentá-lo; não apenas pensa por meio de imagens, ele também pensa com imagens. Diga-se mais: Benjamin, em sua arte, em seu gesto de trabalho inventivo e criador, na materialidade do discurso, usa do potencial e da força da imagem para organizar seu pensamento.

É justamente no diálogo palavra & imagem, expressão verbal e imagem visual, que novamente Calvino instiga acerca da formação do imaginário de uma época em que a literatura não é mais vista como autoridade ou tradição; ou seja, desta maneira, quer buscar a novidade, a originalidade, a invenção. E, assim, o problema da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal, “se inclina decididamente para a imagem visual” (CALVINO, 1990, p. 102). Como seria uma possível resposta em diálogo com Calvino, levando-se em consideração o que visa à literatura hoje, e a imagem visual? Veja-se com Octávio Paz e a “nova imagem”: “De fato, efeito, muitas imagens se ajustam aos três tempos do processo: a pedra é um momento da realidade: a pluma, outro, e de seu choque surge a imagem, a nova realidade” (PAZ, 2012, p. 105).

Para Calvino, a formação da parte visual da imaginação literária depende de vários fatores, tais como a observação direta do mundo real, o papel da cultura, e da experiência sensível, “de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento” (CALVINO, 1990, p. 110).

Na esteira desse pensamento de Calvino, é a vez de Octavio Paz reverberar os discursos e sintetizar - para este trabalho - o diálogo palavra & imagem:

Quando temos a percepção de um objeto qualquer, este se apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Essa pluralidade se unifica, instantaneamente, no momento da percepção. O elemento unificador de todo esse conjunto de qualidades e de formas é o sentido. As coisas possuem um sentido. Mesmo no caso da mais simples, casual e distraída percepção ocorre a certa intencionalidade, como demonstraram as análises fenomenológicas. Assim, o sentido não apenas é o fundamento da linguagem, mas também de toda e qualquer apreensão da realidade. Nossa experiência da pluralidade e da ambiguidade do real parece que se redime no sentido. Tal como a percepção comum, a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, lhe dá unidade (PAZ, 2012, p. 114).

Octávio Paz expõe a experiência da percepção através do sentido, na apreensão da realidade de toda e qualquer coisa, não apenas na linguagem; associa a percepção à imagem poética - na reprodução da realidade em seu caráter plural, ambíguo, se redimindo no sentido, como elemento unificador de certa intencionalidade da percepção (assunto que será abordado no segundo capítulo do presente trabalho a fim de auxiliar a leitura da modernidade) que lhe dá unidade.

Na tentativa de investigar neste estudo os traços ditos pelo autor, em concordância com seus dizeres, ele oferece mais um conceito de imagem, que também sintetiza a maneira como será usado na abordagem desta pesquisa. Em suas palavras: “convém advertir, então, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema” (PAZ, 2012, p. 104).

A palavra quer ser imagem, e em sua composição, isso se faz e se refaz no poema: palavra, imagem, visualidade e poeticidade, assim como em textos narrativos, ambos com a escolha de palavras na frase, na oração, no período, podendo a narrativa visual revelar o seu potencial de poeticidade.

Como declara Philadelfo Menezes: “Todo significado quer sugerir sua visualidade, todo conceito aspira a uma imagem. (...) A imagem é sempre a expressão visual da palavra” (MENEZES, 1988, p.76-8).

A palavra e a imagem aparecem indissociáveis “na nossa convivência com o mundo a serviço do espetáculo”, em sua plenitude de sensações - com os sentidos da percepção, nas percepções sinestésicas, nas sínteses perceptivas; também nas dimensões essenciais da modernidade - novamente, reiterando, a saber: a pluralidade de significados do real em sua multiplicidade, diversidade, simultaneidade e ambiguidade.

Maurice Merleau-Ponty expressa uma maneira de ler palavra & imagem:

A palavra lida não é uma estrutura geométrica em um segmento de espaço visual, ela é a apresentação de um comportamento e de um movimento linguístico em sua plenitude dinâmica. Quer se trate de perceber palavras ou, mais geralmente, objetos, há uma certa atitude corporal, um modo específico de tensão dinâmica que é necessária para estruturar a imagem; o homem enquanto totalidade dinâmica deve enformar-se a si mesmo para traçar uma figura em seu campo visual enquanto parte do organismo psicofísico (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 316 a 317).

No capítulo seguinte será estudada a percepção pela perspectiva do filósofo Maurice Merleau-Ponty. Apenas a título de introdução, faz-se necessário atentar para o fato de haver um campo perceptivo e visual do sujeito observador para que a imagem se estruture na consciência do indivíduo.

Para o filósofo, pensamento e palavra estão interligados, e uma comunicação se inicia com palavras que nos vêm à mente e logo estamos cercados de sentidos. Como se processa a força motora da linguagem? O pensamento se expande para além da expressão verbal, é uma linguagem da vida, do gesto e das artes.

## 1.2 – A ESTÉTICA LITERÁRIA NA MODERNIDADE

A estética - a princípio e durante muito tempo - desenvolveu-se *in abstracto* no espaço do pensamento puro, sendo construída

Por assentadas, a partir dos materiais brutos da linguagem comum, pelo bizarro e industrioso animal dialético que os decompõe como pode, isolando os elementos que crê simples e se ocupando em edificar, através do contraste dos inteligíveis, a morada da vida especulativa (VALÉRY, 1983, p. 10 a 13).

Paul Valéry também apresenta, na raiz de uma possível definição de estética nascente, “um ‘certo’ gênero de prazer”, a experiência do prazer individual e incomunicável, até mesmo indeterminável, na medida em que “a estética dos metafísicos exigia que se separasse o belo das coisas belas”, o que faz com que não se tenha propósito pensar na qualificação de belo para um objeto, sendo este um enigma.

Faz-se necessário aprofundar a “experiência” - da qual trata Valéry - com John Dewey, sendo que para ele, a experiência é frequentemente incompleta; no entanto, em uma experiência de pensamento há uma conclusão e uma qualidade estética próprias, ambas acompanhadas de uma qualidade emocional, haja vista que, no caso de sua ausência, o “pensar” seria incompleto. O estético não se separa da experiência intelectual, pois esta apresenta cunho estético para que seja completa; o aspecto estético aproxima-se mais de uma experiência apreciativa, perceptiva e agradável do receptor, um estranhamento do receptor (DEWEY, 1974, p. 1 a 21).

Em relação à experiência estética, os teóricos Wellek e Warren asseveram que é uma percepção de qualidade, agradável e interessante, uma forma de contemplação às qualidades e às estruturas qualitativas, que diretamente são relacionadas com o sentimento (de prazer-dor) e os sentidos; com objetividade e articulação, encontram um correlativo objetivo na obra de arte, e oferecem um valor final. O objeto estético apresenta qualidades próprias (WELLEK, 1971, p. 301).

Voltamos a Baudelaire, cuja afirmação sobre a estética - já citada no presente trabalho - é a de que “tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo” (BAUDELAIRE, 1997, p. 8). O autor destaca o pensar e a técnica para se alcançar o estético. Mas, como se alcançaria o estético na literatura?

Maria dos Prazeres Santos Mendes, em sua tese, cita Mercedes Manzano ao asseverar que seriam necessárias três condições para que o estético se fizesse presente na literatura: “simplicidade criadora, audácia poética e comunicação adequada” (MENDES, 1994, p. 22).

De que modo conseguir-se-ia obter essas três condições básicas?

Wellek e Warren, grandes teóricos, podem auxiliar na busca por respostas:

A linguagem é o material da literatura, tal como a pedra ou o bronze o são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música. Mas importa ter presente que a linguagem não é uma matéria meramente inerte como a pedra, mas já em si própria uma criação do homem e, como tal, pejada da herança cultural de um grupo linguístico (WELLEK, 1971, p. 62).

Na literatura - especificamente no ‘*Nouveau Roman*’, que vem “tentando matar o romance” (SANTOS, 2006, p. 62) - há algumas recusas: o realismo, o enredo (começo, meio e fim), o herói vivendo aventuras, a mensagem política ou moral, o retrato social, psicológico (abandona o psicologismo) e a literatura como autoridade, como conhecimento superior.

Tem-se no ‘novo romance’ a narrativa pelo olhar - tal qual a de uma câmara cinematográfica -, o uso de vários narradores simultaneamente, tornando ambígua a narração; há uma mistura de real e sonho, deixando poucas certezas; há a abertura de várias dimensões de tempo e espaço dos fatos da narrativa e o uso da fragmentação; privilegia-se o texto, o ato de escrever, centrando-se na linguagem do texto - construção, arquitetura da narrativa.

O modernismo, segundo Affonso Ávila no ensaio “Do Barroco ao Modernismo: O Desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro”, responderia a duas proposições: a de uma linguagem em curso criativo e a de uma realidade contextual inseparável de nossa peculiar experiência de expressão. Pensando-se no fenômeno da linguagem, tem-se: a apropriação da linguagem, no Barroco, posse da linguagem, no Romantismo, e reflexão sobre a linguagem, no Modernismo (ÁVILA, 2002, p. 30).

A reflexão sobre a linguagem no modernismo reflete a si mesma, desdobra-se sobre si mesma, continuamente, assim como o próprio ato de crítica literária sobre a linguagem de uma obra, que evidencia um processo de metalinguagem. Procedimento que assinala a modernidade de um texto; a construção da obra, o fazer literário e artístico.

Affonso Romano de Sant’Anna também efetua uma reflexão sobre a linguagem no ensaio “*Modernismo: As poéticas do centramento e do descentramento*”, e declara:

Os pensadores atuais veem uma persistente vocação na literatura deste século em se converter em signo autônomo, como objeto diferenciado da realidade e da natureza. Eles defendem a opacidade do discurso literário, sinal de desenvolvimento da literatura, que encontra cada vez mais aquilo que os formalistas chamavam de literariedade do texto (SANT'ANNA, 2002, p. 68).

Mencionou-se, no item “*A arte moderna*” do presente trabalho, a autonomia do estético, a autorreferencialidade, a não representatividade; pode-se agregar aí mais dois traços de modernidade: 1) a metalinguagem e a opacidade do discurso literário; 2) desenvolvimento da técnica da narrativa, da escritura - que trabalha as características intrínsecas da obra de arte literária.

Frederick Karl alerta para “o fato de que a linguagem sempre ‘nos trai’: de que a linguagem é tão incerta como um reflexo do pensamento, da experiência ou da vida emocional que nunca pode ser certa” (KARL, 1988, p. 567 a 569). A linguagem encontra-se sempre em processo contínuo, não é um produto acabado, portanto, a busca de “significação” em uma obra literária implica em um processo final, em um caráter fixo de linguagem que encerraria a problemática de um texto, como a linguagem possibilita inúmeras interpretações, esse caráter fixo de linguagem não existe. Cabe ao leitor conferir-lhe certezas, o caráter do que é fixo. Pode-se então agregar mais um traço de modernidade da obra de arte literária: a ambiguidade da linguagem.

Ainda com questões de linguagem, Bakhtin discorre acerca do plurilinguismo e assevera: “(...) O homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes, que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (BAKHTIN, 1993, p. 139). O autor propõe o discurso representado ou objetificado (segundo tipo de discurso) quando há a representação direta da voz das personagens; na teoria em questão, chamados de “heróis” (BAKHTIN, 1993, p. 186-187).

Edward Lopes, no ensaio “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”, relata vários conceitos formulados por Bakhtin em relação ao texto literário, como: “Um texto possui sempre um sentido plural. O sentido de uma obra literária é fruto de uma construção dialógica. O próprio do romance moderno é o seu caráter dialógico, polifônico” (LOPES, 1999, p. 16).

A polifonia nasce quando cada personagem do romance fala com a sua própria voz, como um ser autônomo; essas vozes se relacionam em um todo que se soma, se contradiz, se

homologa, se interenuncia. Em síntese, se relativizam mutuamente. A intertextualidade surge da percepção da disjunção existente entre essas vozes, essas consciências, esses discursos narrativos.

Bakhtin trata do sentido plural do texto, o plurilinguismo, o discurso representado ou objetificado, no romance moderno o caráter dialógico e polifônico. Caráter esse que resulta em uma multiplicidade própria da modernidade, do objeto artístico literário moderno e contribui para a multiplicação dos planos da obra.

Agrega-se então mais um traço de modernidade aos três já vistos: tem-se a fragmentação, pois há quebra de tempo e espaço na multiplicidade dos planos da obra.

A estética cuja linguagem é o material da literatura, a estética literária, pode apresentar na modernidade: um ou vários narradores que tornam ambígua uma narração, a ambiguidade da linguagem, a polissemia, a opacidade do discurso literário; a quebra do tempo e espaço dos fatos de uma narração, gerando a fragmentação; a mistura de vozes, o dialogismo e a polifonia, a multiplicidade; a reflexão sobre a linguagem dentro da obra e sobre o processar literário e artístico, a metalinguagem; a autonomia, como objeto diferenciado em relação às características apresentadas nos gêneros literários, a autorreferencialidade; para que se chegue à literariedade/poeticidade podendo atingir a tessitura do texto.

A estética pode estar centrada na experiência do receptor, e conceitua a apreciação, a percepção de qualidade através do pensamento. Pode-se pensar em um sujeito frente a um objeto artístico, um quadro, por exemplo. Por menor que seja o instrumental técnico que tenha para fazer um juízo crítico e valorativo, é feita uma experiência de sentidos da percepção, através da visão, sugerindo sinestésias, correspondências sinestésicas; essa referência pertence ao estético, imbuído no pensar, na experiência intelectual para que esta seja completa, e também seja completo o prazer individual, abstraindo-se “o belo das coisas belas” (VALÉRY, 1983, p. 10 a 13); fica-se com uma possível tensão do receptor, um deslocamento, um estranhamento do receptor.

O que afirma Maurice Merleau-Ponty sobre a linguagem?

Quaisquer que possam ter sido os deslizamentos de sentido que finalmente nos entregaram a palavra e o conceito de consciência enquanto aquisição da linguagem, nós temos um meio direto de ter acesso àquilo que ele designa, nós temos a experiência de nós mesmos, dessa consciência que somos, e é a partir dessa experiência que se medem todas as significações da linguagem, é justamente ela que faz com que a linguagem queira dizer algo para nós. É a

experiência (...) ainda muda que se trata de levar à expressão pura de seu próprio sentido.

As essências separadas são as da linguagem. É função da linguagem fazer as essências existirem em uma separação que, na verdade, é apenas aparente, já que através da linguagem as essências ainda repousam na vida ante predicativa da consciência. No silêncio da consciência originária, vemos aparecer não apenas aquilo que as palavras querem dizer, mas ainda aquilo que as coisas querem dizer, o núcleo de significações primário em torno do qual se organizam os atos de denominação e de expressão (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 12).

Talvez, o que o filósofo tenha pretendido afirmar é que existe entre os homens - e em cada sujeito - um manancial de palavras atrás de pensamentos na consciência originária, que germinam e se nutrem da experiência que há em nós mesmos, na existência original e primeira de significações e sentidos.

### 1.2.1 – OS VALORES LITERÁRIOS DOS ESCRITORES-CRÍTICOS MODERNOS

Leyla Perroné-Moisés assevera: “A modernidade se caracteriza, entre outras coisas, pelo conceito de “projeto”, que implica a questão da escolha e do valor” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 16). Em pesquisa sobre a crítica literária feita por escritores no século XX, Leyla Perroné-Moisés afirma que o exercício contínuo da atividade crítica realizada pelos escritores é uma característica da modernidade, na medida em que:

Desde Hegel, a própria conceitualização da modernidade coincide com uma crítica dela mesma. Na medida em que a modernidade se concebe como o lugar privilegiado do qual se encara a história como um todo, um lugar em que se prepara o futuro e se opera uma ruptura com o passado, ela tem de se autocriticar sem apoios fora dela mesma. “A modernidade”, diz Habermas, “não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para sua orientação, ela tem de criar em si própria as regras por que se rege.” E, como lembra o mesmo Habermas, foi no domínio da crítica estética que surgiu, inicialmente, a questão de uma fundamentação da modernidade a partir de si própria, desde a *Querelle des Anciens et des Modernes* (final do século XVII) até Baudelaire, o primeiro a usar o substantivo “modernidade” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 10).

Criticar implica julgar, mas também no caso dos escritores críticos, não apenas para orientar o leitor, mas para esclarecer sua própria atividade, estabelecer critérios para nortear sua escrita, presente e subsequente, propiciando um refletir sobre os valores da modernidade. Os escritores que fizeram parte da pesquisa da referida autora pertencem a literaturas de países diferentes, e possuem uma abrangente e extensa obra crítica, versando sobre literaturas de várias línguas e épocas. São eles: Ezra Pound (1885- 1972), T. S. Eliot (1888-1965), Jorge Luis Borges (1899- 1986), Octavio Paz (1914-98) Italo Calvino (1923-85), Michel Butor (1926), Haroldo de Campos (1929-2003) e Phillipe Sollers (1936). Sobre Ezra Pound Leyla Perroné-Moisés declara: “Pound buscava a perfeita interação forma-conteúdo: a emoção é organizadora da forma” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 145).

São esses os valores comuns aos escritores-críticos apontados e examinados por Leyla Perrone-Moisés:

*Maestria técnica*: muitos dos valores privilegiados pelos modernos são do domínio da técnica escritural. Mas, contrariando a qualificação de “formalistas” que muitos deles receberam, seus valores implicam necessariamente questões de “conteúdo” e funções extra estéticas da literatura. A teoria e a prática dos escritores-críticos demonstram a falácia de dicotomias como forma-conteúdo, texto-contexto, autonomia, heteronímia da arte. *Concisão*: ligado à rapidez, à

objetividade e à eficácia requeridas pela vida em nosso século, mais do que um simples traço estilístico, ela é um aspecto estrutural, que os modernos preferem chamar de condensação. *Exatidão*: habilidade verbal na recriação do mundo, e não uma adequação essencial ao real ou a um sentido prévio. A verdade da ficção se torna cada vez mais independente do real. A exatidão é produzida pela linguagem poética, ela está no resultado e não na origem. *Visualidade e sonoridade*: As técnicas de reprodução tornaram os modernos mais seletivos e críticos com relação à imagem. *Intensidade*: A “rapidez” prezada por Calvino tem muito a ver com a intensidade da vida moderna, com o ritmo, com o conhecimento do receptor. *Completude e fragmentação*: A completude da modernidade é coerência interna, não depende de uma lógica referencial, é uma relação entre as partes que se mostra, no conjunto, como necessária ao todo. *Intransitividade*: Característica própria da obra de arte em geral e da obra literária em particular. Garante à obra um valor geral, que supera o individual e o circunstancial. *Utilidade*: Os escritores-críticos modernos separam, nitidamente, finalidade estética de finalidade moral. Nenhum deles afirma uma utilidade direta e imediata da literatura. A literatura tem, para eles, um valor de conhecimento do mundo e de autoconhecimento, e um valor de crítica, com implicações e efeitos no contexto social. Todos os escritores-críticos modernos consideram a obra literária (especialmente a de poesia) como tendo um fim nela mesma. Mas embora defendendo, prioritariamente, a função poética, os escritores-críticos veem, lateralmente, uma “utilidade” da arte. *Impessoalidade*: Ao preconizá-la, os escritores-críticos modernos propõem seu apagamento em proveito da linguagem. O valor “impessoalidade”, está intimamente ligado ao valor “intransitividade”. *Universalidade*: Não há dúvida de que o progresso e a rapidez dos meios de transporte e de comunicação contribuíram fortemente para o cosmopolitismo e o internacionalismo. Para alcançar uma significação universal, a obra moderna deve ter um padrão formal internacional. *Novidade*: Valor especificamente moderno, novidade de expressão, que rompe com os velhos hábitos e surpreende o leitor (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 154 a 173).

Nesse levantamento de valores literários dos escritores-críticos modernos realizado por Leyla Perrone-Moisés, pode-se perceber que tais valores estão interligados, compondo uma poética forte e coerente, observando-se o fenômeno literário na modernidade. Esta última se caracteriza como um projeto que implica em escolha e valor, e concomitantemente, com espaço para a ampliação, para um futuro da literatura, para o porvir que já estará aqui despontando entre nós, como as pegadas apagadas na multidão de que nos incita Benjamin (1994).

Para os modernos, o Livro é uma construção verbal. E o conceito de “obra total” é equiparado ao conceito de “obra aberta.” A totalidade é uma coerência estrutural da obra, a totalidade da obra antiga lida pelos modernos ou da obra moderna, é uma totalidade aberta na direção do receptor, o sentido ou sentidos da obra se produzem na leitura, reconhecida pelos modernos como fundadora; e como mutante, isto é, histórica. As direções de leitura são flexíveis e não mais possuem uma unidade essencial de sentido que a obra revelaria, como propunham os

românticos. Mas estes, enfatizando a força produtiva da obra, abriram caminho para o conceito de “obra aberta.”

Quase todos os escritores-críticos enfatizaram a função poética (JAKOBSON, 1979, p. 118 a 162) nas obras e a defenderam fortemente, chegando até a alguns exageros nas décadas de 60 e 70, quando era comum afirmarem que a linguagem poética se autoenuncia e que seu tema é a própria linguagem. Os modernos afirmam a independência do objeto estético, defendem uma referencialidade e uma finalidade indiretas da linguagem poética. A autonomização da arte é contemporânea e corresponde à autonomização das outras esferas da sociedade moderna. E, como bem explicita Irleamar Chiampi: “Não é a autonomização em si que permite hoje conceituar a modernidade estética, mas sim a experiência das tensões, ajustes e acomodações que se fizeram necessários diante da fratura que originou o mundo moderno” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 164).

A obra de arte para os modernos é autônoma e ligada - ao mesmo tempo, no ponto de partida e chegada - ao contexto em que ela se produz. A arte moderna vive dessa ambiguidade, o que significa dizer que qualquer desequilíbrio entre a autonomia total e a dependência direta a destrói.

Um valor muito importante para os modernos é a novidade, não apenas no presente, mas também ao se pensar em um futuro; a modernidade concebe-se como um projeto, um porvir.

Ao termo romântico criação, os modernos preferirão aquele mais afim com o progresso tecnológico; ou seja, invenção. Os escritores-críticos modernos, quando elogiam a novidade de um autor, estão atentos às possibilidades de uso futuro de suas invenções.

A novidade não representa uma ruptura com a tradição, na medida em que, para eles, os “clássicos” são os que permanecem novos. A grande obra não apenas é nova em seu tempo, mas mantém sua atualidade; essa é a distinção entre o novo poético da moda passageira e o requisito para entrar no cânone moderno. Com isso, os julgamentos dos modernos - no papel de leitores - sobre seus contemporâneos são reconhecidos como provisórios. Só o tempo, para além das existências individuais, poderá validá-los ou não. Como explica Regina Zilberman, por meio da estética da recepção baseada nos conceitos de Jauss, esse tempo referido acima seria o da leitura histórica, o terceiro momento no processo de leitura, que recupera a recepção de que a obra foi alvo ao longo do tempo (ZILBERMAN, 1989, p. 68).

Ainda em relevância sobre os escritores modernos afirma Leyla Perroné-Moisés que:

Os escritores modernos não concebem a história da literatura como uma linha, mas como um espaço percorrível em todas as direções; não defendem verdades absolutas (admitem todos a provisoriade, isto é, o caráter histórico da escrita, da leitura e do julgamento); não apoiam instituições (ao surgirem, criticavam as academias e as universidades, contestavam poderes estéticos estabelecidos, e foram rejeitados ou combatidos por isso mesmo). Em compensação, eles têm vários traços ditos “pós-modernos”: a ironia, a polissemia, a forma aberta, a fragmentação, a colagem, a despersonalização, o intertexto, o pastiche. (...) os escritores-críticos (...) são efetivamente modernos pelos seguintes traços: a busca do novo, a experimentação de linguagens e de gêneros; a relação com a tradição como reescritura de uma meta-narrativa adequada ao presente, contra as meta-narrativas institucionalizadas; a leitura sincrônica do passado, que não anula a história mas pretende reativá-la com vistas ao futuro( e nesse sentido eles são teleológicos); a defesa de um projeto artístico coerente e de um projeto social utópico (integrar arte e vida); a busca de um padrão de alta literatura, com a esperança de educar as massas; a afirmação da autonomia do estético, mas com a convicção de um poder indireto da literatura sobre o real; a abertura da significação a múltiplos e renováveis sentidos (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 183 a 187).

A modernidade abarca um caudal de valores que a constituem; é movimento constante que agrega o novo e o condensa com o já existente; opera uma reflexão sobre si mesma, faz autocrítica, é autorreferencial; em sua perspectiva, olha para o passado e vislumbra o futuro.

Os escritores modernos acreditavam que a grande literatura pode oferecer: “ampliação do imaginário, encontro com o outro e autoconhecimento, capacidade de impressão e de expressão, visão crítica do real, emoção estética, felicidade da palavra que nos faltava e nos é dada” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 214).

Italo Calvino sustenta que o êxito do escritor está na “felicidade da expressão verbal” (CALVINO, 1990, p. 61), que pode surgir, mas que geralmente implica na busca incessante pela palavra, pela expressão na frase, pelo encontro de sons e conceitos significativos e eficazes.

A confiança de Calvino no futuro da literatura consiste em saber que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar: “Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência” (CALVINO, 1990, p. 9 a 11). Estes constituem os temas de suas cinco conferências para o próximo milênio. Calvino assegura ainda que o milênio no qual viveu viu o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas, juntamente com as respectivas literaturas que exploraram as suas potencialidades no milênio tido como objeto do livro calviniano.

Para Leyla Perrone-Moisés, na atualidade se vive um período de mutação. Para a autora, o que está morrendo é mais visível do que o que está despontando, sendo a estética uma esfera da vida social, o que ocorre em uma delas repercute nas outras (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 207).

Como explica Nelly Novaes Coelho:

Isso por que vivemos num limiar histórico: em nossos tempos, uma nova era está em gestação. Daí o aparente caos reinante: a ordem racional e progressista defronta-se com a ordem mágico-poética. A primeira, representante da lógica tradicional herdada, é desafiada pela nova lógica, seja cibernética (descoberta pela ciência), seja mágico-poética (inventada pela Arte), que tenta reencontrar as fontes originais da vida e da humanidade através dos escombros daquela racionalidade, que foi brilhante e hoje está esclerosada (COELHO, 1987, p. 7).

## 1.2.2 – A CRÍTICA LITERÁRIA ATUAL

O leitor crítico opera sempre com o repertório metalinguístico.

**Samira Chalhub**

A crítica literária atual é feita de forma a questionar, explorar e desnudar o processo como foi construída a obra. Há, dessa forma, um redimensionamento do objeto artístico literário, pois ao se refletir e se perguntar sobre si mesma, a obra é marcada pelo signo da modernidade.

Para iniciar o tópico, considere-se tanto a questão da forma como do conteúdo. Wellek e Warren compreendem por conteúdo as ideias e emoções expressas em uma obra literária, os episódios narrados em um romance; e por forma, a inclusão de todos os elementos linguísticos usados para expressar o conteúdo e configurar a disposição dos episódios narrados em um enredo. A estrutura da obra engloba tanto o conteúdo como a forma, organizados para fins estéticos; a obra pode ser considerada uma estrutura de signos (WELLEK, 1971, p. 171).

Ao se pensar nos materiais de uma obra de arte literária, em um plano existem as palavras; em outro, as experiências do comportamento humano; em outro, as ideias e atitudes humanas. Todos esses materiais existem fora da obra de arte - inclusive a linguagem - operados de outras maneiras, mas em um romance ou poema, envolvidos em relações polifônicas, cumprem o propósito estético. Assim, os materiais assimilam-se na forma, esta organiza esteticamente a matéria: “o que era mundo converteu-se em linguagem” (WELLEK, 1971, p. 302).

Cecília Almeida Salles confirma que o conteúdo manifesta-se através da forma que o representa, e esta é a própria essência daquele. A obra de arte é resultado dessa relação, cujo poder da expressão está na fusão de forma e conteúdo (SALLES, [2008?]).

Samira Chalhub defende que, quando o texto trabalha metalinguisticamente, ou seja, com o tema estruturado na feitura do texto, tem-se o processo de construção da obra inseparável do que se diz, um “sobrescrever” (CHALHUB, 2002, p. 63). A autora pressupõe que:

A crítica que considera a obra como transparência da realidade é aquela que também vê a palavra como signo para, incluída aí uma finalidade, uma causa externa à obra; a crítica que considera a obra como opacidade é aquela que vê a palavra como signo de, incluindo aí a função e significação da linguagem (CHALHUB, 2002, p. 74).

Décio Pignatari valida a afirmação da autora e vai além ao designar “signo para” como signo da prosa, e “signo de” como signo da poesia:

Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transversal ou extra verbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pesar, apalpar as palavras, então as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de para em si mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. Ele tende a ser um ícone, uma figura. É o signo da poesia (PIGNATARI, 2005, p.11).

Na noção moderna da arte, redimensionando-se o objeto artístico se propõe para consciência e construção as funções poética e metalinguística, em contraposição - para sentimento e expressão - às funções emotiva e referencial. A crítica que trabalha com as duas primeiras funções expõe a nu o processo de produção da obra.

A proposta de trabalho deste estudo analítico-crítico pode ser exemplificada nas palavras de Luís Nazário: “(...) a última palavra não deve ser deixada ao ceticismo, que tudo relativiza, nem ao positivismo, que tudo justifica; a última palavra será dada pelo criticismo, que tudo coloca em crise” (NAZÁRIO, 2005, p. 70).

## **CAPÍTULO 2 – MODOS DE PROCESSAR A PERCEPÇÃO**

O objetivo perseguido nesse segundo capítulo é realizar uma incursão pelo fenômeno da percepção através da especulação profunda, atenta e minuciosa efetuada na primeira metade do século XX pelo filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, o qual contribuiu para inovar, na modernidade, o conceito filosófico de percepção. Ao se iniciar o capítulo, serão expostos os conceitos de fenomenologia e de percepção através das ideias do referido autor; bem como a percepção do espaço e do tempo em conjunto com as ideias de Gaston Bachelard - outro filósofo francês do século XX, Santo Agostinho, Todorov, Jean Pouillon e Benedito Nunes. Tais conceitos teóricos foram escolhidos a fim de auxiliar a leitura crítica das obras modernas, da atualidade, do *corpus* de pesquisa selecionado para esta tese; dessa forma, tais conceitos serão expostos e retomados quando necessários nas análises no terceiro capítulo.

A presente pesquisa abre a oportunidade para o estudo dos fenômenos da percepção; a teoria de Merleau-Ponty e o diálogo estabelecido com os outros autores favorecem a leitura e o entendimento da obra moderna por meio desses fenômenos.

A Fenomenologia - pela mesma força de trabalho, exigência de consciência, experimentação, importância do novo, vontade de apreender o sentido do mundo ou da história em estado nascente - sob esses aspectos, se confunde com o esforço do pensamento moderno.

## 2.1 - A FENOMENOLOGIA

Há um ato humano que de um só golpe atravessa todas as dúvidas possíveis para instalar-se em plena verdade: este ato é a percepção, no sentido amplo de conhecimento das existências.

**Merleau-Ponty**

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) contribuiu para inovar, na modernidade, o conceito filosófico de percepção. O estudo dos tópicos do capítulo será feito através de sua obra *Fenomenologia da percepção*; assim como já foram utilizadas algumas ideias do autor no primeiro capítulo da presente tese.

A fenomenologia é o estudo das essências e suas definições; é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não acredita que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”. É também uma filosofia para quem o mundo está sempre “ali”, antes da reflexão, cujo trabalho consiste em reencontrar esse contato primeiro com o mundo, para assumir enfim um estatuto filosófico. Deste modo, ela quer apreender o sentido do mundo em uma primeira instância, em seus aspectos primários de existência factual, em seu estado nascente, como um gesto inaugural. Isto posto nos é aberta a oportunidade e a possibilidade de entendimento dos fenômenos, da perspectiva do sujeito, o nascer da percepção.

Para completar a definição de fenomenologia, segundo Merleau-Ponty, ela também é um relato do espaço, do tempo, do mundo “vivos”; é a tentativa de descrição direta de nossa experiência tal como ela é; deixa-se reconhecer como maneira ou como estilo; existe como movimento antes de chegar a uma inteira consciência filosófica. “É em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 1 e 2).

Dessa forma, a fenomenologia descreve os fenômenos sem explicá-los ou analisá-los, o real não deve ser construído ou constituído, deve ser descrito. A experiência do mundo, o mundo vivido e percebido, vem antes da ciência, pois esta é uma explicação daquele. Há uma apropriação no método fenomenológico para a descrição da força da experiência individual.

Eu sou a fonte absoluta (...); a cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo

imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 1 a 6).

A filosofia é entendida como uma descrição de experiência renovada de seu próprio começo, apreendendo o sentido do mundo em estado nascente, com o sujeito que vai tomando consciência das coisas através de sua percepção; ela se encontra continuamente em comunhão com o mundo, sob o olhar filosófico, passa do fato à natureza de nossa existência.

### 2.1.1 – CONCEITO DE PERCEPÇÃO

Para o filósofo Maurice Merleau-Ponty, é a sensação - a mais simples - das percepções, e como todas as outras, não podem ser apartadas de um fundo - o próprio mundo. O visível é apreendido com os olhos, e o sensível pelos sentidos. Há um campo de visão e é isso que é chamado de um sentido. Nas palavras do filósofo, tem-se as considerações acerca da percepção:

Nós acreditamos saber muito bem o que é “ver”, “ouvir”, “sentir”, porque há muito tempo a percepção nos deu objetos coloridos ou sonoros. Quando queremos analisá-las, transportamos esses objetos para a consciência. (...) Nós construímos, pela ótica e pela geometria, o fragmento do mundo cuja imagem pode formar-se a cada momento em nossa retina (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 25 e 26).

Merleau-Ponty, ainda afirma: “Nossa percepção pressente, sob o quadro, a presença próxima da tela; sob o monumento, a do cimento que se pulveriza; sob o personagem, a do ator que se fatiga” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 51).

São cinco os sentidos da percepção: visão, audição, paladar, tato e olfato; pode ocorrer uma fusão entre eles. O autor explica essa síntese: “Se o sujeito não nos diz apenas que ele tem ao mesmo tempo um som e uma cor: é o próprio som que ele vê no lugar em que se formam as cores.” Estamos falando da percepção sinestésica” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 308).

Para Merleau-Ponty, a função essencial da percepção é a de fundar - ou inaugurar - o conhecimento pela abertura que perfaz o ato de perceber. Como um texto originário que traz em si seu sentido, esta é a percepção, construída com estados de consciência. É um horizonte aberto pelas sensações, em sua elaboração mental. Então, a percepção é um juízo. Perceber não é recordar-se, como trazer ao olhar da consciência um quadro do passado, mas situar no horizonte do passado as suas perspectivas encaixadas. Há a experiência de uma perspectiva espacial e temporal, que pode ser obtida pelas relações entre a “figura” e o “fundo”, o “presente” e o “passado”, que leva ao apagamento da recordação (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 46 a 48).

A subjetividade no plano da percepção é a temporalidade, tida como síntese perceptiva; preserva no sujeito da percepção a sua opacidade e historicidade. A síntese espacial e do objeto estão também fundadas neste desdobramento do tempo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 321).

Merleau-Ponty assevera: “confio no mundo”, como se confiasse no manancial de existência, grandeza e profundidade deste, como um depositário de expectativas do novo, no qual

está inserido o homem, o sujeito da percepção, com sua capacidade de conhecer ao rés do chão. “Perceber é envolver de um só golpe todo um futuro de experiências em um presente que a rigor nunca o garante, é crer em um mundo. É essa abertura a um mundo que torna possível a verdade perceptiva” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 399).

A percepção está sempre se reorganizando “a serviço do espetáculo” do mundo, como uma “tempestade é iminente nas nuvens”, através das sensações, reconhecendo como justificações da mudança, a semelhança e a contiguidade daquilo que Merleau-Ponty pode chamar de <<estímulos>> – significa os fenômenos mais determinados obtidos a curta distância, que de “um só golpe” fornece respostas, estabelece elementos no mesmo terreno - o do objeto único - a partir dos quais se torna possível uma verdade perceptiva.

Por outro lado, ainda sobre “a verdade perceptiva”, Merleau-Ponty atenta para o fato de que pode haver falsas percepções e expõe o exemplo dos doentes de esquizofrenia, pois estes pensam ver imagens e sentir sensações irreais.

Para o filósofo, o sujeito está sempre reorganizando a percepção das coisas e dos fatos que o cercam; todos são sujeitos em situação, podendo ocorrer muitas correspondências sinestésicas, sínteses perceptivas. Existe uma redução do campo de percepção com a redução fenomenológica; assim é a visão, um pensamento sujeito a um “*certo*” campo, e é isso que Merleau-Ponty chama de um sentido. Como exemplo, o autor cita uma paisagem na praia; de um lado, um barco parado na areia, um morro atrás e casas no alto do morro, vistos nesta direção por um sujeito andando na areia. E a cada momento, seu campo de visão muda, o que antes se enquadrava na paisagem, em uma perspectiva encaixada, vai adquirindo outro *status*. Nesse movimento, através da visão, novas percepções são integradas ao campo perceptivo, em um horizonte de sentidos que nos oferece a percepção.

O filósofo, de forma geral, em relação à descrição dos fenômenos percebidos, constata que:

Os átomos do físico parecerão sempre mais reais do que a figura histórica e qualitativa deste mundo, os processos físico-químicos mais reais do que os fenômenos percebidos, os átomos intelectuais que são as “significações” da Escola de Viena mais reais do que a consciência, tanto que se procurará construir a figura deste mundo, a vida, a percepção, o espírito, em lugar de reconhecer, como fonte inteiramente próxima e como última instância de nosso conhecimento a seu respeito, a *experiência* que temos dele (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 49).

Merleau-Ponty atribui muito valor à *experiência* perceptiva; com isso, não o satisfaz, não é seu desejo que apenas o objeto seja o foco central de atenção de todo o processo que leva à percepção.

Nessa abertura que é o ato de perceber, se inaugura o conhecimento - sem dualismos - entre mente e corpo, sujeito e objeto. Merleau-Ponty considera na fenomenologia da percepção, que todos os sujeitos da percepção, existentes, encontram a essência dentro de si mesmos em comunhão com o mundo. Merleau-Ponty acredita que o mundo é existente e uno; e que há uma inseparabilidade entre o sujeito da percepção e o mundo percebido.

## 2.2 – O ESPAÇO

Tudo nos reenvia às relações orgânicas entre o sujeito e o espaço, a esse poder do sujeito sobre seu mundo que é a origem do espaço.

**Merleau-Ponty**

A noção de espaço é a noção simétrica de uma forma da percepção que, magicamente, pode dar à paisagem as suas determinações espaciais, sem nunca aparecer o espaço mesmo: “O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 328).

Merleau-Ponty discorre sobre as intenções motoras e os pontos de ancoragem a partir de um ambiente com um espaço específico no qual há uma estabilidade, que convida a constituir outro espaço; e, enfim, o “alto” e o “baixo” são simples nomes para designar uma orientação em si dos conteúdos sensoriais do campo perceptivo. A experiência perceptiva mostra, por exemplo, que inverter o objeto é retirar-lhe sua significação. Para o sujeito da percepção, o rosto visto “às avessas é irreconhecível”. O nível espacial não se confunde com a orientação do próprio corpo, mas contribui para a sua constituição.

A constituição de um nível espacial é apenas um dos meios da constituição de um mundo pleno: meu corpo tem poder sobre o mundo quando minha percepção me oferece um espetáculo tão variado e tão claramente articulado quanto possível, e quando minhas intenções motoras, desdobrando-se, recebem do mundo as respostas que esperam (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 337).

Aos desdobramentos das intencionalidades há uma cadeia de significações; o sujeito da percepção é o grau zero da espacialidade.

Merleau-Ponty explica que o primeiro nível espacial não pode encontrar seus pontos de ancoragem em parte alguma, já que para esta determinação no espaço seria necessário um nível anterior ao primeiro. Assim como a originalidade da profundidade - que de todas as dimensões espaciais é a mais existencial, pois ela não se indica no próprio objeto - pertence à perspectiva e não às coisas. Há também uma equivalência desta com a medida da largura, pois a profundidade se torna visível sob o aspecto da largura: “a justaposição de pontos simultâneos em uma única direção, que é a de meu olhar” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 344).

O filósofo, quando expõe a experiência da convergência ou da grandeza aparente e a experiência da profundidade, confere que a teoria da forma contribuiu para mostrar que a grandeza aparente de um objeto que se distancia não varia como a imagem da retina. O objeto que se distancia diminui menos rapidamente, o objeto que se aproxima aumenta menos rapidamente para a percepção do sujeito do que a imagem física em sua retina. É por isso que o trem que vem em direção ao sujeito no cinema aumenta muito mais do que ele o faria na realidade; é por isso que uma colina que ao sujeito parecia alta, torna-se insignificante em uma fotografia. O sujeito ao observar uma estrada que foge para o horizonte, as margens da estrada não são tidas nem como convergentes nem como paralelas; elas são paralelas em profundidade. A aparência perspectiva não está posta, tampouco o paralelismo. A profundidade é essa própria intenção que não põe nem a projeção perspectiva da estrada, nem a estrada “verdadeira”. “Entretanto, um homem a duzentos passos não é menor do que um homem a cinco passos?” Ele apenas se torna menor se isolá-lo do contexto percebido e for medida a grandeza aparente. “De outra maneira, ele não é nem menor nem igual em grandeza, é o mesmo homem visto de mais longe” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 352).

O autor propõe como exemplo um móbil identificado; o movimento que é feito por um deslocamento ou mudança de posição deste, permite o reconhecimento de como a percepção o vê a cada momento, compõe o movimento não de forma estática. Assim, este movimento faz manifestar, de maneira mais sensível, uma implicação espacial e temporal.

O campo visual não é fragmentado no mundo objetivo, não há margens precisas como a visão de uma paisagem no enquadramento feito por uma janela. Deste modo, na percepção, o olho está em movimento ou repouso. A percepção espacial é compreendida no interior de um campo perceptivo contribuindo para motivá-la na experiência do mundo. O pensador expõe também uma experiência do corpo virtual, como a imagem do sujeito no espelho, não estando este no espaço objetivo, definido por uma tarefa e uma situação.

Dessa forma, Merleau-Ponty constata que, ao mesmo sujeito da percepção, estão presentes a largura, a altura ou a profundidade porque coexistem no espaço, estão envolvidas na mesma onda temporal, cuja unidade é possível somente entre a precedente e a seguinte, restando a primeira e contendo a segunda. “É o tempo objetivo que é feito de momentos sucessivos. O presente vivido encerra em sua espessura um passado e um futuro” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 371).

### 2.2.1 – ESPAÇO NA ARTE LITERÁRIA

A aproximação do espaço na arte literária será feita através das ideias do filósofo Gaston Bachelard em *A Poética do espaço*, obra na qual discorre sobre espaços como a casa:

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela? Os escritores da “casinha humilde” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço (BACHELARD, 1993, p. 24).

Bachelard explora a imagem de que todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo, pois vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. O autor propõe que “a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental” (BACHELARD, 1993, p. 24 a 34).

O autor considera que, a novidade da imagem poética em seu dinamismo próprio, não é como o eco de um passado. Assim: “O poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim” (BACHELARD, 1993, p. 2). Outro aspecto levantado pelo filósofo é a verticalidade da casa, “construída por um escritor, ilustra a verticalidade do humano” (BACHELARD, 1993, p. 42). Os três andares: porão, térreo e sótão. E as escadas, a descida ao porão: lembranças fixadas e onirismo. A subida ao sótão: ascensão para a tranquila solidão. Assim com a altura da casa, tudo o que sobe e desce vive dinamicamente e em seu recomeço.

A ambientação do espaço aponta uma direção-referência de um determinado ambiente, feita a sua descrição dentro da narrativa literária. É mostrada através das cores, dos sons, dos aromas, dos movimentos, captados pela percepção das personagens junto ao narrador, em uma visão compartilhada, por exemplo.

O poeta Rilke, citado por Bachelard, escreveu: “o mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar” (BACHELARD, 1993, p. 189). É possível estabelecer uma comparação entre a imensidão do mundo e a profundidade do ser íntimo, a imensidão íntima. Jules Supervielle, mencionado por Bachelard, afirma que nas horas serenas “somos habitantes delicados das florestas de nós mesmos” (BACHELARD, 1993, p. 193). Desta forma, abre-se uma

dimensão íntima que é a que se revela através de uma intensidade de um ser humano. Philippe Diolé, referido por Bachelard, relata: “essas montanhas em farrapos, essas areias e esses rios mortos, essas pedras e esse sol escaldante”, assim como o oceano transformou-se para ele em um “espaço” (BACHELARD, 1993, p. 209).

Bachelard percorre os espaços da casa até a imensidão íntima, do espaço físico até a intimidade do ser humano em sua profundidade. Há uma correspondência da imensidão do espaço do mundo e a profundidade do espaço interior do ser. Nessa extensão do espaço do mundo que se expande à intimidade profunda do ser, tem-se a espacialidade poética, reunida em uma mesma grandeza. Novamente Rilke, citado por Bachelard, discorre: “por todos os seres se desdobra o espaço único, espaço íntimo no mundo...” (BACHELARD, 1993, p. 206).

O espaço e o ambiente da narrativa são elementos que ajudam a ler, a interpretar e a analisar a obra literária dentro da/modernidade, ou seja, em seus pormenores, e a ter questionamentos: qual seria o projeto do narrador através das escolhas feitas no enredo, com a forma de narrar e mostrar os espaços habitados pelas personagens, posicionados na trama? Isso será visto, quando for necessário, nas obras analisadas no terceiro capítulo.

### 2.3 – O TEMPO

O tempo não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades.

**Merleau-Ponty**

Merleau-Ponty faz uma aproximação entre as dimensões temporais e espaciais, ambas se constituindo: “quanto à relação entre o objeto percebido e minha percepção, ela não os liga no espaço e fora do tempo: eles são *contemporâneos*”. O autor expõe ainda que a percepção perfaz um “campo de presença” em amplo sentido, em duas dimensões: a espacial e a temporal, respectivamente: <<aqui e ali e passado-presente-futuro>>. Ainda de acordo com o filósofo, a segunda dimensão permite compreender a primeira, uma vez que eu “posso”, eu “tenho” o objeto distante, sem posição explícita da perspectiva espacial (grandeza e forma aparentes), assim como “ainda tenho em mãos” o passado próximo sem nenhuma deformação, sem “recordação” interposta (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 358).

Há a necessidade da perspectiva de um sujeito na observação dos fatos, pois o tempo é pensado por nós antes de suas partes. As relações temporais tornam possível o desenrolar dos “acontecimentos” no tempo.

A temporalidade se temporaliza como porvir-que-vai-para-o-passado-vindo-para-o-presente. Existe um só tempo que se confirma a si mesmo, que não pode trazer nada à existência sem já tê-lo fundado como presente e como passado por vir, e que se estabelece por um só movimento.

Portanto, o passado não é passado, nem o futuro é futuro. Eles só existem quando uma subjetividade vem romper a plenitude do ser em si, desenhar ali uma perspectiva, ali introduzir o não-ser. Um passado e um porvir brotam quando eu me estendo em direção a eles (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 562 a 564).

Merleau-Ponty explica que se pode fazer um recorte de fases ou etapas de vida, por exemplo, estabelecer no tempo presente uma relação de sentido com a ocupação no momento; com isso, o tempo e seu sentido, assim como o ser e sua consciência, estão interligados e unos. O autor considera que, quando o sujeito está em contato com o mundo, em comunicação com o mundo, o sujeito está se comunicando consigo mesmo; tem o tempo por inteiro e está presente a si mesmo porque está presente no mundo.

O filósofo constata que o tempo pressupõe uma visão sobre si mesmo, surge da relação do sujeito com as coisas, e da perspectiva do sujeito em relação aos fatos, aquilo que para um

sujeito é passado ou futuro, está presente no mundo. Reafirmando que “o tempo não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 558), cuja ancoragem é a origem concreta da recordação, podendo-se encontrar o tempo por ora perdido.

Santo Agostinho acrescenta que é justo afirmar que há três tempos: o presente dos acontecimentos passados, o presente dos acontecimentos presentes, o presente dos acontecimentos futuros. Estes três tempos estão na mente, já que “o presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão, o presente do futuro é a espera. O futuro não existe agora, nem o passado” (AGOSTINHO, 1984, p. 322 a 323).

O autor reafirma que perdura no espírito a expectativa do futuro, a recordação do passado e a atenção ao presente, e o tempo nada mais é do que “extensão” (AGOSTINHO, 1984, p. 329).

### 2.3.1 - TEMPO NAS ARTES

A aproximação do tempo nas artes será feita através de Benedito Nunes, que discorre sobre o tempo na música e na literatura: “o que significa dizer que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual, quando o espaço é dominante a temporalidade é virtual” (NUNES, 2003, p. 11).

As artes possibilitaram um dinamismo temporal como no estilo cinematográfico da estética do cubismo e a simultaneidade nos textos poéticos, oriundas daí, com a técnica de justaposição ou montagem. Técnica essa que passou ao romance, relacionando-se com a dinâmica espaço-temporal do cinema, tida pelos modernistas como uma grande conquista.

Benedito Nunes constata que o movimento da imagem cinematográfica revela a inseparabilidade do espaço e do tempo, de acordo com a teoria da relatividade de Einstein, que demonstrou essas duas categorias imbricadas. O filme - segundo Jean Epstein, citado por Nunes - “não sabe figurar grandeza espacial abstraída de toda medida temporal. (...) O universo que vemos na tela mostra-nos volumes – duração numa perpétua síntese do espaço e do tempo” (NUNES, 2003, p. 11 a 13).

O autor afirma que é necessário acrescentar à descrição fenomenológica que o tempo ficcional reconfigura a representação dominante do tempo real, o tempo cronológico. Ocorre que, na ficção narrativa, há uma dupla temporalidade. Como, então, falar de um tempo ficcional? Faz-se necessário considerar, revendo a função apresentada dos dois tempos: “o real do discurso e o imaginário da história” (NUNES, 2003, p. 75).

### 2.3.2 - TEMPO NA ARTE LITERÁRIA

A noção de tempo em narrativas literárias, segundo Benedito Nunes, pode ser percebida nos três planos que a narrativa possui: “o da ‘história’, do ponto de vista do conteúdo, o do ‘discurso’, do ponto de vista da forma da expressão, e o da ‘narração’, do ponto de vista do ato de narrar” (NUNES, 2003, p. 27 ).

Essa diferença de planos corresponde à diferença formal estabelecida por Todorov, citado por Nunes:

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é o pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta (NUNES, 2003, p. 27 a 28)

Pluridimensional é o tempo da história, pois dimensiona os acontecimentos, encurta-os em dias e horas, acelera a narrativa ou estende-a em longos períodos, comporta épocas e gerações; assim, permite retornos e antecipações, pluraliza as relações no tempo e a linha de existência das personagens. O tempo presente é plurívoco, bem como o passado e o futuro, este último considerado como um projeto, já o passado podendo aparecer diferentemente, visto ser o presente o detentor de uma rede de significados.

Quanto à sucessão cronológica, Pouillon constata que é do momento presente que parte simultaneamente as duas direções do passado e do futuro. A temporalidade é constituída de dois movimentos opostos, ambos da mesma origem, cuja fonte é o presente, este que é considerado o responsável pela existência de um tempo (POUILLON, 1974, p. 118).

Nunes explica, em relação à simultaneidade, que a narrativa literária só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem sucessiva. Dessa forma, quando necessário, a narrativa procura criar artifícios para dar a ilusão da simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço, seja com várias unidades espaço-temporais, que se correspondem às múltiplas histórias que constituem o enredo (NUNES, 2003, p. 50 a 51).

Segundo Nunes, há uma sucessão de fatos/dimensão episódica da história, os acontecimentos; através do enredo/trama - dimensão que configura a ação - extrai a unidade temporal/unidade de texto; isso tudo é feito pela sequência de enunciados interligados: o discurso (NUNES, 2003, p. 14).

O autor discorre ainda acerca dos movimentos de uma narrativa: o sumário que abrevia os acontecimentos em um tempo menor do que o de sua suposta duração na história; o alongamento, a duração do discurso é maior do que o suposto na história; respectivamente, estabelecida uma analogia com os movimentos de uma peça musical da forma sonata, seria o *allegro* e o *andante*. Nunes explica que intercalada entre esses dois discursos é a figura da cena, não necessariamente dialogada; o discurso corresponde, aproximadamente, ao tempo dos acontecimentos. O autor continua a explanação sobre a narrativa que também requer paragens e interrupções, como a pausa, cujo tempo da história para e o do discurso prossegue, correspondendo à descrição; e a elipse, cujo tempo do discurso é anulado enquanto prossegue o da história. Todas essas figuras exercem uma função estruturante, na medida em que avalizam o estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estéticos da diferença de andamento; há a economia de tempo, da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados (NUNES, 2003, p. 35).

De acordo com Nunes, a relação da narrativa escrita no tempo verbal do pretérito e o compromisso que este tempo assume é apenas com o fato de que há narrativa; não necessariamente com a realização para trás no tempo que passou, pois se assim fosse, não seriam escritas nesse tempo novelas de ficção científica localizadas no futuro, e nem se resumiriam, no presente, enredos de romances históricos (NUNES, 2003, p. 40).

Segundo a descrição de Roman Ingarden, em sua *Fenomenologia da obra literária*, a qual é citada por Nunes, no plano imaginário, o tempo da obra literária não é apresentado senão através dos acontecimentos e suas relações, salvo quando há expressões temporais como: antes, neste momento, depois e outras; assim, é apresentado o que preenche uma fase do tempo, conduzindo então à apresentação do tempo preenchido (NUNES, 2003, p. 25).

Nunes sinaliza que, devido ao fato de que esta apresentação do tempo está condicionada pela linguagem, e depende, concretamente, da finitude da linguagem em número de frases, o tempo então aqui, jamais se reveste do tempo real em sua continuidade; daí as lacunas que o distinguem: fases interrompidas, períodos vazios, momentos suspensos. O autor constata que o leitor supre as soluções de continuidade como se, o *continuum* do tempo tivesse que ser restabelecido após cada interrupção (NUNES, 2003, p. 25).

É pela leitura que se concretiza a função do tempo na obra, pois configura os fatos através do enredo, na dimensão do tempo fictício.

### **CAPÍTULO 3 – OBRAS MODERNAS E CATEGORIAS DO ESTÉTICO NA LITERATURA**

#### ***Voo***

Alheias e nossas  
As palavras voam.  
Bando de borboletas multicores,  
As palavras voam.

Voam as palavras  
Como águias imensas.  
Como escuros morcegos  
Como negros abutres,  
As palavras voam.

Oh! alto e baixo  
Em círculos e retas  
Acima de nós, em redor de nós  
As palavras voam.

E às vezes pousam.

**Cecília Meireles**

O *corpus* de pesquisa e análise desta tese, estudado especificamente neste capítulo, constitui-se de obras de nossa modernidade - séculos XX e XXI. Foi feita a seleção com base na diversificação de obras, temas e autores, que engendram o próprio movimento da modernidade em seu caráter polifônico, cuja diversidade e multiplicidade marcam presença. A pretensa tentativa é a de compor - através deste recorte de obras - um possível retrato da modernidade, vivo em matizes, sons, aromas, sabor e vento.

O trabalho é também feito com material que registra a sua diversidade: poemas, textos narrativos, contos, capítulos e fragmentos de capítulos. Foram elencadas nove obras, que podem ser lidas a partir da infância, cujo receptor é a criança ou o adulto. Os autores da atualidade escolhidos são nomes reconhecidos e prestigiados na literatura brasileira, portuguesa e africana.

São estes os autores e suas respectivas obras: Alice Vieira, *Livro com Cheiro de Baunilha*, do qual foi extraído o conto “*O mar de Clara*” (VIEIRA, 2007); Bartolomeu Campos de Queirós, com capítulos de *Indez* (QUEIRÓS, 1989); Cecília Meireles, *Ou Isto ou Aquilo* (MEIRELES, 2012), extraídos os poemas “*Pescaria*”, “*Rio na sombra*” e “*O vestido de Laura*”; Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1998), do qual foi extraído o fragmento do capítulo: “...*O Banho*...”; José Saramago, *O silêncio da água* (SARAMAGO, 2011); Leo Cunha, *Haicais para filhos e pais* (CUNHA, 2013), extraídos quatro haicais, sem títulos; Lygia Bojunga, com capítulo de *Fazendo Ana Paz* (BOJUNGA, 1991); Mia Couto, *O beijo da palavrinha* (COUTO, 2006); Paulo Leminski, da compilação *Toda poesia* (LEMINSKI, 2013), da qual foram extraídos os poemas: *distraídos venceremos*, com três haicais em *Kawa Cauim desarranjos florais*; *Caprichos e relaxos*, com dois haicais em *Ideolágrimas*.

### 3.1 – OS TRÊS PARADIGMAS ESTÉTICOS

Inicialmente, podemos constituir como exemplo de três paradigmas estéticos, no que se refere ao artístico na literatura, o trabalho da professora Maria Zilda Cunha (2009), cuja proposta está apresentada em sua tese. Veja-se, a seguir:

No primeiro paradigma estariam as linguagens verbal, visual e sonora, em seu modo de produção artesanal; em uma relação entre produtor e receptor, de forma muito próxima. Estariam nesse paradigma, as narrativas primordiais derivadas das manifestações orais;

No segundo paradigma haveria os processos de produção de linguagens mediados pela tecnologia; há meios reprodutores da linguagem verbal escrita - como a prensa mecânica e outros aparatos tecnológicos - que de certa forma afetam a própria linguagem e a construção de sentidos. Aqui há o corte: fonte/meios produtores/receptores. Ficariam situadas nesse paradigma as formas híbridas de literatura que hoje compõem o denominado universo da Literatura Infantil e Juvenil;

No terceiro paradigma estariam as recentes produções derivadas de matrizes numéricas, geradas por computadores e vídeos. Processos infográficos de produção de linguagens verbais, visuais e sonoras; virtualidade e simulação. Ficariam situadas nesse paradigma as recentes produções infográficas (CUNHA, 2009, p. 105-106).

A professora Maria dos Prazeres Santos Mendes mostra em sua tese a síntese do relatório feito pela equipe de professores do Departamento de Arte (da PUC-SP), exposta abaixo:

. Paradigma A: meio para veiculação de valores sociais, em correlação com um uso reforçado pelo hábito, com o mínimo gasto de energia e baseado na identificação e nas associações por contiguidade;

. Paradigma B: implica em poeticidade do texto, que passa a informar sobre sua própria configuração sensível, apontando para um uso correlato, isto é, criador, inventivo, operando em nível das associações por semelhança.

A professora explica que há um paradigma intermediário que ora caminha para a segunda vertente - ficando, portanto, em meio as duas, em um pêndulo - ora permanece na primeira, ora se lança para a segunda vertente, sem alcançá-la plenamente (MENDES, 1994, p. 14-15).

Desse modo, parte-se dos exemplos e do modelo supraexposto como referências, ou seja, do estudo realizado na PUC-SP e do trabalho da professora Maria dos Prazeres Santos

Mendes, cuja proposta apresentada em sua tese propõe um caminho do paradigma A - o referencial na literatura, ao paradigma B - o estético na obra de arte literária. Com verificado, nessa trajetória há ainda um paradigma intermediário, ora lançando-se ao primeiro, ora ao segundo, como um pêndulo entre essas duas vertentes propostas. Na testagem das hipóteses levantadas no presente trabalho e analisadas nas obras, foram feitas aproximações com tais estruturas desses paradigmas, e a proposta apresentada se constitui também de três paradigmas estéticos: o primeiro mostra o referencial/contextual; o segundo é o intermediário entre o referencial/contextual e o estético; o terceiro alcança os limites do estético. Além dos recursos de linguagem, das estratégias discursivas, dos traços de modernidade, há a percepção e a captação de seus sentidos e de seus modos, como a apreensão e apresentação do tempo e do espaço. Nessa apreensão está engendrada - e pode ser desentranhada - uma virtualidade, também em aproximação com a proposta contida no terceiro paradigma da professora Maria Zilda Cunha.

Antes da apresentação da proposta dos três paradigmas estéticos, fez-se necessário expor - para seu melhor entendimento - alguns conceitos em relação à estética da recepção. Regina Zilbermann atenta para o fato de Jauss sugerir que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. Para esse autor, o conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de horizonte de expectativas, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e a de emancipação, entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade. Essa segunda categoria - no processo da experiência analítica do leitor, feita nos paradigmas propostos - refere-se mais diretamente ao ponto de chegada do terceiro paradigma. E, para Jauss, o ponto de partida do processo de leitura é composto de três momentos sucessivos: o primeiro momento seria a compreensão, decorrente da percepção estética, que é progressiva e vai acompanhando a partitura do texto. Esse processo é similar ao processo de leitura efetuado pelo leitor nas obras categorizadas nos paradigmas; a fase seguinte, posterior à da leitura compreensiva, é a interpretação, pois é lícito voltar do fim para o começo - ou do todo ao particular -, razão pela qual pode ser chamada de retrospectiva; o terceiro momento é o da leitura histórica, que recupera a recepção de que a obra foi alvo ao longo do tempo.

Jauss acrescenta ainda que a recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com uma obra; o leitor comunica-se com a obra, essa lhe transmite normas, que enquanto tais, são como padrões de atuação; o leitor tende a se identificar com essas normas,

transformadas assim em modelos de ação. Isso corresponde ao questionamento do texto feito pelo intérprete, deixando-se também interrogar pela obra, dependendo da experiência estética, quando se efetiva o intercâmbio produtivo entre o sujeito e o objeto estético.

Dessa forma, a comunicação do leitor com a obra fez-se muito importante para a composição destes três paradigmas estéticos propostos no presente estudo, e conduz a uma reflexão sobre a estética da recepção, pois o leitor, ao dialogar com a obra - apenas para exemplificar, em linhas gerais - com a percepção estética, de forma progressiva nos paradigmas: identifica, reconhece, no primeiro paradigma; cogita, reflete, no segundo paradigma; desvenda, decifra, no terceiro paradigma.

Neste estudo em função da estética literária que se processa na linguagem, investiga-se, analisa-se as imagens nas palavras, o código verbal, que prescinde do código visual; com a captação dos traços de modernidade, elencados no primeiro capítulo, e considerando-se os conceitos do processar dos modos de percepção, apresentados no segundo, foram, então, analisadas e categorizadas as obras selecionadas com gradação dos níveis do estético em três paradigmas, cujas características apresentadas em cada um são:

. Paradigma I - *o sentir*: a sensação é evidenciada nas imagens das palavras e o leitor as detecta, identifica, reconhece e comprova nas obras que mostram o referencial/contextual, apresentando também traços de modernidade; o discurso é linear, monológico, há clareza de linguagem, mostrada de forma translúcida; o tempo é cronológico e o espaço é demarcado;

. Paradigma II - *o pensar sobre o sentir*: a sensação é mostrada através de uma construção elaborada de linguagem na obra. Dessa forma, faz o leitor cogitar, refletir, pensar sobre o sentir nas imagens das palavras, em diferentes visões do objeto, apresentando também traços de modernidade. Esse paradigma é intermediário, pois se situa entre o referencial/contextual em direção ao estético, à poeticidade, criadores de tessituras;

. Paradigma III - *a metalinguagem do pensar sobre o sentir*: o objeto é construído na e pela linguagem, é visto como *constructo*. O leitor desvenda, decifra as imagens nas palavras que são sugeridas nesse processar artístico em que há um deslocar para mais ou para menos de significações; conjuntamente, apresentam-se traços de modernidade; dessa forma, o leitor pode recriar o objeto virtualmente por seu olhar, por seu repertório.

As análises que comprovam tais paradigmas serão vistas nos próximos itens.

**PARADIGMA I*****BEIRA-MAR***

Sou moradora das areias,  
de altas espumas: os navios  
passam pelas minhas janelas  
como o sangue nas minhas veias,  
como os peixinhos nos rios...

Não têm velas e têm velas;  
e o mar tem e não tem sereias;  
e eu navego e estou parada,  
vejo mundos e estou cega,  
porque isto é mal de família,  
ser de areia, de água, de ilha...  
E até sem barco navega  
quem para o mar foi fadada.

Deus te proteja, Cecília,  
que tudo é mar – e mais nada.

**Cecília Meireles**

No paradigma I – *o sentir*: estão situadas obras em que se evidenciam o contextual e o referencial, sendo o discurso linear, monológico, o tempo é cronológico e o espaço demarcado, não há quebra de tempo/espaço que ocasione a fragmentação. Como consequência, reverbera o caráter de identificação, ou seja, o leitor vê nas cenas as próprias sensações explicitadas, detectadas e comprovadas nas imagens das palavras e se identifica com elas. Embora situadas no paradigma I, não deixam as obras de apresentarem traços de modernidade, mas em menor grau de reconhecimento de sua natureza e função. A escala de valores em graus (do (<) menor para o (>) maior) vai do contextual/referencial ao estético, à poeticidade, criadores de tessituras.

Pode-se verificar na análise a seguir:

### **O mar de Clara – Alice Vieira<sup>2</sup>**

As análises serão iniciadas com este conto português para crianças e jovens, extraído da obra<sup>3</sup> de Alice Vieira, pois na seleção de obras em gradação ascendente em direção à poeticidade e ao estético, percebe-se que, neste conto, são reconhecidas, detectadas e comprovadas as sensações na experiência analítica do sentir. O tempo é cronológico<sup>4</sup> e o espaço demarcado<sup>5</sup>; há referenciais dados, explicitados com clareza de linguagem, evidenciados de forma translúcida através das imagens nas/das palavras. Veja-se o início do conto:

Gostar, o que se chama gostar, Clara só gostava do mar. Era capaz de ficar muito tempo olhando para ele, e descobrindo como, com o passar das horas, ele mudava de cor. Então Clara começava a desenhar e, nos desenhos de Clara, o mar também nunca tinha cor certa (VIEIRA, 2007, p. 10).

No conto, o narrador onisciente, em terceira pessoa, conta que Clara ficava “olhando” e “descobrir” por muito tempo o mar, sempre em processo de mudança. Através da visão, percebe que “... com o passar das horas, ele mudava de cor”. A inconstância é, portanto, uma característica do mar que a menina reproduz em seu caderno como um quadro impressionista. Nele misturava os tons na paleta de cores da aquarela com pinceladas muito líquidas, e a tinta

<sup>2</sup> Vieira, A. **Livro com Cheiro de Baunilha**. Ilustrações de Afonso Cruz. 1ª Ed. São Paulo: Texto Editores, 2007.

<sup>3</sup> A obra tem cheiro de baunilha, ficando acentuado ao se esfregar a mão na página.

<sup>4</sup> Estudado no segundo capítulo com Benedito Nunes, página 62.

<sup>5</sup> Estudado no segundo capítulo com Bachelard, página 58.

aquosa tornava-se translúcida no contato com o papel, e assim pintava o seu mar: “O mar de Clara.”

Clara leva para a viagem de verão na praia os seus pincéis, as aquarelas, os lápis, os marcadores, tudo para: “levar o mar para casa”, como ela gostava de dizer. Queria reter a água salgada sentida em sua boca após o mergulho no mar, trazer as cores dele, gravar o som das ondas quebrando-se em espumas na areia da praia. Depois de se impregnar de mar, Clara, com olhos de mar e com os cabelos pesados de água salgada, sentava na toalha sobre a areia da praia, ou seja, concomitantemente, em um tempo e espaço específicos na narrativa, deixava entrar “o mar pelos olhos adentro”, produzindo sensações no campo perceptivo<sup>6</sup>.

Nessa experiência perceptiva de Clara, tem-se a presença dos conteúdos sensoriais do dia no mar: o movimento das ondas quebradas em seu corpo, o aquecer ou o esfriar da pele nas correntes de água, o vento e o frio do levantar e abaixar ao mar, o entrar e sair, o pular as ondas, o andar na areia; na manhã, a maré baixa que vai subindo no decorrer do dia, a diminuição de ondas à tarde, o dia com maré alta e o dia com maré baixa; a ausência, e a presença dos raios de sol que iluminam e aquecem, o brilho da luz do sol no mar, em seu rosto e olhos semicerrados a avistá-lo no horizonte longínquo; tudo retratado com os traços feitos no desenho e no colorido da pintura, quando, mais tarde, desenhava o mar em seu caderno.

Na capa do caderno<sup>7</sup> de Clara havia um sol brilhando muito, e nos dias de muito frio, Clara dizia que as pessoas poderiam olhar para a capa de seu caderno para, “de um momento para o outro”, aquecerem-se por dentro. A sensação de frio era contagiada pelo amarelo da capa do sol quente que irradiava calor por seus raios, como se esta imagem penetrasse no frio da pele do corpo e, assim, aquecesse a sensação das pessoas ao contemplá-la.

Expressa, através do desenho em construção metonímica, a hipérbole: “E o mar que Clara desenhava levava toda a água do mundo para dentro das páginas do caderno” (VIEIRA, 2007, p. 11). Aponta, encerra uma metonímia em processo, pela relação de sentido e associação de ideias, uma vez que o mar desenhado por Clara levava “toda a água do mundo para dentro das páginas do caderno”; o todo contido em uma parte, a metonímia, como um “braço de água”, uma parte fragmentada, deslocada, que está nas páginas do caderno, no desenho pintado por Clara.

<sup>6</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 54.

<sup>7</sup> A ilustração de Alfonso Cruz se faz redundante, recolhe o verbal em fortes cores, em apelo ao olhar infantil, expressando partes do mar: peixe, boia, barco e o caderno com o mar, lembrando terceira dimensão.

O tempo da história, do discurso e da narração monológica acontece de forma linear<sup>8</sup>, assim como o espaço no qual transcorrem os fatos da história, a praia e a moradia temporária no litoral. No conto: “... com o passar das horas”; “No verão quando chegava o dia”; “de um momento para o outro” e “naquela noite”. Desse modo, partindo-se de referenciais concretos para o “faz de conta”, a força e o poder do imaginário (HELD, 1980) de Clara atribui ao mar de seu caderno - por conter para ela toda a água do mundo - o poder de inundar a terra, pensando ter sido ele o causador de grandes inundações que tinham ocorrido, como noticiara o jornal na televisão, naquela noite em que estava na moradia da praia - já prenunciadas anteriormente em sua vivência perceptiva.

O “gostar” do mar para Clara transforma-se em temer o mar por alguns minutos, em decorrência do desenrolar das ações noticiadas na televisão, dadas no texto por verbos de ação no gerúndio: “arrastando”, “arrancando”, “derrubando”, “afogando”; mas acaba por perceber que, ao abrir as páginas do seu caderno, o mar continua passivo e sem ondas: “Desse jeito fugir de Clara era coisa que não tinha vontade... Clara sorriu, fechou o caderno devagarzinho e conseguiu adormecer sem pesadelos” (VIEIRA, 2007, p. 11). O mar de Clara, personificado na narrativa, não quer fugir da menina, ela é que se preocupou com o destino do seu mar. Ele não apresenta ondas que o perturbem, está calmo e tranquilo, mantém-se contido no caderno sob os cuidados dela; e, dessa forma, ele vai voltar com Clara para casa. Ela quer o mar, ela quer ser a dona do mar, do seu mar, quer poder resguardar as sensações por ele despertadas.

Quebram-se os limites, as fronteiras, os horizontes que promoviam o imaginar. Dentro do caderno, Clara situa seu olhar, sua percepção singular, sobre aquele mar – imaginário – diverso do mar que provoca a catástrofe -real - aquela noticiada pelos jornais.

---

<sup>8</sup> Conceito de tempo em Todorov, citado por Nunes, estudado no segundo capítulo, página 63.

**PARADIGMA II*****EPIGRAMA Nº 11***

A ventania misteriosa  
passou na árvore cor-de-rosa,  
e sacudiu-a como um véu,  
um largo véu, na sua mão.

Foram-se os pássaros para o céu.  
Mas as flores ficaram no chão.

**Cecília Meireles**

O paradigma II – *o pensar sobre o sentir*: situa-se entre o referencial e o estético, ou seja, é um paradigma intermediário, sendo o que menos precisão demanda, pois ocorrem aproximações com os paradigmas I e III. As obras que pertencem a esse paradigma foram elencadas em escala gradual ascendente e possuem interstícios minuciosos quanto à atribuição de valores, do contextual em direção ao estético, fato que justifica o maior número de obras nele situadas. Este registro acontece pelo fato de que depende da escolha feita, podendo-se considerar o destaque maior ou menor ao enredo, ou ao discurso do narrador, ou ao poder de evocar sensações e percepções diferenciadas no ato da leitura. A qualificação pela presença em menor ou maior grau do processar dos modos de percepção, de forma explícita/implícita, está relacionada ao maior ou menor grau de decifração; desse modo, o leitor cogita, reflete, pensa sobre o sentir nas imagens das palavras, em diferentes visões do objeto. Quanto aos traços de modernidade, como a polifonia, a fragmentação, a metalinguagem, esses são avaliados enquanto liames de elaboração da linguagem, o que permite analisar a presença (em (>)) maior ou (<)) menor grau) e apresentá-los de forma gradual, destacando-se um e outro, quando a obra em análise os tornarem evidentes.

Vejam-se as análises das obras:

## Ou Isto ou Aquilo – Cecília Meireles<sup>9</sup>

Na experiência analítica do pensar sobre o sentir há nas imagens das palavras, sensações em processo, que podem levar à sinestesia, mistura de sensações, correspondência, percepção sinestésica<sup>10</sup> nos poemas. É realizado um trabalho que utiliza os recursos de linguagem arquitetados na forma de elaboração e construção dos poemas para transmitir sensações e deixar percepções nas mensagens. Vejam-se os poemas<sup>11</sup> selecionados:

### *Pescaria*

Cesto de peixes no chão.  
Cheio de peixes, o mar.  
Cheiro de peixe pelo ar.  
E peixes no chão.  
Chora a espuma pela areia,  
Na maré cheia.

As mãos do mar vêm e vão,  
As mãos do mar pela areia  
Onde os peixes estão.

As mãos do mar vêm e vão,  
Em vão.  
Não chegarão  
aos peixes do chão.

Por isso chora, na areia,  
A espuma da maré cheia.

A primeira pescaria aconteceu: “Cesto de peixes no chão”. Na segunda pescaria, são as ondas do mar os pescadores. Os peixes regressariam para a morada do mar. É a pesca da pesca, o

<sup>9</sup> Meireles, C. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações de Odilon Moraes. 7ª Ed. São Paulo: Global, 2012.

<sup>10</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 53.

<sup>11</sup> As ilustrações não são objeto de estudo e investigação na presente pesquisa. Cf. CAMARGO, Luís. *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles* - Dissertação de mestrado, UNICAMP/SP (1998).

voltar para o seu próprio *habitat* dos peixes tirados do mar; a pesca da palavra poética que se vale das sensações da pescaria nesse poema.

Há aliteração das fricativas palatais [c], [ch] e [x], em “Cesto”, “Cheio”, “Cheiro”, “peixe”, “peixes”, “chão”, “chora”, “cheia”, “chegarão”, “cheia”, que sugere o chiado da quebra das ondas do mar na areia da praia, com exceção da terceira estrofe na qual não aparecem tais consoantes.

O mar estava para peixes, eles foram pescados, peixes deixaram o mar, o cesto ficou cheio de peixes até transbordar e cair na areia da praia, espalhando-se: “Cheiro de peixe pelo ar”. A experiência perceptiva do leitor pode detectar imagens dos peixes que se debatem no cesto, rápidos, lépidos, com o brilho prateado de suas escamas, as guelras vermelhas, frescos do mar. “E peixes no chão” tentam regressar para o mar, se debatem e lutam em vão, como as ondas do próprio mar; restando apenas o corpo e a cabeça inertes, e o olhar envidraçado dos olhos parados.

Na segunda pescaria, a sinédoque: “As mãos do mar”; “As mãos do mar vêm e vão”, aliteração da labiodental [v] com a vogal [e] junto à nasal [m] sugerem o movimento sucessivo do vai-e-vem e o ritmo contínuo das ondas, que tentam pescar, capturar, levar os peixes de volta ao mar. Nesse verso vê-se as mãos do mar como se fosse uma rede de pesca na areia: “Onde os peixes estão”.

É visto o movimento das ondas do mar: “vêm e vão, em vão”, mas “Não chegarão”. Por isso, a espuma da onda é o choro, o lamento da maré cheia na areia.

Na experiência perceptiva do leitor há a sugestão de imagens e sons: das ondas do mar, das ondas quebrando-se na areia, em um choro contínuo, com apenas o intervalo entre as ondas, e novamente a onda quebra na areia no ritmo da cadência dessa maré cheia. Até que as ondas comecem a diminuir, o mar fique quase como um lago e diminua o choro das espumas brancas que se fazem beges na mistura com a areia. A onda do mar é ritmo e musicalidade nessas estrofes do poema; essas são as sensações do mar nesse diálogo da maré cheia com a areia.

Os peixes no chão, o som das ondas do mar, o cheiro de peixe pelo ar, o choro da espuma na areia, as imagens nas palavras com os recursos que a linguagem poética evoca, suscita e desperta à experiência perceptiva, na visão dos elementos, em suas cores e formas, nos cheiros no “ar” do “mar”, o cheiro de maresia no ar. A relação entre o peixe e o mar pode ser vista na tentativa de pesca feita pelo mar, das mãos em ondas que não resgatam o que lhes foi tirado, não

levam os peixes do chão, que permanecem peixes fora d'água, deixados ali a se debaterem na areia, lutando até morrerem na praia.

*Rio na sombra*

Som  
frio.

Rio  
Sombrio.

O longo som  
do rio  
frio.

O frio  
bom,  
do longo rio.

Tão longe,  
tão bom,  
tão frio  
o claro som  
do rio  
sombrio!

Esse poema aproxima-se do haikai pela economia verbal, concisão<sup>12</sup>, exatidão<sup>13</sup>, pelo emprego da expressão essencial na descrição das imagens, oferecendo à experiência perceptiva um leque de sensações, percebidas pelas várias sinestésias que apresenta. Na experiência perceptiva do leitor pode haver a sugestão de imagens através da descrição da quietude do rio na sombra, seu longo leito feito silêncio da água, o farfalhar das folhas das árvores na margem do

---

<sup>12</sup> Valor dos escritores-críticos apontados e examinados por Leyla Perrone-Moisés, página 43.

<sup>13</sup> Valor dos escritores-críticos apontados e examinados por Leyla Perrone-Moisés, página 44.

rio, o zunir ao longe do vento frio e bom, ressonando entre os troncos das árvores, das folhas e entre o capim alto na margem do rio; nele escuta-se claramente ao longe o som do frio bom ao longo de seu leito sombrio.

O primeiro verso anuncia: “Som frio”, a correspondência, a percepção sinestésica<sup>14</sup> entre a audição do som e a sensação tátil de frio, entre o som do frio e a visão do “Rio sombrio”. Além de um rio na sombra, ele é um rio sombrio, nebuloso, soturno. No “rio” é constante o “sombrio”, em duas acepções semânticas; na primeira, ‘com sombra ou pouca luz’; na segunda, ‘que traz desânimo, tristeza’. O “rio” aparece dentro da palavra “frio” e dentro da palavra “sombrio”. Há repetição das palavras “frio” e “rio” em uma nova combinatória, com ou sem o acréscimo de um dado novo no verso do poema, o que possibilita novas imagens, as quais se agregam às anteriores e novas percepções, como em um jogo perceptivo de imagens, nas palavras, que geram as sensações no poema. As palavras reverberam sonoramente e se contrapõem semanticamente: de “sombrio” tem-se “rio” do curso d’água e do verbo rir, no cantar do “rio”. No “frio” tem-se semanticamente, antônimo de ‘quente’; e, na acepção de ‘indiferença e insensibilidade’, é em relação aos sentimentos. No verso “O frio bom, do longo rio” tem-se outra correspondência, percepção sinestésica, ou seja, a sensação do “frio bom” na pele.

A labiodental [f] reforça a ideia do frio, do som do vento frio do “Rio”. Da primeira estrofe: “Som frio” para “sombrio”, na troca da labiodental [f] para a bilabial [b], tem-se a paronomásia. O rio é frio e sombrio. A aliteração da nasal [m] e [n], junto à vogal [o] dá a impressão de melancolia e prolongamento dos sons, a duração como um eco do som do frio no rio, o que comprova a terceira estrofe: “O longo som do rio frio”. A musicalidade é de ritmo lento e grave, como a ressonância seca de um tambor, que ribomba na quietude deste rio calmo e solitário.

A intensidade do sentir é dada pela anáfora: “*Tão* longe, *tão* bom, *tão* frio o claro som do rio sombrio!” Tem-se a sonoridade aberta da vogal [a] em “claro”, sugerindo claridade. Há também “o claro som” em que se pode ter outra correspondência, uma percepção sinestésica<sup>15</sup>, com a claridade da luz que incide no “claro som”, existe também um contraste semântico, de “claro” e “sombrio”. O claro som, ao longe, do frio bom do longo rio sombrio; os sentidos da audição e da visão criam o contraste perceptivo.

<sup>14</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 53.

<sup>15</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 53.

*O vestido de Laura*

O vestido de Laura  
É de três babados  
Todos bordados.

O primeiro, todinho,  
todinho de flores  
de muitas cores.  
No segundo, apenas,  
Borboletas voando,  
Num fino bando.

O terceiro, estrelas,  
estrelas de renda  
- talvez de lenda...

O vestido de Laura  
Vamos ver agora,  
sem mais demora!

Que as estrelas passam,  
borboletas, flores  
Perdem suas cores.

Se não formos depressa,  
acabou-se o vestido  
todo bordado e florido!

O primeiro verso da primeira estrofe anuncia os três babados do vestido de Laura. Cada uma das três estrofes iniciais do poema corresponde organizadamente ao primeiro, segundo e terceiro babados, que são agrupados em partes, na composição das estrofes, o que dá a impressão de um vestido pronto e arrumado, parado e bem guardado; mas muito pelo contrário, pois ele pode se desfazer.

No primeiro babado há ênfase na repetição do adjetivo no diminutivo: “todinho” para reafirmar que o babado é completamente florido; no segundo, há “borboletas voando”, sendo que o verbo no gerúndio indica o movimento do voo das borboletas soltas no babado; no terceiro, a repetição do substantivo “estrelas”, primeiramente na acepção de ‘astro com luz própria’, em seguida, a paronomásia “renda” e “lenda” transforma a primeira acepção. Sendo então, o tecer a “renda” do bordado de estrelas, o fazer manualmente, artesanalmente, o tecer da “lenda”, o contar a lenda com as estrelas; evocam uma história. Estrelas como personagens da lenda - o que pode não ser, não existir, ser objeto do imaginar, ou seja, Laura imagina o vestido, como o imagina o leitor. Assim, aparece, no poetizar do verso, um princípio de narratividade que não se configura na estrofe seguinte, mas que anuncia então a revelação etérea e fugaz do vestido, é feito em seu movimento fugidio de estrelas, borboletas e flores. O vestido deve ser visto depressa porque se faz e se desfaz a olhos vistos, como as estrelas que brilham e apagam-se, as borboletas multicores que voam de passagem, e as diferentes flores que perdem suas cores e caem.

A surpresa causada pela descrição do vestido de Laura tem tudo para torná-lo um vestido de sonho; ele não é intocável, não está guardado embalado e protegido em uma grande caixa, tampouco em um invólucro pendurado em um cabide. Desfazem-se as três camadas/babados “do contar sobre” o vestido, restando “o mostrar” o vestido, interativo, porque é um vestido de confecção muito própria, é uma representação da natureza em constante processo de renovação.

Como no processo da experiência perceptiva, assim é o vestido de Laura, na feitura do tecido, de confecção do “tecer a lenda” como um processar de várias histórias que podem se configurar nesse movimento de passagem constante dos elementos, nessa paisagem mutante, com as percepções renovadas, bem como no contato de um elemento com o outro, na mistura da comunicação dos elementos: da terra, como as flores; do ar, como as borboletas; e do céu, como as estrelas. As estrelas assistem e piscam para as borboletas em “fino bando”, no pouso nas

flores, no voo sem rumo; o descolorir das flores que caem despetaladas e o voo das pétalas ao vento.

Comparativamente, esse processo pode ser *o fazer da escrita e da leitura* engendrado nessa possibilidade de propiciar a composição de novas histórias com imagens nas palavras dos que ali pousam. Há uma nova escritura e leitura em permanente processo, como uma constante renovação, cujas formas e modos de percepção são sempre renovados para perceber as multicores, formatos e tamanhos das borboletas e flores com seus aromas, o brilho das estrelas, e o seu apagar, a sua fuga. Este é o vestir-se de mundo de Laura, o prazer de seus encantos, descobertos, sempre (re)descobertos em novas percepções; Laura e o seu vestido, o vestido de Laura, o mundo de Laura, o contato do sujeito com o mundo, e a inseparabilidade entre sujeito e mundo<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Conceito de Merleau-Ponty estudado no segundo capítulo, página 55.

## O silêncio da água – José Saramago<sup>17</sup>

Essa narrativa apresenta a reflexão sobre o pensar do sentir, no desdobrar do enredo sobre si mesmo, e nesse processar artístico, faz metalinguagem<sup>18</sup>, apresentado como traço de modernidade na literatura atual.

Veja-se a nota da capa<sup>19</sup> da obra:

José Saramago foi um grande escritor, autor de muitos livros, conhecidos no mundo todo, mas antes disso foi um menino e gostava de pescar. Neste livro ele lembra de uma aventura da sua infância, quando vivia perto da foz de um rio chamado Almonda e encontrou um peixe enorme (SARAMAGO, 2011, não paginado).

Com isso, o autor trabalha com um tom memorialista desse narrador-personagem em primeira pessoa no enredo da narrativa.

Um fator que comprova que o narrador está distante da história pelo tempo - e que os fatos narrados são as memórias desse narrador-personagem - são as sensações descritas, pois os fatos contados passam pela perspectiva, pela ótica de um narrador adulto; não é a perspectiva de uma criança, de um menino que conta uma história, mesmo que a história seja contada no tempo passado e o narrador se reporte a esse passado.

O menino em primeira pessoa não faz menção ao seu nome na narrativa, e ao iniciar a história está com os seguintes apetrechos: anzol, isca, boia e chumbada, imbuído na missão de pescar na “estreita língua de areia” do Tejo, na “boca do rio.” Assim, se posta em silêncio à beira da “foz do Almonda” à espera de um movimento, um sinal, um remexer da água. O menino permaneceu ali nessa espera longa e paciente até “o dia fazia as suas despedidas.” E apenas havia o silêncio da água.

Essa narrativa apresenta ‘o contar do contar’, na qual começam novos lances de episódios encaixados na história que está sendo contada, em um processo de metalinguagem. O primeiro episódio é a luta do menino com o peixe.

De repente, como um susto, sem o tremelicar da água para introduzir a novidade: “mergulhou de uma só vez nas profundas, quase me arrancando a cana das mãos. *Puxei*, fui

<sup>17</sup> SARAMAGO, J. **O silêncio da água**. Ilustrações de Manuel Estrada. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

<sup>18</sup> Como traço de modernidade em evidência e análise nesta obra, estudado no primeiro capítulo, página 39.

<sup>19</sup> O estudo da ilustração, do código visual, não faz parte da presente pesquisa.

*puxado*, mas a luta não durou muito.” Aparece, pela primeira vez na narrativa, uma marca de gênero masculino - no participio do verbo puxar, e a anominação desse verbo enfatiza o movimento de vai-e-vem da luta pela pesca que logo acabou, pois “a linha estaria mal atada ou apodrecida, com um esticão violento o peixe levou tudo atrás, anzol, boia e chumbada.” O narrador-personagem apresenta explicações sobre a história, ele narra os fatos, entremeados com o mostrar das ações do menino e faz comentários: “Imagine-se agora o meu desespero.” É o contador de histórias “diante” de seu ouvinte.

Reafirmando, a narrativa apresenta entre episódios, lances, em caráter de causa/consequência. Segue abaixo o segundo lance, o embate peixe-menino: o herói não renuncia à batalha.

Foi então que me ocorreu a ideia mais absurda de toda a minha vida: correr a casa, armar outra vez a cana de pesca e regressar para ajustar contas definitivas com o monstro (SARAMAGO, 2011, não paginado).

O narrador-personagem faz nessa situação da narrativa uma reflexão que comprova a perspectiva de um adulto comentando os fatos:

Ora, a casa dos meus avós ficava a mais de um quilômetro do lugar onde me encontrava, e era preciso ser pateta de todo (ou ingênuo, simplesmente) para ter a disparatada esperança de que o barbo iria ficar ali à espera, entretendo-se a digerir não só o isco mas também o anzol e o chumbo, e já agora a boia, enquanto a nova pitaça não chegava. Pois apesar disso, contra a razão e bom senso, disparei a correr pela margem do rio fora, atravessei olivais e restolhos para atalhar caminho, irrompi esbaforido pela casa dentro, contei à minha avó o sucedido enquanto ia preparando a cana, e ela perguntou-me se eu achava que o peixe ainda lá estaria, mas eu não a ouvi, não a queria ouvir; não a podia ouvir (SARAMAGO, 2011, não paginado).<sup>20</sup>

A caça não espera o caçador, como o peixe o pescador. O menino retorna a casa, e diz: “contei à minha avó o sucedido”. Não se sabe a história contada por ele, não se pode afirmar que foi a primeira história, pode ter sido outra história de pescador. A avó lhe faz uma pergunta, ele apenas ouve, mas não a escuta, não age de acordo com a experiência da avó, ele quer ser um herói. Assim, na tentativa de ainda obter êxito em seus objetivos, por mais distantes que pudessem ficar da realidade dos fatos, há o desejo de tentar capturar seguramente para si aquela grande presa que lhe levou tudo de sua pesca; e conseguir sozinho viver essa aventura, regozijar-

---

<sup>20</sup> Nesta obra as páginas não são numeradas.

se de sua conquista, mostrá-la a todos, como um prêmio pelo seu feito, conquistado com paciência, perseverança, trabalho e luta.

O dia já quase findara e o menino retornou à língua do Tejo que levava tudo à boca do rio; abaixo, o terceiro lance:

Voltei ao sítio, já o Sol se pusera, lancei o anzol e esperei. Não creio que exista no mundo um silêncio mais profundo que o silêncio da água. Senti-o naquela hora e nunca mais o esqueci.

Ali estive até quase não distinguir a boia que só a corrente fazia oscilar um pouco, e, por fim, com a tristeza na alma, enrolei a linha e regresssei a casa (SARAMAGO, 2011, não paginado).

Há o verbo no presente: “creio”; esse tempo verbal da reflexão, da avaliação do adulto, do narrador, mostra a mistura de passado e presente, muito bem marcados. Assim, há o desdobramento de vozes e de tempos, o narrador-personagem que age e pensa e o autor que justifica confundindo-se com o narrador, que é por ele visto à distância: “Senti-o naquela hora e nunca mais o esqueci”. Assim é o tom memorialista.

Tem-se a função emotiva: “com a tristeza na alma”, o regressar a casa é também uma retomada - do segundo lance do primeiro episódio - nesse que é o quarto lance, pois a narrativa apresenta reviravoltas no mesmo episódio. O menino empreendeu a espera, resignou-se com o silêncio, sentiu a pesca, lutou e a perdeu, retornou a casa, voltou ao rio, até que a tarde se fez noite e regressou a casa.

Como termina o dia da pesca na narrativa?

A boca do rio se cala. O silêncio da água. O dia termina como começou.

O silêncio da água, a percepção sinestésica<sup>21</sup> no próprio título. Na audição, o silêncio, a ausência de som, a visão do silêncio pela tranquilidade do não remexer da água. Na experiência perceptiva do leitor, há como sugerir, pela ausência, as imagens das águas tranquilas, calmas e pacatas do silencioso rio: nem o vento zunindo chacoalhando as folhas das árvores e balançando o capim, nem os pássaros cantando e cruzando o céu, apenas quietude.

O sujeito é o grau zero da espacialidade<sup>22</sup> e na experiência perceptiva do menino em pé, à beira da margem do rio, com a vara nas mãos, a olhar a horizontalidade do longo rio, a ouvir o silêncio, com a clara luz do dia, o amarelo dos raios de sol em sua retina, em sua pele. O choque

<sup>21</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 53.

<sup>22</sup> Conceito de Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 56.

dos olhos pelo excesso da claridade da luz na visão, o aquecer e o queimar da pele pelo calor dos raios de luz incidindo na terra. Com o passar das horas, a claridade vai tornando-se opaca, e os raios de sol avermelhados, alaranjados, misturados aos tons azulados vão diminuindo no horizonte às margens da língua do Tejo, à boca do rio. O menino regressa a casa e na volta ao rio, as cores se diluem chegando à negritude do céu. O menino, de sua perspectiva, olha para a profundidade das águas, sendo essa a mais existencial de todas as dimensões espaciais, pois pertence à perspectiva e não às coisas.<sup>23</sup> O que existiu de fato nas profundezas do silêncio daquelas águas? Não foi revelado, é feito segredo e mistério. Na elaboração do enredo da história resta a indagação sem resposta.

O narrador-personagem faz então mais uma reflexão acerca da história; este é o quinto lance do episódio do embate peixe-menino:

Aquele barbo tinha vivido muito, devia ser, pela força, uma besta corpulenta, mas de certeza não morreria de velho, alguém o pescou num outro dia qualquer. De uma maneira ou outra, porém, com o meu anzol enganchado nas guelras, tinha a minha marca, era meu (SARAMAGO, 2011, não paginado).

Dolorida imagem nas palavras, para sentir-se vitorioso e dono do peixe, o menino da beira do rio, da foz do Almonda consola-se em ter apenas deixado a sua marca n“aquele barbo” para sempre. Em quem, de fato, ficou para sempre a marca dessa história no tempo? No autor, posteriormente no enovelamento de autor e narrador-personagem, nessa narrativa que “enreda” e “fisga” o leitor.

---

<sup>23</sup> Conceito de Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 56.

## Fazendo Ana Paz – Lygia Bojunga<sup>24</sup>

Veja-se o prefácio “Caminhos”:

A necessidade de falar mais *dramaticamente* do ato de escrever me fez continuar nesse caminho e levantar uma personagem chamada Ana Paz. O percurso que eu fiz com a Ana Paz foi difícil, eu não enxergava bem o caminho, tropecei e parei muitas vezes, mas me levou a um livro que eu chamei “*Fazendo Ana Paz*”<sup>25</sup> (BOJUNGA, 1991, p. 9).

O regresso da personagem Ana Paz velha à casa de sua infância implica em uma espacialidade revisitada, em um recuo no tempo feito pela personagem. A narrativa se apresenta de forma fragmentada, por dois motivos: 1) Quebra do tempo e espaço da narração com o regresso de Ana Paz em idas e vindas à casa de sua infância; 2) A experiência do ato de escrever, de compor a narrativa e a personagem Ana Paz. Os graus das instâncias narrativas se iniciam na primeira voz, a do escritor e, na sequência, a segunda voz é a do autor do texto, sendo a terceira voz a do narrador da história de Lygia Bojunga (MENDES, 1994, p. 168)

Nessa narrativa, pode-se verificar a descrição do espaço da casa. Apresenta-se abaixo alguns recursos de linguagem que fazem da narrativa uma prosa poética:

. Anáfora, paralelismo; ao retratar o abandono do lugar: “*Limo, folha seca e poeira na pedra do chão. Limo, folha seca e poeira no banco de pedra. E no chafariz também, só limo e pó*” (BOJUNGA, 1991, p. 29).

. Anominação do assunto do parágrafo; e a aproximação da observação de forma detalhada: “– Nossa! Que *telhado* mais lindo, olha só pra essa cor, só mesmo quem já pegou mais de cem anos de sol e de chuva e de vento e de lua ganha uma cor assim. Tá faltando uma *telha* lá. Outra lá. Tem uma ali *quebrada*. Lá também tem mais *telha quebrada*” (BOJUNGA, 1991, p. 29 e 30).

. Metonímia no final da descrição, e a natureza concebida junto à casa: “A hera tinha tapado a parede. Aqui e ali uma folha pingava orvalho. E um pé de jasmim muito antigo tinha subido pela casa, ora se agarrando num chapisco da parede, ora num pendão de hera, e foi

<sup>24</sup> BOJUNGA, L. **Fazendo Ana Paz**. Ilustrações de Regina Yolanda. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

<sup>25</sup> Constam ilustrações nessa edição da obra editada pela Agir; o mesmo não acontece na publicação posterior pela editora da Casa Lygia Bojunga.

subindo e foi subindo, e acabou se debruçando lá em cima no *braço da calha*” (BOJUNGA, 1991, p. 30).

. Sinestesia em cores e perfume: “De repente o pé de jasmim acordou: foi abrindo na calma a florzinha *branca e perfumada* que ele sabe fazer tão bem. Ana Paz sentiu uma certeza funda de que já fazia muito tempo a casa estava esperando por ela. Começou a se sentir contente. Voltou pra dentro” (BOJUNGA, 1991, p. 30).

. Paralelismo, gradação, na descrição do antigo armário: “Só tinha sobrado o guarda-roupa da mobília que antes morava no quarto. *Um espelho na porta. Um gavetão embaixo. O puxador já era.* O guarda-roupa tinha pegado um jeito meio torto... acho que é melhor a Ana Paz contar esse pedaço” (BOJUNGA, 1991, p. 30).

Nessa narrativa ocorre a simultaneidade<sup>26</sup>; no trecho acima, o narrador do texto passa a voz narrativa para a personagem Ana Paz, isto porque são dois processos concomitantes na narrativa, simultâneos<sup>27</sup>, ou seja, do momento presente a personagem parte simultaneamente<sup>28</sup> para o passado e com este regresso, ela quer entender e aceitar melhor o presente; volta-se para a fonte no presente com a autora, que quer compartilhar com o leitor o seu processo de escrita da história e da personagem Ana Paz. São duas tentativas de buscas, descobertas, entendimentos, a busca da identidade de Ana Paz e a busca pelo desvendar do processo de escrita da autora. Veja-se o parágrafo abaixo na voz do narrador em primeira pessoa:

Puxa! Até que enfim eu tinha entendido a história que eu queria contar. Fiquei contente: eu tinha certeza que o livro agora ia disparar. Desatei a imaginar uma cena atrás da outra:

O Pai usando a Carranca pra passar pra Ana Paz tudo que é valor que ele achava importante.

A Ana Paz-moça se entregando pro Antônio de corpo-e-alma, quer dizer, de corpo-e-valor. Ele fica com o corpo, mas joga os valores pela janela; e ainda de quebra empurra pra ela os valores dele, e ensina ela a zelar muito bem por cada um...

A Ana Paz-velha redescobrimdo a casa onde ela nasceu.

Era tanta cena se anunciando que eu achei que o meu dedo ia pedir um empacamento pelo amor-de-deus, pra se curar do calo que ele ia criar.

Peguei o lápis; voltei pra Ana Paz-velha. Fiz ela acordando lá na cadeira de palhinha da cozinha. O dia estava nascendo; o fogão agora só tinha cinza, tava frio. Ana Paz ficou escutando. A casa ainda não tinha acordado. Deu vontade de ver a casa assim; tão quieta. Se levantou, atravessou o corredor e abriu a porta que dava pro pátio (BOJUNGA, 1991, p. 29).

<sup>26</sup> Traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, página 63.

<sup>27</sup> Conceito de tempo estudado em Benedito Nunes, no segundo capítulo, página 63.

<sup>28</sup> Conceito de tempo estudado em Pouillon, no segundo capítulo, página 63.

Trata-se da metalinguagem que desvenda o processo de escrita da obra, concomitantemente com a experiência sensorial da personagem, ao encontro de si mesma, através de seu passado de menina, na casa da infância com os pais, como uma viagem pelos primeiros anos de vida; a casa, a natureza ao redor da casa e os seus objetos são identificados, reconhecidos, mas o passar do tempo faz com que ela tenha uma nova percepção<sup>29</sup>. São, portanto, dois pontos equidistantes: a percepção no passado e a percepção no presente, apresentadas em momentos diferentes, mas entrecruzadas.

Para Ana Paz, o retorno ao espaço da casa natal<sup>30</sup> é o primeiro universo. Nele, há a espera por um mergulho na imensidão íntima desses primeiros anos da infância, para lá encontrar aquilo que não mais existe, já que a casa não é mais a mesma. As dimensões de uma criança, não são as mesmas de um adulto, são, portanto, novas perspectivas<sup>31</sup>, como a visão do telhado em cores e formas; como a hera que tinha tapado a casa toda, que são outras experiências perceptivas; quando uma comparação é feita, apresenta-se um ponto no passado e um ponto no presente, como a descrição do guarda-roupa; as cenas passadas são vistas por Ana Paz velha, protagonizadas por Ana Paz criança, sincronicamente. Dessa forma, são novas experiências perceptivas da personagem, não como um eco do passado, mas em dinamismo próprio.

A narrativa tem seu discurso em primeira pessoa; há um cruzamento de vozes, de fatos narrados e de ações realizadas, criando espacialidade no tempo da história; a narração não é linear, o processo literário feito pela autora sobre *o fazer* da personagem interrompe a sequência lógica do tempo da narrativa, o que também ocasiona a fragmentação do tempo da história, até mesmo em grafias diferenciadas. Ao narrar a dificuldade em criar um pai para Ana Paz, a autora reflete:

Eu sabia que o encontro da Ana Paz-velha com a Ana Paz-criança tinha que resultar no Pai. Ele foi a figura dominante na infância da Ana Paz. Os dois tinham uma boa liga incrível. Era o Pai que penteava ela; era o Pai que brincava com ela; e foi o Pai que um dia trouxe a carranca pra casa e usou a Carranca pra fazer a cabeça da Ana Paz. Então, esse Pai tinha que aparecer (BOJUNGA, 1991, p. 32).

Veja-se o primeiro encontro de Ana Paz:

<sup>29</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 54.

<sup>30</sup> Conceito de espaço e ambientação em Bachelard, estudado no segundo capítulo, página 58.

<sup>31</sup> Conceito de percepção do espaço em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 56.

Fui chegando pra perto do espelho. Ele tava cheio de manchas de idade. Dessas que eu tenho aqui na mão. Foi só a minha imagem entrar nele que ele acordou. E a gente se olhou meio espantado, engraçado.

(...) É, ele parecia contente da gente estar ali se encontrando.

(...) *Cada* mancha, *cada* sinal, *cada* ruga, a minha história tá toda na minha cara, e ele quis ir me contando cada capítulo dela, sem pressa nenhuma-nenhuma (BOJUNGA, 1991, p. 30 e 31).

Nesse encontro, há a comparação do espelho do passado e do presente: acentua-se e aproxima-se a imagem de Ana Paz no espelho, através das anáforas, até que ao entrar no quarto que era o seu, a memória do quarto acordou e de repente:

– Pai! Pai!

Era a voz da Ana Paz-criança chamando. E a Ana Paz-velha ficou olhando pra ela-mesma-ali-criança chegando.

Que bom que elas tinham afinal se encontrado (BOJUNGA, 1991, p. 31).

Os fragmentos aqui se unem: a Ana Paz velha ouve a Ana Paz-criança. Ressalte-se que a Ana Paz jovem – a moça apaixonada por Antônio - participa da narrativa, fazendo a ponte entre a Ana Paz menina e a Ana Paz velha; assim são atadas as pontas da vida como se vê em *Dom Casmurro* (MENDES, 1994, p. 204), concomitante com o processo de metalinguagem<sup>32</sup> da obra. Tem-se agora a voz autoral:

É isso! as três são a mesma! Não foi à toa que quando eu fiz a Moça e a Velha eu não dei nome nem pra uma nem pra outra: lá num fundão escuro da minha cuca eu já devia ter sacado o que eu só agora saquei. A Ana Paz vai crescer e se apaixonar pelo tal do Antônio. E quando ela chega no inverno da vida ela vai sentir a urgência de voltar pra casa onde ela nasceu, onde ela viu acontecer a tragédia com o pai; ela vai querer juntar os pedaços dela, vai querer se encontrar com a menina e a moça que ela foi. E nesse ajuntamento volta tudo: a ligação fortíssima que ela tinha com o pai; a casa que ela aprendeu a amar; a carranca! A carranca que eu tinha começado a desenhar na minha cabeça quando eu fiz a primeira cena da Ana Paz... (BOJUNGA, 1991, p. 28).

Em síntese, há o dialogismo estrutural nas ações e reflexões de Ana Paz criança, Ana Paz jovem e Ana Paz velha; e há também o plurilinguismo<sup>33</sup>, multiplicidade<sup>34</sup> de vozes, no

<sup>32</sup> Traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, página 39.

<sup>33</sup> Conceito de Bakhtin, estudado no primeiro capítulo, página 41.

<sup>34</sup> Traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, página 41.

discurso representado ou objetificado<sup>35</sup> do autor, do narrador e da personagem no discurso direto neste contar de histórias. Há tempos cruzados, espacializados na casa que contém a memória de diferentes histórias.

- Pai, vem logo! Na quinta-feira o meu cabelo já tá todo embaraçado de novo. O pente só anda esse pedacinho aqui, olha. Quando o meu pai tá me penteando ele me conta cada história ótima. Paaaaaaaai!

Lá pelas tantas eu consegui fazer o barulho duma porta se abrindo. Passos no corredor. A voz do Pai anunciando:

- Prontinho, estou aqui. Cadê o pente?

- Que história você vai me contar hoje, hein, pai?

- A história dessa casa. Foi o meu pai que construiu ela; mas foi a minha mãe que me ensinou a importância de uma casa na vida de uma cidade. Eu também vou te ensinar, Ana Paz (BOJUNGA, 1991, p. 32 e 33).

Em *Fazendo Ana Paz*, a personagem refaz a sua trajetória na narrativa, ocasionando a fragmentação<sup>36</sup> do tempo proposta na unificação do espaço, é no retorno da personagem à casa natal que se observa a sua experiência perceptiva, concomitante à experiência relatada pela autora em seu processo de fazer, de operar os recursos de linguagem, no modo de construção dessa casa-memória ou casa-encontro. Compartilham com o leitor - tanto a autora, como a personagem que se faz narradora - os entraves da elaboração de uma narrativa. A poética e a metalinguagem aqui se nutrem e se explicitam, ao pôr à prova, em processo analítico, sensações e percepções dos meandros do criar.

<sup>35</sup> Conceito de Bakhtin, estudado no primeiro capítulo, página 40.

<sup>36</sup> Traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, página 44 e 46.

## Haicais para filhos e pais – Leo Cunha<sup>37</sup>

As quatro estações  
 não moram nos calendários  
 e sim nos haicais.

Leo Cunha

Os haicais<sup>38 39</sup> são conhecidos como pequenos poemas originários do Japão. Em sua forma original não têm título; apresentam-se constituídos de três versos, com cinco, sete e cinco sílabas, respectivamente; podem ou não ser rimados; o tema que apresentam são as estações do ano. Tentam captar um momento específico da realidade, descrever uma impressão mais do que interpretá-la, o que torna o haicai mais sensorial, pois o receptor/leitor abre o leque do sentir ao lê-lo através dos cinco sentidos da percepção: visão, audição, tato, paladar e olfato. Para o processo de construção dos haicais, é necessário uma sensibilidade aguçada na captação dos momentos observados; na elaboração de um trabalho com a linguagem verbal, na escolha e no emprego do vocabulário, para que a expressão utilizada seja essencial na descrição da imagem, feita com poucas palavras, de forma concisa e coesa, usadas em toda a sua potencialidade.

Desta forma, percebe-se a maneira poética de trabalhar a imagem da/na palavra, concretizada com a economia e a força do verbal, no trabalho com as palavras, em cada um dos três versos que se constitui no aflorar das imagens que traz a mensagem poética do haicai.

Após uma seleção de haicais deste livro, percebe-se que se trata de um gênero híbrido, experimental na criação literária; dessa forma, se está diante de objetos outros, cujo autor pensou até em chamá-los na íntegra de “quase haicais”, ou “hai-quases.” Os haicais não apresentam a mesma métrica de cinco, sete e cinco sílabas, no primeiro, segundo e terceiro versos, respectivamente, tal como no haicai japonês, bem como o tema das estações do ano cede - em parte - lugar para o tema da criança, da brincadeira e das relações familiares em seus momentos de convívio.

Existem haicais para crianças? Como expresso no título da obra, existem haicais para filhos e pais. Muitos desses haicais representam cenas cotidianas e urbanas, que parecem corriqueiras e banais, mas que são registros em palavras, como fotografias instantâneas; pais já

<sup>37</sup> Cunha, L. **Haicais para filhos e pais**. Ilustrações de Salmo Dansa. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2013.

<sup>38</sup> A grafia em Língua Portuguesa é “haicai”, consoante o Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 4ª. edição revisada e aumentada, 2010.

<sup>39</sup> Os haicais em sua forma original não são ilustrados.

vivenciaram ou vivenciam estas situações com filhos pequenos. O haikai é um descortinar de cenas, apenas descritas, sem explicá-las ou analisá-las.

Na obra, os haicais foram organizados na tentativa de ordenar assuntos que possam fazer alguma referência às estações do ano, entremeados com as relações familiares. O haikai é um objeto artístico que torna possível conhecer o quanto - através das imagens nas palavras - se evidencia e o quanto se torna sugestivo para a percepção. Verifica-se como a linguagem verbal utilizada mostra-se ainda de forma transparente nos versos; percebe-se a visualidade da palavra, e a clareza na experiência do pensar sobre o sentir; a palavra poética evidencia a imagem na palavra.

Com o registro da cena, há a fragmentação<sup>40</sup> como traço de modernidade; o haikai ainda apresenta a concisão<sup>41</sup>, vista como condensação; a exatidão<sup>42</sup>, tida como habilidade verbal; e a novidade<sup>43</sup>, como expressão de um gênero híbrido, a forma aberta<sup>44</sup>, outro traço de modernidade.

Em todos os haicais há a percepção de algo a mais, depreendido ou despreendido do simples enquadramento de uma cena, para abrir-se em um leque de sensações múltiplas que se pode apreender em entrelinhas.

Vejam-se os haicais:

O batom vermelho

Morde a boca da menina:

ainda está cedo.

A imagem nas palavras “O batom vermelho” - o “tom vermelho” como um jogo para “ainda está cedo” com a rima toante, assonância das vogais [e] e [o], aliteração das consoantes nasais [m] e [n], combinadas com as vogais [e] e [o] e com a semivogal [i] - traduz a maciez do movimento de vai-e-vem do batom nos lábios da menina. Mas, ocorre a personificação do batom vermelho que morde e a metonímia, parte pelo todo, “boca da menina”. É uma metáfora visual, um jogo rítmico/sonoro complementado pela sensualidade da cor. Esse vermelho do batom se torna estranho, surpreende pelo inusitado do lugar no qual se encontra, deslocado, pois colore os

<sup>40</sup> Traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, página 27 e 44.

<sup>41</sup> Valor dos escritores-críticos apontados e examinados por Leyla Perrone-Moisés, página 43.

<sup>42</sup> Valor dos escritores-críticos apontados e examinados por Leyla Perrone-Moisés, página 44.

<sup>43</sup> Valor dos escritores críticos-modernos apontado e examinado por Leyla Perrone-Moisés, página 44.

<sup>44</sup> Traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, página 46.

lábios de uma menina. Causa um desconforto no olhar, na visão, por causa do não lugar para esta cor estar ali situada e lá continuar, chamando a atenção, “morde” à vista da percepção pelo desassossego; é o espelhamento precoce da menina que quer ser mulher.

Sob a luz da lua,  
o menino cai no sono  
e o pai flutua.

A “luz da lua” - aliteração da consoante constrictiva [l] junto com a assonância da semivogal [u] - traz a sensação líquida, silenciosa, de leveza da imagem do fluir da “luz da lua” no céu negro, que atrai e prende a atenção e o olhar por alguns minutos na luz lânguida, branda e branca da lua, que hipnotiza e afaga a percepção do olhar. A visão total da luz da lua se condensa em um fragmento de cena: a que enquadra o menino e o pai sob a luz da lua. A rima no primeiro e no terceiro verso reitera a imagem de leveza novamente no [l] e no [u] em “flutua”, no sossego da noite. A vogal [a], sonoramente aberta, evidencia os vocábulos e os processos nas imagens sonoras do haikai: Lua, flutua, pai e cai. Há a correspondência, a percepção sinestésica<sup>45</sup> da luz do luar e do silêncio da noite; e junto à tranquilidade, do sono da criança e do pai, tem-se o serenar na percepção.

Jardim no outono  
Dos voos da borboleta  
Só ficou a sombra.

Essa cena não se configura, pois os voos das borboletas são sombras imaginárias; apresenta assonância da vogal [o] combinada com a aliteração das consoantes [m] e [n], formando uma ressonância nasal, dando a impressão de melancolia nos versos. Esse retrato compõe uma imagem do jardim no outono, com inventividade no verso final do haikai. A imagem na palavra pode suscitar ao leitor a comparação com a luz, e possível alegria de um jardim na primavera e no verão, com muitas flores em cores e perfumes, em que voam e pousam borboletas multicores à luz do sol que brilha. As cores no jardim no outono são sombras de

---

<sup>45</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 53.

borboletas imaginárias, cujo voo não se configura; depreende-se da palavra outono que haja ventania, levemente fria, que leva as flores das árvores ao chão, bem como que haja o clima ameno, o dia cinzento, sombrio. O outono na natureza traz uma percepção aparente de apaziguamento dos sentidos pela ausência - também aparente - de elementos que se destacam vivamente à percepção.

Bolhas de sabão:  
no faz de conta elas brincam  
de constelação.

A palavra bolhas, com a oclusiva bilabial sonora [b], já conduz à ideia de redondo, combinada com as constrictivas [lh] - o rolar fluir, deslizar, e com a vibrante [r], estalam e “brincam” as “Bolhas de sabão”, a locução adjetiva, de vai começar a brincadeira, onde rimam “sabão” e “constelação.”

Esse fragmento, essa cena é como *flash* das esferas leves, fluidas, efêmeras, que se expandem sequencialmente e, em conjunto, voam a olhos vistos, brincando de serem estrelas transparentes e brilhantes no olhar imaginário que as vê; as imagens nas palavras evidenciam o deslocar das bolhas para o céu e seu pulverizar no ar.

Na experiência perceptiva do leitor, os haicais partem do vivo vermelho do batom em uma menina; à luz branda e branca da lua silenciosa no sono de filho e pai; à sombra fria, melancólica e cinza do outono; à transparência e o brilho efêmero das bolhas de sabão que voam e se dissipam pelo ar.

## Toda poesia – Paulo Leminski<sup>46</sup>

Paulo Leminski foi um grande admirador, autor e tradutor de haicais<sup>47</sup>, sendo influenciado principalmente por Matsuo Munefusa (1644-1694). Esse haicaista japonês não foi o criador do haikai, mas sim quem o levou à plenitude artística, tornando tais poemas os mais populares do Japão.

Munefusa, conhecido como Bashô – termo que em japonês significa bananeira, pseudônimo advindo do fato de ter plantado uma bananeira em frente à cabana em que morava - empreendeu várias viagens pelo interior do Japão, anotando em forma de belos haicais as observações de cada jornada

Os haicais já foram conceituados no item anterior, no entanto, antes das análises dos haicais de Paulo Leminski, optou-se por ampliar o estudo do assunto agregando-se mais conceitos.

Para Haroldo de Campos, “no pensamento por imagens do poeta japonês o haikai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível” (CAMPOS, 2010, p. 65).

O haikai está sempre relacionado com uma das quatro estações do ano, buscando seus temas na natureza, no tempo e em seus ciclos. Pode conter uma anotação da paisagem, um fato cotidiano, um pensamento religioso ou filosófico; caracteriza-se pelo poder de síntese emocional e volta-se mais para descrever um momento da experiência da realidade do que propriamente para interpretá-la.

Sobre o pensamento de Bashô:

Para Bashô, poesia é sinônimo de virtude, e só pode sentir-se verdadeiramente poeta aquele que é bom e puro de coração. A respeito da formulação do haikai, dá-nos algumas indicações ou normas:

- A) não buscar o que os antigos produziram, mas sim o que eles procuraram;
- B) se o que os antigos procuravam era a verdade, esta deve ser o fundamento da arte poética (VIEIRA, 1994, p. 10).

<sup>46</sup> LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>47</sup> O estudo dos haicais já foi iniciado no item anterior, no entanto, aqui, acrescentam-se mais informações ao estudo acerca do assunto.

Ainda acerca dos haicais:

A verdade é, pois, a essência da arte. Para atingi-la, é necessário que o poeta receba pelas antenas dos sentidos a realidade tal qual é: para entender o pinheiro é só olhá-lo diretamente. Quando se penetra dentro do objeto, o âmago do mesmo se revela à nossa sensibilidade. Por conseguinte, quando o sentimento não surge diretamente do objeto contemplado, estamos diante da dicotomia sujeito e objeto, e não atingimos a essência da poesia (VIEIRA, 1994, p. 10).

O trecho acima apresenta uma das dimensões do presente trabalho, que é a experiência dos sentidos frente ao mundo, ou seja, olhar e penetrar o objeto, tentando atingir sua essência, que pode ser alcançada através da poesia.

De acordo com Haroldo de Campos, “no original, o haikai é escrito numa única linha vertical, o que torna arbitrária a disposição ocidental corriqueira em terceto, e legitima outro arranjo espacial mais conforme à arquitetura da peça” (CAMPOS, 2010, p. 66). Já foi dito em item anterior que, na ocidentalização dos haicais, houve uma mudança em seus temas e em sua métrica, o que os tornou híbridos.

Nos haicais que serão apresentados, os temas são referentes à natureza, a feição métrica é de três versos - que não contém o número de sílabas de cinco, sete e cinco sílabas dos haicais originais. Há rimas e não há títulos e todos se iniciam com letra minúscula. Os haicais apresentam a fragmentação<sup>48</sup> e a forma aberta<sup>49</sup>. Vejam-se dois exemplos em “Ideolágrimas” da obra *Caprichos e Relaxos* de Paulo Leminski:

a estrela cadente  
me caiu ainda quente  
na palma da mão

Nesse haikai há sinestesia, percepção sinestésica<sup>50</sup> entre a visão da luz da estrela e o senti-la quente na palma da mão. O poeta tem na palma da mão o calor e a forma do desenho da estrela cadente; tem-se a metáfora visual através das imagens suscitadas pelas palavras. O que a estrela cadente trouxe ao poeta? O poeta está de posse da estrela cadente, pode vê-la e senti-la

<sup>48</sup> Traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, página 27 e 44.

<sup>49</sup> Traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, página 28 e 46.

<sup>50</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 53.

todo momento; ele juntou o desejo de tê-la com as sensações perceptivas da realidade. Caiu a estrela e o poeta se elevou. O poeta tem a estrela na mão.

beija  
 flor  
 na chuva

gota  
 alguma  
 derruba

Esse haicai, composto por duas estrofes de três versos, possui uma verticalidade em sua construção, o que pode sugerir a própria chuva que cai. Nesses versos há apenas um verbo, um substantivo, um pronome, o que mostra a concisão<sup>51</sup>, a exatidão<sup>52</sup> e a simplicidade do poema. As imagens nas palavras sugerem a pequenez e a leveza do beija-flor em cores, batendo as asas e sugando o néctar da flor; seu desejo é tanto e sua ação é tão incondicional, que nem a força da chuva o impede de ficar ali. Em sua fragilidade, sustenta seu peso no ar, na persistência de beijar a flor para tirar-lhe o néctar. Sua persistência em desejar a flor, faz sua força.

Ainda em Leminski, também enfocando a força que persiste na natureza, há três poemas apresentados em “*Kawa cauim – desarranjos florais*” da obra *Distraídos venceremos*. A disposição gráfica nos três poemas apresenta-se da mesma forma: o segundo verso tem sua margem mais à esquerda em comparação com a do primeiro e terceiro versos, como se houvesse um deslocamento na organização espacial e orgânica dos poemas, cujo efeito visual reverbera na temática do “temporal”:

cortinas de seda  
 o vento entra  
 sem pedir licença

---

<sup>51</sup> Valor dos escritores-críticos modernos, apontado e analisado por Leyla Perrone-Moisés, página 43.

<sup>52</sup> Valor dos escritores-críticos modernos, apontado e analisado por Leyla Perrone-Moisés, página 44.

Há dois elementos nesse poema - “cortinas de seda” e “vento” - cuja interação sugere a imagem de forças contrárias nesse haicai. Há a sugestiva imagem das leves e lisas cortinas de seda em nuances que são erguidas, tomadas pelo vento, que, apesar de forte, não consegue desprendê-las. Por outro lado, nesse embate, o vento é vencedor, pois entra sem ser impedido pelas cortinas.

Já neste outro poema abaixo, a força da natureza se corporifica nas árvores que se inclinam pela ação poderosa do vento. Imagina-se a ação do vento que inclina as árvores, arranca as suas folhas que voam pelo ar. O poder das árvores, fincadas em suas raízes, é minimizado, já que elas desejam entrar, e, para isso, se submetem à ação do vento.

tarde de vento  
até as árvores  
querem vir para dentro

Em relação à representação poética dessas forças da natureza, veja-se a tradução do poema de Fukiko Kobayashi, poetisa japonesa nascida em 1937. Nesse poema, os elementos “vento” e “poema” são repetidos em rearranjos verbais que configuram o próprio movimento do vento. Como escreveu Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa - aqui citado por Haroldo de Campos -, “pois o que faz o vento senão repetir-se?” (...) “o vento só fala do vento” (CAMPOS, 2010, p. 69).

*Poema-vento*

poema  
 vento não é poema  
 é mais poema que poema não poema  
 vento não cria poema  
 poema faz do vento poema  
 vento é vento  
 poema é vento  
 vento não é poema  
 poema é poema  
 vento é poema  
 poema cria vento  
 vento não cria poema  
 vento faz do poema vento

(Tradução de L. C. Vinholes)

tudo claro  
 ainda não era o dia  
 era apenas o raio

Neste haicai presencia-se o poder do raio ao rasgar a escuridão da noite, ao cortar o céu em zigue-zague. Relativiza-se a força do raio em abrandar a escuridão da noite, por sua incrível rapidez. Flagra-se um momento de claridade que, em nada, indica o dia. Além da oposição entre claro e escuro, entre dia e noite, tem-se a interação, a junção desses opostos, criando-se o oximoro advindo da imagem sugerida pelas palavras, em correspondência, percepção sinestésica<sup>53</sup>, em segundos de percepção. Logo após, o raio desaparece e a noite persiste.

---

<sup>53</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 53.

## O beijo da palavrinha - Mia Couto<sup>54</sup>

Nesse conto tradicional africano, além do elaborado trabalho com a função poética da linguagem a ser decifrado nas imagens das palavras, há o uso e a exploração dos recursos gráficos e tipográficos no texto, que ganha em efeitos sonoros e visuais<sup>55</sup>.

A narrativa é escrita no tempo pretérito imperfeito do modo indicativo, mostrando que a história é antiga no tempo que passou. O narrador onisciente, em terceira pessoa, começa o seu contar como nos contos de fadas, iniciando a história com o tradicional: “Era uma vez” em letra menor do que “uma menina que nunca vira o mar” - que é apresentado em letras garrafais. E o jogo com os recursos gráficos e tipográficos se acentua quando aparece o nome dessa menina com letras pequeninas, as menores da narrativa: “Chamava-se Maria Poeirinha.”

A menina “tinha sonhos pequenos, mais de areia do que de castelos” e logo saía deles, “pois seus pés descalços escaldavam na areia quente”. Na aldeia perpassa o curso de um longo rio, como é mostrado na prosa poética de Mia Couto: “(...) o rio que ali passava não tinha *nem fim nem foz*”. Tem-se a aliteração das consoantes nasais: [m] e [n]; e da consoante labiodental [f], ambas se juntam às vogais [e] e [o] e à semivogal [i] para dar essa ideia de infinito do rio. A água que conheciam vinha do rio que “secava engolido pelo chão”. Assim eram os dias na aldeia, quentes e secos, viviam na escassez de tudo que necessitavam, de que precisavam; queriam e faltava. Sempre faltava, como faltava: “Na miséria em que viviam, nada destoava”. Até os sonhos eram de areia, até virarem pó, como os sonhos e a vida da personagem principal Maria Poeirinha; é essa a primeira história da narrativa, de base realista, relatando a aspereza da vida cotidiana.

A narrativa encaixa outra história, desta vez fixada no imaginário, no contar dos sonhos de Maria Poeirinha: “Às vezes sonhava que ela se convertia em rio e seguia com passo lento, como a princesa de um distante livro, arrastando um manto feito de remoinhos, remendos e retalhos”<sup>56</sup>.

Depois da palavra “passo”, as letras descem em diagonal na página, do canto esquerdo ao direito, em efeito visual, podendo-se ler/ver como conforme os movimentos do rio, a letra é aumentada: “arrastando um manto”, como se o manto da princesa fosse arrastado no rio; essa é a segunda história da narrativa.

<sup>54</sup> COUTO, M. **II Malangatana**. O beijo da palavrinha. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.

<sup>55</sup> Como já afirmado, o estudo do código visual, da ilustração, não faz parte desta pesquisa.

<sup>56</sup> A obra não apresenta páginas numeradas.

O único irmão de Poeirinha era “O ZECA ZONZO” - as letras grandes destacam o nome na página. Ele era o sempre distraído e sonhador da aldeia: “Cabeça sempre no ar, *as ideias lhe voavam como BALÕES em final de festa*”. Zeca Zonzo goza de uma liberdade de imaginação e solta-a como um escape do dia a dia; apesar da realidade difícil, dura, de pobreza em que vive, o imaginário é libertador para a criação, a inventividade.

Na continuação da primeira história: um dia, naquelas terras, chega um convidado, o tio Jaime Litorânio que morava perto do mar - fato implícito em seu segundo nome; é um estrangeiro naquele lugar, com ideias novas, um fator modificador para os moradores, personagens da aldeia, seus familiares que nunca viram o mar. Para ele, o mar abriu a porta para o sonoro: O INFINITO (ao centro da página em letras garrafais). Infinito como o rio que ali passava e que não tinha “nem fim nem foz”. Ele atribuía “A fome, a solidão, a palermice do Zeca, tudo a uma única carência: a falta de Maresia”. Via o mar como guardador de esperança, o sonho de dias melhores, o que faz com que se prossiga na luta do dia a dia, sendo uma esperança de renovação, a reinvenção da vida. Era preciso “enfrentar o mar”, “os azuis do mar”, “das águas profundas.” Sobre o infinito do mar: “- Quem nunca viu o mar não sabe o que é chorar”. Na mesma página dessa frase há a espacialização da linha, como um leve ondular que sugere o movimento das águas do mar.

Todos os males, o tio Jaime atribuía à falta de mar, até mesmo quando a menina adoeceu gravemente - o verbal sonorizando o grito: “NÃO HÁ TEMPO A PERDER. METAM A MENINA NO BARCO QUE A CORRENTE A LEVA EM SALVADORA VIAGEM”. Então, para ele, a menina teria de ver o mar e enfrentar o mar, “para que ela renascesse tomando conta daquelas praias de areia e onda. E descobrisse outras praias dentro dela”. Pelo estado geral da menina, a viagem já era inviável. Como já denominado anteriormente, nessa prosa-poética há paralelismos e rimas: “Todos se aproximavam da cabeceira e ali ficavam *sem saber o que fazer, sem saber o que dizer*”. O canto da mãe era já como que um ritual de despedida. E a metáfora dá a ideia de sua fragilidade e doçura: “A menina apenas ganhava palidez e o seu respirar era o de um fatigado passarinho”.

O ponto de virada da história, o qual a faz não caminhar para a obviedade, pode ser visto no correr abaixo das letras ‘zonzas’, tonteando em zigue-zague da metade da página para baixo: “o irmão Zeca Zonzo trouxe um papel e uma caneta”. Em destaque no alto da página: “- Vou-lhe mostrar o mar, maninha”. E a forma não usual pela qual ele conduziu o seu feito - que a todos

seria desenhar o oceano, azular o papel e no meio pintar uns peixes - caminha para a inventividade, com o uso da imaginação criadora e libertadora. E outra metáfora, como o esperado por todos: “E o Sol em cima, como vela em bolo de aniversário”. Posteriormente, uma conjunção adversativa e o advérbio de negação: “Mas não. Zonzo apenas rabiscou com letra gorda a palavra “‘MAR’ Apenas isso: a palavra inteira e por extenso”. O uso deste nome – Zonzo - como adjetivo, na acepção de atordoado, tonto, torna-o ingenuamente inventivo: “O menino ficou olhando para a folha parecendo que não entendia o que ele mesmo escrevera”. A irmã, Maria Poeirinha sussurrou que já não distinguia letra, não havia mais luz, não havia mais visão.

Na insistência do irmão, quando não mais havia a visão, ele fez uso dos dedos da mão de Poeirinha para que ela sentisse os contornos das letras: “- Não importa, Poeirinha. Eu lhe conduzo o dedo por cima do meu. (...) – Estou tocando sombras, só sombras, SÓ”.

Os irmãos sorriram em comunhão e todos os outros se espantaram quando ouviram Maria Poeirinha: “- É um “ ‘m’ (...)” Esta consoante nasal é explicada por seu desenho gráfico e visual: “Pois a letra ‘m’ é feita de quê? É feita de vagas, líquidas linhas que sobem e descem (...). É isso, manito. Essa letra é feita por ondas. Eu já as vi no rio”. Há uma correspondência, uma percepção sinestésica<sup>57</sup> entre o sentir com a ponta do dedo as ondas da letra e perceber com a visão, com a imaginação, o ondular da água do rio.

“- Essa a seguir é um ‘a’. Aberta em voo como uma ave, uma gaivota pousada nela própria, enrodilhada perante a brisa fria. Em volta todos se haviam calado. Os dois em coro decidiram não tocar mais na letra para não espantar o pássaro que havia nela”. Há a imagem na palavra, ou melhor, literalmente no poetar da forma da letra, em sua figura imagética como um pássaro enrodilhado.

Uma consoante completa a palavra: “ ‘- E a seguinte letrinha?’ – pergunta o mano Zeca Zonzo. ‘- É uma letra tirada da pedra. É o ‘r’ da rocha’. E os dedos da menina magoaram-se no ‘r’ duro, rugoso, com suas ásperas arestas”. A consoante ‘r’ vibrante é cortante na sonoridade e no contorno feito com o dedo da menina no desenho, na figura da letra. As letras materializam o que representam. Tio Jaime anuncia: “ ‘- Calem-se todos: já se escuta o marulhar!’ Então, do leite de Maria Poeirinha se ergueu a gaivota branca, como se fosse um lençol agitado pelo vento”.

---

<sup>57</sup> Conceito de percepção estudado em Merleau-Ponty no segundo capítulo, página 53.

É feita a pergunta: “Era Maria Poeira que se erguia?”

A gaivota branca voa e se liberta. Poeticamente, foi o voo da morte.

Como nos sonhos de areia da menina: “Era um simples remoinho de areia branca?” ou como neste sonho que tivera: “Ou era ela seguindo no rio, debaixo do manto feito de remoinhos, remendos e retalhos?” A segunda história é retomada, a do imaginário, quando a primeira, a da realidade termina. Na primeira história, o “Era uma vez” da menina que nunca vira o mar termina com inventividade e imaginação, pois através da ludicidade, na experiência perceptiva de Maria Poeirinha, ela reconheceu as ondas do “M”, o “a” da gaivota enrodilhada e o “r” rugoso da rocha; ela conheceu o mar.

Este é o começo do fim da primeira história, com os fatos narrados separados pelo tempo que passou: “Ainda hoje, tantos anos passados, Zeca Zonzo, apontando o rosto da sua irmãzinha na fotografia, clama e reclama:”

Este é o fim das duas histórias, cuja poeticidade, a função poética se revela e se enleva nessa prosa poética, ao final de *O beijo da palavrinha*:

“- Eis minha mana Poeirinha que foi beijada pelo mar. E se afogou numa palavrinha”.

A morte da menina assume - mesmo que poeticamente - o tom realista, desfecho inevitável que nem mesmo o vislumbre imaginário do mar consegue evitar.

A dimensão da imensidão do mar, vista na palavra “INFINITO” (ao centro da página em letras garrafais), como uma panorâmica, se fecha em *close* com foco (no mar) da “palavrinha” (com a menor letra do texto, assim como na apresentação do nome Maria Poeirinha), a narrativa volta-se para o código, no processo de metalinguagem<sup>58</sup>.

Maria Poeirinha afogou-se no “MAR” engolida por uma palavrinha, os pequenos sonhos de areia viraram pó, seco e quente como o solo do rio que suga a água, Maria Poeirinha é este solo, é seu pó, a água sorveu o pó, desfez Maria Poeirinha.

---

<sup>58</sup> Como traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, página 39.

**PARADIGMA III***Pedro*

No dia seguinte a borboleta não veio.  
Ela quis provar a amizade do menino.  
Mas, para a nossa surpresa, não houve tristeza.  
Pedro pegou o pincel e pintou tantas borboletas  
Quantas ele tinha na lembrança.  
Quantas ele tinha na lembrança.  
Não sei se você poderá acreditar, mas na medida em  
Que o papel foi ficando repleto, as borboletas  
Levantaram voo.  
E as borboletas partiam para todos os cantos do mundo.  
Aquela que gostava mais de calor partia para terra quente.  
Aquela que gostava mais de neve partia para terra fria.  
E assim, cada uma escolhia um fundo de mundo  
para melhor realçar sua cor.

**Bartolomeu Campos de Queirós**

O paradigma III – *a metalinguagem do pensar sobre o sentir*; comporta obras em que a imagem na palavra alcança um grau elevado na escala de poeticidade/tessitura e estética. As obras literárias desse paradigma exigem do leitor um alto grau de decifração nas imagens das palavras que são sugeridas, o objeto é visto como *constructo*, como construção na e pela linguagem, ou seja, é a metalinguagem do pensar sobre o sentir, do processar artístico. A obra de arte literária volta-se para o código, para a linguagem, e se desdobra nas sensações e percepções que a palavra poética possibilita ao leitor. Há a intenção de desafiar o leitor, e este pode reinventar a obra, procedimento que é fruto do deslocar de significações, que a obra sugere.

Vejam-se as análises das obras:

### **Indez – Bartolomeu Campos Queirós<sup>59</sup>**

Indez é um ovo da galinha que é deixado no lugar em que encontra um ninho, para que a galinha continue a botar ali outros ovos.

O narrador onisciente, em terceira pessoa, apresenta intimidade com o ambiente rural, localizado em uma cidade interiorana: “A casa pertencia à paisagem. Parecia nascida ali entre mangueiras e o *córrego cantando* no quintal, molhando *pés de jabuticabas*. A horta e o jardim eram juntos” (QUEIRÓS, 1989, p. 14). A casa e a paisagem se fundem, como a horta e o jardim. A audição do córrego em contínuo canto molha – a metonímia - *pés de jabuticaba*.

O narrador pinta com palavras e assim cria as imagens da narrativa:

Muitas vezes, *pétalas de rosa* dormiam sobre *folhas de alface*. Outras vezes, *morangos* se entrelaçavam às *pencas de tomates, vermelhos e azedos*. Os *mamões* eram divididos com *os pássaros*, que não pediam licença. Justo trato com aqueles que avisavam a passagem do tempo com *cantos e trinados*. E nada crescia fora do lugar. Mesmo as *tiriricas* brotavam entremeando de vida as pedras do alicerce da casa. Pedras antigas, *vestidas de musgos – veludo útil* para os *carneirinhos* no presépio de Natal. As roupas estendidas no varal indicavam a direção dos ventos e *escreviam cores* no campo *verde* que se espichava até *tocar o céu* (QUEIRÓS, 1989, p. 14).

Como se vê, frutas, flores, verduras, pedras são pintadas com palavras, uma pintura sobre a tela (página), o pintar é o escrever, na tessitura da palavra. Há muitas sinestésias,

<sup>59</sup> QUEIRÓS, B. C. **Indez**. 11ª Ed. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

percepções sinestésicas<sup>60</sup> em processo na escrita, que se configuram nas imagens das palavras, como uma metáfora visual da palavra sensorial em processo, como exemplo: “Muitas vezes, *pétalas de rosa* dormiam sobre *folhas de alface*. Outras vezes, *morangos* se entrelaçavam às *penas de tomates, vermelhos e azedos*”. Pétalas cor de rosa exalam perfume sobre as verdes folhas de alface, os tons de vermelho dos morangos e tomates. São vistas as cores e os formatos das flores e das frutas, que exalam perfumes e aromas, e o gosto azedo do morango. As imagens nas palavras evidenciam as sensações que levam à percepção. A sinestesia é flagrante nessa prosa poética, e caminha no sentido dos desdobramentos que essas imagens nas palavras possam ter, pela abundância imagética e de possibilidade que a palavra poética e sensorial carrega e desperta no texto.

Tem-se, como um possível desdobramento dos parágrafos acima, ou seja, imagens que geram outras imagens - através do leitor que em sua experiência perceptiva pode transcriar a obra: leves e delicadas pétalas voam sobre o verde das folhas de alface, vermelhos vivos vivem em morangos e tomates enredados, nuances de laranja nos mamões com pretas sementes, como o solo de pouso dos coloridos pássaros; o marrom das pedras vestidos de verde-musgo, o colorido das roupas ventadas do varal, no campo verde ao encontro da cor do céu.

Ampliam-se as imagens como se houvesse o movimento de uma câmera cinematográfica que, de uma vista panorâmica, segue em *travelling* até focar *closes* do pomar do jardim do exterior e interior da casa, como relata o narrador ao descrever os objetos que falam da/pela casa, por ali permanecerem naturalmente e representarem a história de seus moradores. Detecta-se nesse ir e vir da câmera – ou de olhos – as múltiplas sensações personificadas nos objetos descritos com poeticidade ímpar.

Era uma casa feita em adobe, cheia de portas e janelas que se abriam para um grande curral, com sombra e os verdes de vários tons. Caiada em branco, ela acolhia o vento, o sol, a lua, a família. Na sala de visita, sob a proteção do Coração de Jesus e de Maria, balançavam outros redondos retratos de antepassados: o avô de óculos e bengala, a bisavó entre flores, o pai ainda moço com bigode e gravata-borboleta, que os meninos aprenderam a chamar de “gravoleta borbotinha.

De tábuas corridas, o chão tinha a idade da casa, com remendos feitos em madeira de outras cores ou de pedaços de latas de marmelada Colombo. Vários quartos, com camas cobertas por colchas de tear, abriam suas portas para o corredor, *onde voavam andorinhas de louça pela parede*.

---

<sup>60</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 53.

Na sala de dentro, mesa grande com cadeiras de palhinha. Num canto, a cristaleira com brilhos de copos, cálices, licoreiras de vidro. Do outro lado ficava *o filtro de barro suando água fresca buscada na mina. Água misteriosa brotando entre pedras e raízes...* Desta sala avistava-se a cozinha com fogão de lenha e mais prateleiras, enfeitadas com jornal repicado, onde potes e latas areadas guardavam doces e suspiros (QUEIRÓS, 1989, p. 13).

Reafirmando, as imagens poéticas têm seu dinamismo próprio na narrativa, ofertando ao enredo a vivacidade das imagens nas palavras, que são apresentadas, como já foi dito, pelo movimento de travelling e closes como um foco que se aproxima dos objetos narrados na descrição sensorial dos mesmos: “(...) onde voavam andorinhas de louça pela parede”, e com a metonimização da metáfora: “(...) o filtro de barro suando água fresca buscada na mina. Água misteriosa brotando entre pedras e raízes”.

Na descrição da casa natal de Antônio e de sua família, há retratos dos antepassados, que compõem a ambientação. Há como tema fundamental a descrição da casa natal<sup>61</sup> para que se entenda como moram seus donos, e o jeito de viver das personagens da narrativa; visto que há uma correspondência entre o espaço e a profundidade da intimidade do ser, que reunidas em uma mesma grandeza, compõe a espacialidade poética<sup>62</sup>. A vida das personagens parece se fundir com a casa, com a natureza, e as estações do ano:

Assim vivia a família de Antônio. Escolheram estar ali, nesse pedaço de mundo aberto, recebendo recados da vida pela natureza. Aprendendo com as estações, as mudanças, as perdas, os enxertos. Assistiam às florações, podavam as árvores em luas certas e falavam pouco de outras felicidades (QUEIRÓS, 1989, p. 14).

Nesse entretecer dos fios da narrativa, tem-se a tessitura de uma trama com palavras simples - carregadas de lirismo, de sabedoria; bem articuladas na sintaxe da frase, seja na oração, no período, no parágrafo do texto, seja nos elementos do enredo: tempo, espaço, personagens. O tempo na narrativa é marcado pelas estações do ano, diga-se, a estação das águas em que Antônio nasceu, antes do tempo, e a estação da seca; e também pelas comemorações religiosas do catolicismo: Páscoa, dia de Santo Antônio e Natal.

No desenrolar dos dias, das semanas, dos meses e dos anos, o cotidiano das personagens da narrativa é permeado pelo silêncio, estendido ao próprio jeito de ser e de agir das personagens. A comunicação entre as personagens em suas relações familiares acontece com poucas palavras.

<sup>61</sup> Conceito de ambientação do espaço, a casa natal, em Bachelard, estudado no segundo capítulo, página 58.

<sup>62</sup> Conceito em Bachelard, estudado no segundo capítulo, página 59.

O silêncio acompanha os atos de afeto, com os sentimentos fortemente ali presentes nas ações. A natureza é vista, ouvida e observada na quietude do silêncio, veja-se:

O sol, seguindo o desenho das telhas, bordava sinhaninhas no interior da casa (QUEIRÓS, 1989, p. 15).

E o silêncio, vestido de escuro, tomava conta do mundo. Somente algum pio de pássaro conseguia cortá-lo, mas raramente (QUEIRÓS, 1989, p. 16).

A chuva fina eram grãos que o céu semeava, com barulho, sobre o telhado (QUEIRÓS, 1989, p. 19).

Era silencioso o amor. Podia-se adivinhá-lo no cuidado da mãe enxaguando as roupas nas águas de anil. Era silencioso, mas via-se o amor entre seus dedos cortando a couve, desfolhando repolhos, cristalizando figos, bordando flores de canela sobre o arroz-doce nas tigelas (QUEIRÓS, 1989, p. 23).

Aos domingos, ele se assentava à sombra de uma árvore e ficava com o tempo. O tempo lhe presenteava com o silêncio (QUEIRÓS, 1989, p. 37).

O direcionamento da narrativa aponta para a procura de um entendimento do mundo pela observação da natureza, como faz o observador Antônio: “Mas Antônio, agora com cheiro de arroz afogado, continuava falando e ouvindo apenas barulhos de que ele gostava: água, vento, folha, passarinho, silêncio e tempestade” (QUEIRÓS, 1989, p. 28). E o narrador busca a linguagem que seja essencial nesse traduzir de sensações e percepções da natureza na/para a percepção das personagens, em perspectiva para o leitor da narrativa; assim como o silêncio mostra os seus desdobramentos:

No poente, vez por outra, os corações se viam transformados em aposentos para a tristeza. Entre cores e silêncios, ela chegava pela brisa e se prolongava até os braços cruzados da mãe sobre o colo. Então, os olhos da mulher, vazando todo o céu, alcançavam paisagens que Antônio não sabia.

O pai, debruçado sobre os joelhos, se tornava indefeso diante de visita assim serena, mas que desenrolava, sem pena, antigos nomes, graves sombras, largas margens de desejos. E tudo Antônio lia em suas rugas, em seu franzir de testa.

E a tristeza do pai contagiava a todos, que se afastavam, procurando mais cedo o sono, e nele, um sonho revelador. Mas nada adivinhavam, a não ser que a tristeza também era possível” (QUEIRÓS, 1989, p. 39).

Ampliando, com maestria técnica<sup>63</sup>, o rol de imagens na narrativa, há aquelas pintadas como em um grande quadro, que, sensoriais e perceptivas, evocam a sinestesia, a mistura das sensações em processo, as correspondências sinestésicas no olhar que vê o sol poente e nele a

---

<sup>63</sup> Valor dos escritores-críticos modernos, examinado por Leyla Perrone-Moisés, no primeiro capítulo, página 43.

tristeza, assim como nas rugas do franzir da testa; o som do silêncio, o sentir a brisa na pele, o cheiro de terra.

O narrador, ao final, na experiência da metalinguagem do pensar sobre o sentir, propõe a experiência perceptiva do leitor - do prazer à fruição do texto (BARTHES, 2004) - no centro de uma multiplicidade de imagens nas palavras, com a captura de imagens na escritura/pintura, pinçadas dos capítulos. Tem-se a diversidade<sup>64</sup> e a simultaneidade<sup>65</sup>, por exemplo, nessa sequência da narrativa, composta por essas imagens descritas, não ocorrendo uma série linear em sua organização, portanto, não há contiguidade entre as imagens pictóricas, há sim a similaridade<sup>66</sup>. É *Indez* um caudal fértil de existência a perceber e a decifrar, como a linguagem (MERLEAU-PONTY, 2006).

Não sei quantos anos se passaram. Sei que continuo recebendo recados de Antônio sempre: nas tigelas de arroz-doce das estações rodoviárias, na água que cai do sino em dias de chuva, nas caixas de lápis de cor nas vitrinas, no cheiro do arroz-afogado, no quadrado do sol passando pela janela, nos pés de jabuticaba, nos arco-íris e casamento de viúvas, nos aquários com peixes, nas crianças que cruzam as ruas de uniforme, no chofer que passa dirigindo seu caminhão, no silêncio dos meninos sob marquises, no ovo frito sobre o arroz, nas notícias de nascimentos prematuros, nas rodelas de salame de supermercados, nas histórias de tatu-bolinha ou de fadas, nos passarinhos do demônio voando em igrejas, nos ratos sem asas, nas cascáveis, nas bandas de música, nos limões, nas ferraduras dos cavalos, no leite das cabras, nas maçãs sem papel roxo, nos ramos de funcho, poejo, erva-doce, nas estações das águas, na estação da secas, nas cigarras cantando no fim da tarde, nos defluxos e coqueluches, no cheiro dos currais, em trilhos e atalhos, em manteiga de cacau nas noites de frio, em retratos de mares, em gosto de lágrima, em galinhas e ninhos, em fogueiras de Santo Antônio, nos domingos de ramos, nos medos de demônios, assombrações, nos aniversários, na visita das abelhas às flores, no cheiro das gemadas, na primeira estrela que eu vejo, no queijo derretido em fatias de bolo, nos estojos de madeira, nos bilhetes recebidos a lápis, em frutas fora do tempo, em cadernos brancos, em diálogos e silêncios, em partidas e chegadas.

Não há como esquecer-lo. Mesmo se tento prestar atenção ao meu trabalho, se escrevo com caneta vermelha ou azul, se passa uma formiga ou a sombra de um voo de pássaro, se olho as nuvens ou relâmpagos, se entro em capelas ou se passeio em parques, Antônio não me deixa. Não sei qual de nós tem mais medo ou qual de nós tem mais amor (QUEIRÓS, 1989, p. 98).

<sup>64</sup> Traço de modernidade, estudado no primeiro capítulo, páginas 23 e 28.

<sup>65</sup> Traço de modernidade estudado no primeiro capítulo, página 23, 25, 28 e 30.

<sup>66</sup> Conceito em Mendes, visto no terceiro capítulo, página 67.

### “... O Banho...” – Clarice Lispector<sup>67</sup>

A escolha deste trecho do capítulo de *Perto do coração selvagem* (LISPECTOR, 1998, p. 64-72) deve-se ao fato de que, para a proposta do presente trabalho de pesquisa e análise, tal passagem da narrativa contém um alto grau de poeticidade, estética e tessitura; com maestria técnica<sup>68</sup>, as imagens nas palavras sugerem o objeto - visto como *constructo* - e mostram a metalinguagem do pensar sobre o sentir. Foi feita a opção de seguir paulatinamente esse fragmento para mostrar a gradação - das sensações à percepção - na experiência perceptiva vivida pela personagem; bem como a fim de poder revelar a poeticidade e o caminho do prazer à fruição por parte do leitor.

As imagens nas palavras são vistas e sentidas em uma envolvente experiência da personagem Joana ao sentir seu corpo em seus cinco sentidos; esboçada em meio aos vapores d'água. Elas chegam 'mornas' a nós, leitores, receptores dessa experiência dos sentidos que cresce em sensações e percepções e termina inebriada, vaga, imprecisa, com imagens vistas nas palavras, dadas as sensações sugeridas por estas.

Percebe-se Joana na fase da puberdade, sentindo profundas inquietações humanas, existenciais, e assim, pressupõe-se uma libertação nessa necessidade de se conhecer, nessa ânsia da busca pelo descobrir-se. Ela está no “quarto de banho”, a sua percepção espacial é compreendida no interior desse campo perceptivo<sup>69</sup>, contribuindo para a motivação na experiência, empreendida no mundo a partir deste espaço.

A ambientação desse espaço é descrita por meio das cores, dos aromas, dos sons, dos movimentos captados pela percepção do narrador onisciente - em terceira pessoa junto à personagem, em uma visão compartilhada: “o quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes” (LISPECTOR, 1998, p. 64).

Ou ainda, o banho preparado na banheira: “A água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira” (LISPECTOR, 1998, p. 64). Nota-se que o narrador atribui à água adjetivos que advêm de percepções; há um adensamento das sensações e percepções no ver, no conhecer, no reconhecer, no comparar e no

<sup>67</sup> LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

<sup>68</sup> Valor dos escritores críticos-modernos, examinados e analisados por Leyla Perrone-Moisés, página 44.

<sup>69</sup> Conceito de percepção do espaço em Merleau-Ponty, página 56.

descobrir da personagem no banho: “A moça ri mansamente de alegria de corpo”. Junte-se à sensação apreendida a visão: “Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água” – confirmando, em seguida, o desvelar: “Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, *olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil*”. Observa-se a tranquilidade da personagem nos advérbios “mansamente” e “lentamente”; nesse ver, conhecer, comparar e agir livremente, despreocupadamente, mas já indiciando a fragilidade em mistura de sensações apreendidas nesse ato.

Joana caminha das sensações em direção à percepção: “Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento”(LISPECTOR, 1998, p. 65).

Tem-se os olhos em repouso “só movimento”, apenas sensação<sup>70</sup>, a mais simples das percepções. Seguindo, no movimento: “O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula”; Joana sente na pele do corpo os adjetivos “úmido”, “tensa”, “trêmula”, a percepção do tato, ou seja, a sensação em sua elaboração mental, que leva à percepção, sendo esta um juízo, o juízo perceptivo<sup>71</sup>. O sentido da visão sai do repouso e os olhos voltam ao movimento na meia escuridão. Da água morna emanam vapores e, de Joana, emana sensação e percepção nesse ver, conhecer, reconhecer seu corpo de moça, nos espelhos úmidos, nos reflexos dos azulejos da parede, na transparência da água, em seu olhar vivo, reluzente e curioso do corpo nu.

As sensações e percepções de Joana se adensam em descobertas:

Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida (LISPECTOR, 1998, p. 65).

Vê-se a púbere Joana, desnudada, que sente a água penetrando em seus poros, alisando seu corpo, ao que ela ri nesse deleite da sensação do des-cobrir de sua sexualidade.

Nesse processo de descoberta, Joana “imerge na banheira como no mar” (LISPECTOR, 1998, p. 65). Deixa-se cobrir pela água da banheira, “um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, para um instante

<sup>70</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 53.

<sup>71</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 54.

como se lhe tivessem tocado de leve o ombro”. Joana tem seu estado de espírito intranquilo, de sobreaviso: “Atenta para o que está sentindo, a invasão suave da maré.” Então, aumenta a tensão: “Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores”. Joana continua a processar as sensações: “A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas”. A linguagem misturou-se com o ambiente, com os vapores que emanam da banheira, embaçam os azulejos do quarto de banho, as brilhantes e pequeninas bolhas d’água que, translúcidas, borbulham e estouram de encontro ao esmalte claro da banheira.

É possível observar a descrição animista do quarto de banho: “O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto.” Eis que aparece outro sentido da percepção - o paladar por meio da expressão “se adoçam”.

A temporalidade é a subjetividade no plano da percepção, tida como síntese perceptiva<sup>72</sup>; assim, a perspectiva de tempo que transcorre no momento do banho para a narrativa só pôde ser percebida através da água que esfria, sentida sobre a pele de Joana. De um trecho anterior, tem-se: “(...) os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento” (LISPECTOR, 1998, p. 65). Ou seja, os sentimentos que não existiam davam espaço às sensações e agora aparecem em forma de “medo” e “desconforto” (LISPECTOR, 1998, p. 66).

A narrativa parece atribuir à água um ritual de vida e morte: “Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água – água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo – diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual” (LISPECTOR, 1998, p. 65). À palavra “tudo” pode se contrapor a palavra ‘nada’, como a contraposição vida e morte de um “incompreensível” ritual da água.

Após imergir na água, como no mar, Joana emerge outra, haja vista que o narrador - junto à personagem - fala em “ritual” e, para Joana, há na água da banheira um ritual de passagem, uma mudança, uma morte como transformação para um renascer, aguardando novas percepções, veja-se: “Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece” (LISPECTOR, 1998, p. 66).

---

<sup>72</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 54.

E como está Joana agora?

Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pezinhos gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão como em braços mornos (LISPECTOR, 1998, p. 66).

Há a imediata sensação do arrepio de frio na espinha dorsal com os pezinhos gelados, mas os adjetivos de Joana agora são “leve e triste”, “ferida, infeliz”, “humilhada e pobre”, não mais o estado de “alegria” como quando do início da descoberta. Como já foi assinalado, no início não havia sentimentos, havia sensações. Fez-se o jogo dos sentidos, iniciado com “alegria”, com risos, com prazer e, como um rito inicial de passagem, se processou a mudança. Joana agora age como se o existencial escapasse pelos poros, descarregando a sua energia, deixando-a deprimida, quase sem pulsação, movimentando-se por inércia, terminando o banho e agindo “sem amor”.

Joana, ao final, faz outra passagem, pois ocorre outra mudança, e mais uma descoberta se adensa na narrativa:

Fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor – a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente. Cerra as janelas do quarto – não ver, não ouvir, não sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo (LISPECTOR, 1998, p. 66).

Metaforicamente, com as imagens nas palavras: “a longa garganta vermelha e escura”. Então, Joana descobre-se mulher; quer fechar-se para si e para o mundo: “não ver, não ouvir, não sentir”; quer fechar-se para os sentidos da percepção, quer rejeitar a comunhão<sup>73</sup> com o ser e com o mundo, para voltar à sua origem: “(...) aconchega-se como no ventre perdido e esquece”. O que seria esse “tudo, tudo, repete misteriosamente”? Com essa reverberação de linguagem e com esse refluxo, é como se a esgotasse: “Tudo é vago, leve e mudo”. Nada mais precisa ser dito, tudo é silêncio e é nada.

---

<sup>73</sup> Conceito de percepção em Merleau-Ponty, estudado no segundo capítulo, página 55.

## CONCLUSÃO

A água é tão fria  
Que já não toca nas ondas  
As asas da gaiivota...

**Bashô**

Pode-se diagramar esta síntese em termos temáticos. Foi iniciado o caminho das águas, com Alice Vieira, no *O mar de Clara*, no paradigma I, no qual a palavra evidencia a sensação.

Nos poemas “Pescaria” e “Rio sombrio” de Cecília Meireles, a palavra poética sugere o pensar sobre o sentir na elaboração da linguagem com as sinestésias propostas, logo, paradigma II.

No conto *O Silêncio da água* de José Saramago, o leitor é enredado nos episódios encaixados; nos haicais de Paulo Leminski, o beija-flor mostra sua força na chuva, no *temporal*, há sugestões de sensações e percepções; no *Beijo da palavrinha* de Mia Couto, além da metalinguagem, há recursos de linguagem da prosa poética a ser decifrada; já no capítulo “...*O Banho...*” de Clarice Lispector, a palavra sugere sensações e percepções em graus elevados na tessitura do texto poético narrativo, logo, paradigma III.

Há o percurso das casas, em *Fazendo Ana Paz* de Lygia Bojunga, com a metalinguagem no processar da escritura da autora e a redescoberta da casa natal, com novas percepções da personagem, situada no paradigma II; em *Indez* de Bartolomeu Campos de Queirós, com a palavra imagética são utilizados os recursos de linguagem que conduzem às sensações e percepções que atingem um alto nível de poeticidade e tessitura no texto narrativo poético, logo, paradigma III. Há o caminho das borboletas com os haicais de Leo Cunha no outono e, com a quebra do tempo e do espaço, ocorre a fragmentação e a captação do retrato no instante; no poema “O vestido de Laura” de Cecília Meireles, as percepções são constantemente renovadas no processo de renovação da própria natureza. Nos demais haicais, ocorre o mesmo processo de fragmentação, que sugere sensações, com a cena da noite entre pai e filho, com a metáfora visual do batom vermelho na boca da menina, com as bolhas de sabão que voam, até chegar ao poeta com a estrela cadente na mão.

No caminho das águas, das casas, das borboletas e outros atalhos, cruzam-se os paradigmas - através do sentir, do pensar sobre o sentir, da metalinguagem do pensar sobre o sentir - e comprovam-se os traços de modernidade.

Tem-se, por fim, confirmada a hipótese de pesquisa da presente tese, na medida em que, as imagens irrompem das palavras, que conseguem resgatar a força do verbal. Imagens essas – reafirma-se aqui - advindas do registro verbal, prescindindo da análise do código visual, sem que tenham sido acarretados prejuízos para o entendimento das obras modernas analisadas; já que, a palavra em si ganha em qualidades estéticas. A contribuição para a constituição da modernidade é

a reafirmação do caráter primordial e essencial da palavra em função de seu ofício poético. Caráter esse que reverbera na própria arte literária, no resgate da essencialidade, como fonte original e primeira, para compor o objeto artístico literário. Os graus de poeticidade são fruto do trabalho de elaboração e construção de linguagem, que levam à tessitura e ao estético; desta forma, exigem níveis diferenciados quanto à decifração, que tanto podem ser a partir de sensações, ou da metalinguagem, da fragmentação, da polifonia e de outros traços de modernidade.

Conclui-se que tal procedimento de análise possa contribuir de alguma maneira para os avanços na área de estudos comparados de literaturas de língua portuguesa, pois os traços de modernidade na construção da linguagem poética estão presentes nas obras como estruturas homólogas em objetos diferentes, afirmando as relações de comparatismo literário das obras analisadas, provenientes de países de língua portuguesa, a saber: Brasil, Portugal e Moçambique.

Quadro da modernidade<sup>74</sup>

Clara pula a onda do mar; onda que chora na areia, com os peixes no chão; o longo rio sombrio, o jardim sombrio de outono, sem borboletas; as borboletas voam pelas estrelas e flores no vestido de Laura, a boca vermelha da menina, bolhas de sabão voam pelo ar, o sono de pai e filho sob a lua, Ana Paz e as marcas do espelho, Antônio em silêncio observa a natureza, José com vara, anzol e o silêncio da água; Maria Poeirinha com a ponta dos dedos sente o MAR; Joana se des(cobre) no banho; vento nas cortinas, vento nas árvores, o raio de luz rasga a escuridão da noite; o beija-flor na chuva, o poeta com a estrela na mão.

---

<sup>74</sup> Contempla a diversidade, é paradigmático e apresenta-se como retratos das obras, pintadas as cenas, captadas no instante do registro.

## BIBLIOGRAFIA \*

AGOSTINHO, S. **Confissões**. Tradução de Maria Luíza Jardim Amarante. 6a. ed. São Paulo: Paulus, 1984.

ANDRADE, M. D. "O Movimento modernista." In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ARISTÓTELES. **Da alma**. São Paulo: Edipro, 2011.

\_\_\_\_\_. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

\_\_\_\_\_. **Metafísica**. São Paulo: Edipro, 2012.

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

ÁVILA, A. (Org.). "Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro". In: **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Padua Danesi. 1a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 3a. ed. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 2a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **O Prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, W. "O narrador" In: **Obras escolhidas**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas "Imagens do pensamento"**. 4a. ed. São Paulo: Brasiliense, v. II, 1994.

---

\* De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

- \_\_\_\_\_. **A modernidade e os modernos**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: 34, 2002.
- BOJUNGA, L. **Fazendo Ana Paz**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 1991.
- BOLLE, W. “O conceito da modernidade em Baudelaire”. In: MUTRAN, M. (Org.). **A Questão da Modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1989.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Unicamp, 2005.
- CADEMARTORI, L. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- CALVINO, Í. **Seis Propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, H. D. **A Arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARMO, P. S. D. **Merleau-Ponty uma introdução**. São Paulo: Educ, 2011.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2004.
- CHALHUB, S. **A Metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Funções da linguagem**. São Paulo: Ática, 2006.
- CHIAMPI, I. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, N. N. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- COUTO, M. **O beijo da palavrinha**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2006.
- CUNHA, L. **A Menina da varanda**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Haicais para filhos e pais**. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2013.

- CUNHA, M. Z. D. **Na tessitura dos signos contemporâneos**. São paulo: Paulinas, 2009.
- DEWEY, J. Tendo uma experiência. In: **A arte como experiência**. Coleção Os pensadores – Vol. XV. Tradução de Murilo O. R. Paes. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.
- ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FABRIS, A. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”. In: **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Campinas: Mercado de Letras, 1994.
- FERRARA, L. D. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 2004.
- FIORIN, J. L. B. D. L. P. D. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- GERHEIM, F. **Linguagens inventadas: palavras, imagem, objeto: formas de contágio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor , 2008.
- GÓES, L. P. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Olhar de descoberta**. São Paulo: Paulinas, 2003.
- GOMBRICH, E. H. **Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual**. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2003.
- HELD, J. **O imaginário no poder**. São Paulo: Summus Editorial, 1980.
- HOUAISS, A. **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1979.
- KARL, F. **O moderno e o modernismo**. Rio de Janeiro: Ímago, 1988.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Literatura infantil basileira história & histórias**. São Paulo: Ática, 2003.
- LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2004.

- LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOBO, L. **O Haikai e a crise da metafísica**. Rio de Janeiro: Numen Editora, 1993.
- LOPES, E. “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin”. In: BARROS, D. et FIORIN, J. L. (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. Em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1999.
- MACHADO, A. M. **Contracorrente, conversas sobre literatura e política**. São Paulo: Ática, 1999.
- MARQUES, M. P. **Teorias da imagem na antiguidade**. São Paulo: Paulus, 2012.
- MARSICANO, A. **Haikai**. São Paulo: Oriente, 1988.
- MARTINS, N. S. **Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: T.A. Queiroz, Editor, 2000.
- MEIRELES, C. **Ou isto ou aquilo**. São Paulo: Global, 2012.
- \_\_\_\_\_. **As palavras voam**. São Paulo: Global, 2013.
- MENDES, M. D. P. S. **Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes: o estético em diálogo na literatura infanto-juvenil**. São Paulo: PUC/SP, 1994.
- \_\_\_\_\_. **A visualidade como proposta de leitura da obra de Teolinda Gersão: paisagem com mulher e mar ao fundo**. VI Congresso da Associação de Lusitanistas. Rio de Janeiro: [s.n.]. 2000.
- MENEZES, P. Imagem/ Cinema/Poesia. **FACE**, São Paulo, 01 JAN/JUN 1988. 71-82.
- MERLEAU-PONTY, M. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Campinas: Papyrus Editora, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MESQUITA, S. N. D. **O enredo**. São Paulo: Ática, 2003.
- NAZÁRIO, L. “Quadro histórico do modernismo”. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A.M. (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. 70 p.
- NOVAES, S. C. **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp / EDUSP, 2004.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2a. ed. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.

OLIVEIRA, I. D. **O contrato de comunicação da literatura infantil e juvenil**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2007.

PALO, M. J.; D. OLIVEIRA, M. R. **Literatura infantil: voz de criança**. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_; PALO, K. **Historias em hai-kai**. Aparecida do Norte: Santuário, 1992.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERNISA JR., C.; FIORESE, F. F. **Walter benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGNATARI, D. **Semiótica & literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1974.

QUEIRÓS, B. C. D. **Índex**. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

SÁ, J. D. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1987.

SAES, S. F. D. A. **Percepção e imaginação**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SAGAE, P. L. C. **Imagens e Enigmas na literatura para crianças**. 2008. 306 f. Tese (Doutorado em Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALLES, C. A. **“A forma do conteúdo e o conteúdo da forma.”**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica(PUC), [2008?].

SALLES, C. A. **Crítica genética uma nova introdução**. São Paulo: EDUC, 2000.

SANT’ANNA, A. R. D. **“Modernismo: As poéticas do centramento e do descentramento.”** In: ÁVILA, A.(Org.) **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2003.

- SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: brasiliense, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- \_\_\_\_\_; NOTH, W. **Imagem, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTIAGO, S. “Vanguarda: um conceito e possivelmente um método.” In: ÁVILA, A. (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- SANTOS, J. F. D. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- SARAMAGO, J. **O silêncio da água**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.
- SARTRE, J.-P. **O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação**. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- SEGOLIN, F. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- SENDAK, M. **Onde vivem os monstros**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- SERRA, E. D. **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras**. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- SOUZA, L. P. D. **A trama do texto e da imagem: um jogo de espelhos**. São Paulo: Annablume, 2010.
- TODOROV, T. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- VALÉRY, P. Discurso sobre a estética. In: COSTA, L.C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- VIEIRA, A. **Livro com Cheiro de Baunilha**. São Paulo: Texto Editores, 2007.
- VIEIRA, M. P. **Bashô, Palhas de arroz**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1994.
- WELLEK, R. E. W. A. **Teoria da literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. 5a. ed. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 1971.
- WUNENBURGER, J.-J. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola**. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

## **ANEXOS**

### **Primeiras edições das obras analisadas**

1. Fazendo Ana Paz (1991)
2. Perto do coração selvagem (1944)
3. Indez (1989)
4. O beijo da palavrinha (2006)
5. Livro com Cheiro de Baunilha (2007)
6. O silêncio da água (2010)
7. Haicais para filhos e pais (2013)
8. Ou isto ou aquilo (1964)
9. Toda poesia (2013), compilação de livros. Datas originais dos livros dos poemas analisados:
  - a. caprichos & relaxos (1983)
  - b. distraídos venceremos (1987)

**Anexo A - “...O Banho...”**  
(LISPECTOR, 1998, p. 64-66)

A água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida.

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão suave da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água – água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo – diz devagar como entregando uma coisa, perscrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas.

O quarto de banho é indeciso, quase morto. As coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças. A água esfria ligeiramente sobre sua pele e ela estremece de medo e desconforto.

Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pezinhos gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão como em braços mornos. Fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor – a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente. Cerra as janelas do quarto – não ver, não ouvir, não sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo.

**Anexo B - O beijo da palavrinha**  
(COUTO, 2006)

“Era uma vez uma menina que nunca vira o mar.

Chamava-se Maria Poeirinha.

Ela e a sua família eram pobres, viviam numa aldeia tão interior que acreditavam que o rio que ali passava não tinha nem fim nem foz.

Poeirinha só ganhara um irmão, o Zeca Zonzo, que era desprovido de juízo. Cabeça sempre no ar, as ideias lhe voavam como balões em final de festa.

Na miséria em que viviam, nada destoava. Até Poeirinha tinha sonhos pequenos, mais de areia do que castelos. Às vezes sonhava que ela se convertia em rio e seguia com passo lento, como a princesa de um distante livro, arrastando um manto feito de remoinhos, remendos e retalhos.

Mas depressa ela saía do sonho pois seus pés descalços escaldavam na areia quente. E o rio secava, engolido pelo chão.

Um certo dia, chegou à aldeia o tio Jaime Litorânio que achou grave que os seus familiares nunca tivessem conhecido os azuis do mar.

Que a ele o mar lhe havia aberto a porta para o infinito.

Podia continuar pobre mas havia, do outro lado do horizonte, uma luz que fazia a espera valer a pena. Deste lado do mundo, faltava essa luz que nasce não do Sol mas das águas profundas.

A fome, a solidão, a palermice do Zeca, tudo isso o tio atribuía a uma única carência: a falta de maresia. Há coisas que se podem fazer pela metade, mas enfrentar o mar pede a nossa alma toda inteira. Era o que dizia Jaime.

- Quem nunca viu o mar não sabe o que é chorar.

Certa vez, a menina adoeceu gravemente. Num instante, ela ficou vizinha da morte. O tio não teve dúvida: teriam que a levar à costa.

- Para que se cure, disse ele.

Para que ela renascesse tomando conta daquelas praias de areia e onda. E descobrisse outras praias dentro dela.

- Mas o mar cura assim tão de verdade?

- Vocês não entendem?, respondia ele.

Não há tempo a perder. Metam a menina no barco que a corrente a leva em salvadora viagem.

Contudo, a menina estava tão fraca que a viagem se tornou impossível. Todos se aproximaram da cabeceira e ali ficavam sem saber o que fazer, sem saber o que dizer. A mãe pegou nas mãos da menina e entoou as velhas melodias de embalar. Em vão. A menina apenas ganhava palidez e o seu respirar era o de um fatigado passarinho. Já se preparavam as finais despedidas quando o irmão Zeca Zonzo trouxe um papel e uma caneta.

- Vou lhe mostrar o mar, maninha.

Todos pensaram que ele iria desenhar o oceano. Que iria azular o papel e no meio da cor iria pintar uns peixes. E o Sol em cima, como vela em bolo de aniversário. Mas não. Zonzo apenas rabiscou com letra gorda a palavra “mar”. Apenas isso: a palavra inteira e por extenso.

O menino ficou olhando para a folha parecendo que não entendia o que ele mesmo escrevera. Antes que dissesse alguma coisa, a irmã murmurou, em débil suspiro:

- Não vale a pena, mano Zonzo. Eu já não distingo letra, a luz ficou cansada, tão cansada que já não se consegue levantar.

- Experimente outra vez, mana. Com toda a atenção. Agora, já está sentindo?

- Sim. O meu dedo já está a espreitar.

- E que letra é?

- É um “m”.

E sorriram os dois perante o espanto dos presentes. Como se descobrissem algo que ninguém mais sabia. E não havia motivo para tanto espanto. Pois a letra “m” é feita de quê? É feita de vagas, líquidas linhas que sobem e descem. E Poeirinha passou o dedo a contornar as concavidades da letrinha.

- É isso, manito. Essa letra é feita por ondas. Eu já as vi no rio.

- E essa outra letrinha, essa que vem a seguir?

- Essa a seguir é um “a”.

É uma ave, uma gaivota pousada nela própria, enrodilhada perante a brisa fria.

Em volta todos se haviam calado. Os dois em coro decidiram não tocar mais na letra para não espantar o pássaro que havia nela.

- E a seguinte letrinha?

- É uma letra tirada da pedra. É o “r” da rocha.

E os dedos da menina magoaram-se no “r” duro, rugoso, com suas ásperas arestas.

O tio Jaime Litorânio, lágrima espreitando nos olhos, disse:

- Calem-se todos:

já se escuta o marulhar!

Então, do leito de Maria Poeirinha se ergueu a gaivota branca, como se fosse um lençol agitado pelo vento.

Era Maria Poeira que se erguia?

Era um simples remoinho de areia branca?

Ou era ela seguindo no rio, debaixo do manto feito de remoinhos, remendos e retalhos?

Ainda hoje, tantos anos passados, Zeca Zonzo, apontando o rosto da sua irmãzinha na fotografia, clama e reclama:

- Eis minha mana Poeirinha que foi beijada pelo mar.

E se afogou numa palavrinha.”

**Anexo C - Fazendo Ana Paz**  
(BOJUNGA, 1991, p. 27-33)

O sol tinha ido embora. Agora era uma luz de fim de tarde que entrava pela janela da cozinha e dois três passos depois já virava sombra. A Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio tinha acabado de entrar.

- Sabe o que que aconteceu? – ela falou – eu me perdi da Ana Paz. Tá frio aqui dentro, não é? Ah! Ainda bem que tem lenha no fogão; deixa eu acender o fogo e ferver uma chaleira d’água pra gente tomar um chimarrão. Tá rindo por quê?

- É que nunca mais na vida eu tomei chimarrão; isso não se usa lá no Rio; acho que eu não quero não.

- De qualquer maneira eu vou acender o fogo, assim a gente aquece a cozinha, fica mais gostoso pra conversar.

A Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio começou a se ocupar de lenha, graveto e abano. Quando o fogo pegou ela sentou perto da Velha e as duas ficaram olhando pro fogo.

As duas, não: nós três: eu também estava parada na minha mesa, lápis parado, olho perdido no fogão de lenha; e a gente ficou assim um tempão. E aí eu saquei o que que as três personagens tinham a ver uma com a outra. Mais que depressa eu fiz a Velha perguntar:

-Quando foi que você se perdeu da Ana Paz?

E a moça respondeu (direitinho) o que eu tinha acabado de sacar:

- No dia que eu me apaixonei pelo Antônio.

É isso! as três são a mesma! Não foi à toa que quando eu fiz a Moça e a Velha eu não dei nome nem pra uma nem pra outra: lá num fundão escuro da minha cuca eu já devia ter sacado o que eu só agora saquei. A Ana Paz vai crescer e se apaixonar pelo tal do Antônio. E quando ela chega no inverno da vida ela vai sentir a urgência de voltar pra casa onde ela nasceu, onde ela viu acontecer a tragédia com o pai; ela vai querer juntar os pedaços dela, vai querer se encontrar com a menina e a moça que ela foi. E nesse ajuntamento volta tudo: a ligação fortíssima que ela tinha com o pai; a casa que ela aprendeu a

amar; a carranca! A carranca que eu tinha começado a desenhar na minha cabeça quando eu fiz a primeira cena da Ana Paz...

Pai e da Carranca.

Mas a mãe da Ana Paz vai se casar de novo.

A Ana Paz não vai gostar do marido da mãe, não vai querer mais viver com eles, resolve ir pro Rio estudar.

No Rio ela conhece o Antônio, se apaixona por ele, vira mulher.

No sul, o mundo da criança e da adolescente eu que ela foi; no Rio, o mundo da mulher que ela começa a ser e que vai absorver ela tanto que só no inverno da vida é que dói a culpa dela ter se esquecido da Carranca.

E agora as três vão se encontrar e a Ana Paz-menina vai acusar a Ana Paz-moça de ter se esquecido da promessa que ela fez pro Pai (“promete, Ana Paz, promete que tu nunca vais te esquecer da Carranca”), e a Ana Paz-velha vai ouvir as partes... e opinar.

Puxa! Até que enfim eu tinha entendido a história que eu queria contar. Fiquei contente: eu tinha certeza que o livro agora ia disparar. Desatei a imaginar uma cena atrás da outra:

O Pai usando a Carranca pra passar pra Ana Paz tudo que é valor que ele achava importante.

A Ana Paz-moça se entregando pro Antônio de corpo-e-alma, quer dizer, de corpo-e-valor. Ele fica com o corpo, mas joga os valores pela janela; e ainda de quebra empurra pra ela os valores *dele*, e ensina ela a zelar muito bem por cada um...

A Ana Paz-velha redescobrimo a casa onde ela nasceu.

Era tanta cena se anunciando que eu achei que o meu dedo ia pedir um empacamento pelo amor-de-deus, pra se curar do calo que ele ia criar.

Peguei o lápis; voltei pra Ana Paz-velha. Fiz ela acordando lá na cadeira de palhinha da cozinha. O dia estava nascendo; o fogão agora só tinha cinza, tava frio. Ana Paz ficou escutando. A casa ainda não tinha acordado. Deu vontade de ver a casa assim, tão quieta. Se levantou, atravessou o corredor e abriu a porta que dava pro pátio.

Limo, folha seca e poeira na pedra do chão. Limo, folha seca e poeira no banco de pedra. E no chafariz também, só limo e pó. Ela ficou parada, pensando há quanto tempo não saía água da bica, há quanto tempo ninguém conversava com o pátio. Olhou pro telhado.

- Nossa! Que telhado mais lindo, olha só pra essa cor, só mesmo quem já pegou mais de cem anos de sol e de chuva e de vento e de lua ganha uma cor assim. Tá faltando uma telha lá. Outra lá. Tem uma ali quebrada. Lá também tem mais telha quebrada.

A hera tinha tapado a parede. Aqui e ali uma folha pingava orvalho. E um pé de jasmim muito antigo tinha subido pela casa, ora se agarrando num chapisco da parede, ora num pendão de hera, e foi subindo e foi subindo, e acabou se debruçando lá em cima no braço da calha.

De repente o pé de jasmim acordou: foi abrindo na calma a florzinha branca e perfumada que ele sabe fazer tão bem. Ana Paz sentiu uma certeza funda de que já fazia muito tempo a casa estava esperando por ela. Começou a se sentir contente. Voltou pra dentro. Sem querer, fez barulho, e o corredor acordou: uma tábua do chão se mexeu estalando; Ana Paz foi indo pra sala sentindo a tábua se espreguiçando.

Foi só pisar na sala que um vento forte passou lá fora e abriu o postigo da janela: a claridade entrou e pegou a sala pra ela. Ana Paz foi pra junto da vidraça embaciada, limpou ela um pouco pra ver a rua acordando, mas não viu ninguém passando, nem a cara do sol ela viu. Foi indo devagar pro quarto.

Só tinha sobrado o guarda-roupa da mobília que antes morava no quarto.

Um espelho na porta.

Um gavetão embaixo.

O puxador já era.

O guarda-roupa tinha pegado um jeito meio torto...acho que é melhor a Ana Paz contar esse pedaço:

“Ah, coitado, perdeu um pé! É por isso que ele tá torto assim. Fui chegando pra perto de espelho. Ele tava cheio de manchas de idade. Dessas que

eu tenho aqui na mão. Foi só a minha imagem entrar nele que ele acordou. E a gente se olhou meio espantado, engraçado.

Com essa vista meio ruim que eu tenho agora eu quis ver bem de perto o que que o espelho tava me mostrando.

Nossa! Não era nenhuma maravilha.

Mas pareceu que ele não estava se incomodando. Olhei bem. É, ele parecia contente da gente estar ali se encontrando.

E aí ele fez questão de me contar tudo que ele tava achando de mim. Tintim por tintim. Demorou, é claro. Cada mancha, cada sinal, cada ruga, a minha história tá toda na minha cara, e ele quis ir me contando cada capítulo dela, sem pressa nenhuma-nenhuma. Me contou até que eu tinha um fio de cabelo preto, ué! o que que esse fio ainda anda fazendo aqui?

Viva! Eu disse.

O espelho gostou.

Bom dia, eu falei também. E ele gostou também; meio que riu. Mas depois a gente ficou sério. E sem abrir a boca, só usando o olho pra falar, eu perguntei pra ele se ele achava que...que eu ainda...ia ter tempo pra...

E sem nem esperar eu acabar de falar, ele me olhou que sim, que sim, que sim.

Fiquei ainda mais contente; fui pro quarto que era o meu.

Foi só entrar que eu senti uma coisa lá dentro querendo acordar.

Mas o quarto tava vazio, sem coisa nenhuma dentro.

Só que tinha uma coisa lá dentro querendo acordar.

Resolvi esperar.

Lá pelas tantas aconteceu: a memória do quarto acordou, e acordou tão bem disposta que foi logo querendo me mostrar tudo que o quarto tinha sido, tinha tido, aqui ele tinha a cama, aqui era o armário, a penteadeira ali, a mesa pra estudar bem debaixo da janela, e a cortina amarela, e mais a colcha de crochê, e mais o tapete pequeno de cada lado da cama.

Eu fiquei ali parada olhando pra tudo, vendo tudo que o quarto não tinha mais.

- Pai! Pai!

Era a voz da Ana Paz-criança chamando. E a Ana Paz-velha ficou olhando pra ela-mesma-ali-criança chegando.

Que bom que elas tinham afinal se encontrado.

E feito coisa que elas tavam recém se conhecendo, a menina começou a passar informações pra velha:

- O meu pai me ensinou a fazer conta. Ontem a gente contou que faltam quatro meses pr' eu fazer oito anos. O meu pai é que corta a minha unha. Do pé e da mão. É ele que me penteia também. Quase sempre no domingo. É quando ele tem mais tempo. Hoje é dia. Paaaai!

A Velha se virou querendo ver o Pai chegar.

E eu fiquei esperando. Esperando. Esperando esse Pai chegar dentro de mim. Só que ele não chegava. Quando eu cansei de esperar eu fiz a Menina continuar informando:

- O meu cabelo é muito fininho. O meu pai diz que é por isso que ele embaraça assim. Mas a minha mãe diz que ele embaraça assim porque eu não passo o pente nele. Mas se ele embaraça eu não posso passar pente nenhum: dói! ... Só o meu pai é que sabe fazer ele não doer. Paaaaai!

(Outra vez a gente esperando o Pai chegar. E nada.)

- Não dói porque o meu pai vai passando o pente pedacinho por pedacinho até desembaraçar ele todo. Aí, sabe, ele faz uma trança e amarra ela bem pra ver se ela fica a semana toda trançada. Mas ela não fica. Na terça-feira ela já destrançou.

Eu sabia que o encontro da Ana Paz-velha com a Ana Paz-criança tinha que resultar no Pai. Ele foi a figura dominante na infância da Ana Paz. Os dois tinham uma boa liga incrível. Era o Pai que penteava ela; era o Pai que brincava com ela; e foi o Pai que um dia trouxe a carranca pra casa e usou a Carranca pra fazer a cabeça da Ana Paz. Então, esse Pai tinha que aparecer.

- Pai, vem logo! Na quinta-feira o meu cabelo já tá todo embaraçado de novo. O pente só anda esse pedacinho aqui, olha. Quando o meu pai tá me penteando ele me conta cada história ótima. Paaaaaaai!

Lá pelas tantas eu consegui fazer o barulho dum porta se abrindo. Passos no corredor. A voz do Pai anunciando:

- Prontinho, estou aqui. Cadê o pente?

- Que história você vai me contar hoje, hein, pai?

- A história dessa casa. Foi o meu pai que construiu ela; mas foi a minha mãe que me ensinou a importância de uma casa na vida de uma cidade. Eu também vou te ensinar, Ana Paz.

**Anexo D – Índice**  
(QUEIRÓS, 1989)

“Era uma casa feita em adobe, cheia de portas e janelas que se abriam para um grande curral, com sombra e os verdes de vários tons. Caiada em branco, ela acolhia o vento, o sol, a lua, a família. Na sala de visita, sob a proteção do Coração de Jesus e de Maria, balançavam outros redondos retratos de antepassados: o avô de óculos e bengala, a bisavó entre flores, o pai ainda moço com bigode e gravata-borboleta, que os meninos aprenderam a chamar de “gravoleta borbotinha.”

De tábuas corridas, o chão tinha a idade da casa, com remendos feitos em madeira de outras cores ou de pedaços de latas de marmelada Colombo. Vários quartos, com camas cobertas por colchas de tear, abriam suas portas para o corredor, onde voavam andorinhas de louça pela parede.

Na sala de dentro, mesa grande com cadeiras de palhinha. Num canto, a cristaleira com brilhos de copos, cálices, licoreiras de vidro. Do outro lado ficava o filtro de barro suando água fresca buscada na mina. Água misteriosa brotando entre pedras e raízes... Desta sala avistava-se a cozinha com fogão de lenha e mais prateleiras, enfeitadas com jornal repicado, onde potes e latas areadas guardavam doces e suspiros.

A casa pertencia à paisagem. Parecia nascida ali entre mangueiras e o córrego cantando no quintal, molhando pés de jabuticabas. A horta e o jardim eram juntos.

Muitas vezes, pétalas de rosa dormiam sobre folhas de alface. Outras vezes morangos se entrelaçavam às pencas de tomates, vermelhos e azedos. Os mamões eram divididos com os pássaros, que não pediam licença. Justo trato com aqueles que avisavam a passagem do tempo com cantos e trinados.

E nada crescia fora do lugar. Mesmo as tiriricas brotavam entremeando de vida as pedras do alicerce da casa. Pedras antigas, vestidas de musgos – veludo útil para os carneirinhos no presépio de Natal.

As roupas estendidas no varal indicavam a direção dos ventos e escreviam cores no campo verde que se espichava até tocar o céu.

Assim vivia a família de Antônio. Escolheram estar ali, nesse pedaço de mundo aberto, recebendo recados da vida pela natureza. Aprendendo com as estações, as mudanças, as perdas, os enxertos. Assistiam às florações, podavam as árvores em luas certas e falavam pouco de outras felicidades.

Em março a estação das águas se despedia com as enchentes de São José, invadindo plantações e matando reses. Abril chegava, tingindo o céu de azul, de ponta a ponta. As madrugadas aconteciam mais transparentes. O sol. Seguindo o desenho das telhas, bordava sinhaninhas no interior da casa.

Em meados de abril, Antônio pegou coqueluche. A tosse veio, foi aumentando. O menino perdia o fôlego, engasgava, chegava a ficar roxo. Logo agora – lamentava a mãe – que ele ganhou um pouco mais de peso, vem mais este sofrimento. Se a doença preocupava os pais, não menos os irmãos, que já imaginavam Antônio nas brincadeiras.

Como dever, a mãe se levantava bem cedo, quando o sol já ameaçava sair. Com Antônio nos braços, ela passeava entre o cheiro que exalava do curral – remédio recomendado para curar a tosse cumprida. Os irmãos acompanhavam aquele passeio. Tentavam ensinar o irmão a respirar, com bastante força, aquele aroma da roça acordando. As galinhas, rodeadas de pintos, tomavam parte nessa paisagem, cacarejando e ciscando em volta de pequenos insetos.

Antes, porém, de o sol esquentar o mundo por demais, a mãe voltava para casa. Deixava Antônio sobre as tábuas do assoalho, lavado com folha de pita. Era hora de afogar o arroz, não sem antes catar os marinheiros e atizar o fogo para o cozimento do feijão. E o menino, preso no quadrado que o sol traçava no assoalho, passando pela janela, ficava horas a fio acompanhando o caminho das formigas ou o voo dos pássaros no azul lá de fora.

Quando a noite chegava, o pai mergulhava uma ferradura de cavalo nas brasas do fogão. Vermelha, em fogo, ela era jogada rápido numa vasilha de leite. A mãe, paciente, dava a Antônio para beber pequenos goles daquele leite ferroso, com a esperança de abrandar a tosse.

Depois as lamparinas eram apagadas com sopros e dedos úmidos de cuspe. O cheiro do querosene penetrava por entre as telhas até as estrelas. O

único barulho passava a ser o das palhas dos colchões. Cada um, por si, procurava melhor se acomodar para acolher os sonhos.

E o silêncio vestido de escuro, tomava conta do mundo. Somente algum pio de pássaro conseguia cortá-lo, mas raramente.

A madrugada, ao anunciar o outro dia, chegava entre canto de galo e mugido de gado. A mãe, já na cozinha, preparava o bolo de fubá, assado em panela com tampa em brasas. O cheiro permeava toda a casa e apressava os meninos, que imaginavam pedaços de queijo derretido entre as fatias.

O pai, nessa hora, já havia partido pelos campos e estradas, carregando leite, carvão, ou transportando a lenha.

Dessa maneira, a vida ia ficando antiga sem ninguém se dar conta (QUEIRÓS, 1989, p. 13-16).

...

O tempo trouxe o dia do primeiro aniversário do Antônio. A chuva fina eram grãos que o céu semeava, com barulho, sobre o telhado. Entre canteiros, com sombrinha estampada, a mãe recolhia flores para as jarras da casa: copos-de-leite, crisálidas, beijos, rosas-de-cacho.

Na mesas as toalhas, engomadas com polvilho e bordadas em ponto de cruz, ponto cheio ou bicos de crochê, avisavam que teriam convidados.

Os avós chegavam de véspera e ajudavam na arrumação da casa. A avó, esticando os lençóis, fazia borboletas com os cobertores nos pés de cada cama. Borboletas tecidas com algodão colhido e cardado em casa, vermelho de urucum. O avô, com Antônio sobre seus joelhos, contava pequenas histórias: - “Cadê o toucinho que estava aqui? O gato comeu. Cadê o gato...”, que, se não entendidas pelo neto, eram lidas pelos abraços e risos trocados entre o menino e o avô.

Na despensa, tantas bandejas cobertas de cajuzinhos, amores-em-pedaço, casadinhos, canudinhos e doces-de-leite. Estes eram coloridos com vários tons de anilina e cortados em quadrados, retângulos, losangos. Doces com raiz de mamoeiro lembravam cocadas. As fruteiras estavam cheias de balas enroladas

em papel de seda, repicado e anelado nas pontas, pelo corte da tesoura, sobre a perna.

À tarde, a família, de banho tomado e com roupas de festa, sorriam para os vizinhos e parentes que chegavam. E com eles vinham os presentes para Antônio: corte de cambraia, meias de seda, caixinhas de sabonete, latas de talco, medalhinhas.

Os pratos de doce rodavam na sala pelas mãos da mãe, que servia também cálices de licor de figo, de pequi, de pitanga, de jabuticaba. Entre um e outro elogio que recebia pelo capricho da festa, a mãe se desculpava, mas dizia que Antônio bem merecia.

E os meninos – irmãos, primos e amigos – saboreando copos de groselha com bocas de groselha, com bocas tingidas já de vermelho, rabiscavam os olhos nos pais, buscando autorização para comer mais um doce, tirar mais uma bala da fruteira exposta na mesa bem no centro da sala.

O pai orgulhoso, com Antônio nos braços, procurava dar um dedo de prosa para cada convidado. Falava do tempo, das futuras colheitas, do perigo das enchentes e das novas crias, sem esconder sua felicidade, que Antônio também já sentia.

Os padrinhos foram os derradeiros a deixar a casa. Debaixo da chuva ainda fina, partiram abençoando o afilhado. Despediram-se dos compadres levando um pratinho, coberto com toalha de renda, cheio de doces sortidos, para continuarem o aniversário no dia seguinte (QUEIRÓS, 1989, p. 19-20).

...

Era silencioso o amor. Podia-se adivinhá-lo no cuidado da mãe enxaguando as roupas nas águas de anil. Era silencioso, mas via-se o amor entre seus dedos cortando a couve, desfolhando repolhos, cristalizando figos, bordando flores de canela sobre o arroz-doce nas tigelas.

Lia-se o amor no corpo forte do pai, em seu prazer pelo trabalho, em sua mansidão para com os longos domingos. Era silencioso, mas escutava-se o

amor murmurando noite adentro – no quarto do casal. A casa, sem forro, deixava vazar esse murmúrio com o aroma de fumo e canela, que invadia lençóis e dúvidas, para depois filtrar-se por entre telhas.

Experimentava-se o amor quando, assentados ao calor da cozinha, pai e mãe falavam de distâncias, dos avós, das origens, dos namoros, dos casamentos.

E, quando o sono chegava, para cada menino em cada tempo, era o amor que carregava casa filho nos braços para a cama, ajeitando o cobertor sob o queixo (QUEIRÓS, 1989, p. 23).

...

Não foi preciso banhar Antônio em água de macaco escaldado para ficar esperto. Dias depois do primeiro aniversário, começou a andar. Engatinhou antes, segurando-se em pernas de mesa e beiradas de cama. Já não ficava preso no quadrado de sol passando pela janela. Corria pela casa, para o pai, quando este chegava do trabalho. Corria para o colo da mãe, quando ela se assentava nos degraus da escada que levava ao quintal.

Mas agora o trabalho é dobrado, falava a mãe. Qualquer descuido, estava o menino na chuva, brincando com folhas e gravetos que a enxurrada carregava. Dependurado pelos braços, a mãe trazia Antônio e assentava o menino miúdo na mesa da sala de dentro. Esfregava álcool em seu peito, vestia-lhe roupa seca e lamentava o erro de ter deixado seu umbigo ser lançado em correnteza.

A madrinha, mulher atenta, mãe também de muitos filhos, disse um dia que Antônio estava com a fala atrasada. Afinal de contas ele já andava, comia a mesma comida da família, dormia sem precisar de ninguém para chamar seu sono, e não sabia dizer uma só palavra. Era preciso, segundo a madrinha, colher água do sino da igreja, em dia de chuva, e dar ao menino para beber. Era um santo remédio.

Acreditava-se que água de sino tinha o poder de ajudar na fala, e com a vantagem de o menino aprender a falar somente em hora certa. E assim fizeram.

Antônio não recusou. Bebeu a água do céu, sonora, com o mesmo jeito de quem come pedaços de rapadura.

Não se soube se foi a água do sino, a fé da madrinha ou se foi o tempo, mas o certo é que Antônio desandou a falar. E para surpresa de todos, falava sem parar. Não havia hora certa nem nada. Falava de tudo. Falava como as maritacas.

Respondia perguntas das mangas transformadas por ele em bichos, conversava com as plantas, falava língua de grilo e das águas. Até em sonho sonhava alto.

Novamente veio a madrinha dizer que o afilhado não tinha ouvido treinado. Não escutava nada. Bastava observar. Podiam dizer o que dissessem, que ele só escutava o que queria. O pai já o chamava de tiú, bicho que não escuta. Mas ele falava isso de maneira tão doce que Antônio escutava com carinho, mas continuava indiferente como vaca amuada.

E da madrinha, dona de tantas receitas, saiu a recomendação de enfiar dente de alho com azeite quente de mamona dentro dos ouvidos do menino. Mas Antônio, agora com cheiro de arroz afogado, continuava falando e ouvindo apenas barulhos de que ele gostava: água, vento, folha, passarinho, silêncio e tempestade (QUEIRÓS, 1989, p. 27-28).

...

O pai, homem calado, coçava sempre a cabeça, por longo tempo, como se estivesse fazendo carinhos no pensamento. Trabalhava muito e sem descanso. Havia sempre um arame para esticar, uma galinha para cortar as asas, uma tábua no curral merecendo mais um prego, uma planta carecendo de estaca para ganhar em altura. Aos domingos, ele se assentava à sombra de uma árvore e ficava com o tempo. O tempo lhe presenteava com o silêncio.

Falava pouco. Às vezes contava curtas histórias. A da galinha que entrou debaixo do caminhão, e ele não teve como não a matar. Os pintinhos ficavam piando em volta da mãe morta. Sem mais o que fazer, ele juntou os pintinhos e

os levou para casa. Hoje, quando dirige, não tem medo de pontes, valas, mata-burros. Mas sendo galinha com pintos, ele usa os freios.

Retomava o silêncio, abria o canivete muito amolado, picava o fumo, lambia a palha, enrolava o cigarro e fumava. Antônio não perguntava. O pai não respondia. Era um silêncio muito cheio de pesares.

As irmãs de Antônio, que já se vestiam de anjo nas coroações da capela e ganhavam cartuchos com amêndoas, ficavam atrás do pai, penteando e despenteando seus cabelos, partindo e repartindo os fios. Ele devia gostar do carinho, pois olhava para os lados sem mexer com a cabeça, para não sair do jogo.

De tempo em tempo ele viajava por mais dias. A mãe amarrava as portas e janelas mais cedo, encostando machados e bacias. O medo lembrava que o pai estava ausente. Quando voltava, ele trazia pão com salame embrulhado em papel pardo. Naquele lugar, onde biscoitos e bolos eram frequentes, pão era notícia de outro mundo. E o salame, vermelho, cortado em rodela, com meias-luas de pimenta-do-reino, tinha gosto do amor que o pai revelava nos gestos, mas não dizia com a voz.

Ele tinha alguns livros velhos, que lia sempre. Eram histórias de grandes homens. Outras vezes, usando da pena e do tinteiro, escrevia com letra bonita o nome dele, dos filhos, da mulher. Antônio, sem saber ler, ficava curioso para saber onde estava o seu nome. Se perto ou longe do nome do pai. Sem arriscar a perguntar muito, pedia ao pai que escrevesse de novo. Ele cumpria a curiosidade do menino, caprichando ainda mais na letra. Antônio dobrava a atenção.

No dia seguinte a mãe acendia o fogo com os papéis, queimando os nomes sem pensar no pesar de Antônio, desejoso de esconder os desenhos para copiar um dia. Veio daí sua vontade de ter uma gaveta com chave.

No poente, vez por outra, os corações se viam transformados em aposentos para a tristeza. Entre cores e silêncios, ela chegava pela brisa e se prolongava até os braços cruzados da mãe sobre o colo. Então, os olhos da mulher, vazando todo o céu, alcançavam paisagens que Antônio não sabia.

O pai, debruçado sobre os joelhos, se tornava indefeso diante de visita assim serena, mas que desenrolava, sem pena, antigos nomes, graves sombras, largas margens de desejos. E tudo Antônio lia em suas rugas, em seu franzir de testa.

E a tristeza do pai contagiava a todos, que se afastavam, procurando mais cedo o sono, e nele, um sonho revelador. Mas nada adivinhavam, a não ser que a tristeza também era possível (QUEIRÓS, 1989, p. 37-39).

...

Não sei quantos anos se passaram. Sei que continuo recebendo recados de Antônio sempre: nas tigelas de arroz-doce das estações rodoviárias, na água que cai do sino em dias de chuva, nas caixas de lápis de cor nas vitrinas, no cheiro do arroz-afogado, no quadrado do sol passando pela janela, nos pés de jabuticaba, nos arco-íris e casamento de viúvas, nos aquários com peixes, nas crianças que cruzam as ruas de uniforme, no chofer que passa dirigindo seu caminhão, no silêncio dos meninos sob marquises, no ovo frito sobre o arroz, nas notícias de nascimentos prematuros, nas rodelas de salame de supermercados, nas histórias de tatu-bolinha ou de fadas, nos passarinhos do demônio voando em igrejas, nos ratos sem asas, nas cascáveis, nas bandas de música, nos limões, nas ferraduras dos cavalos, no leite das cabras, nas maçãs sem papel roxo, nos ramos de funcho, poejo, erva-doce, nas estações das águas, na estação da secas, nas cigarras cantando no fim da tarde, nos defluxos e coqueluches, no cheiro dos currais, em trilhos e atalhos, em manteiga de cacau nas noites de frio, em retratos de mares, em gosto de lágrima, em galinhas e ninhos, em fogueiras de Santo Antônio, nos domingos de ramos, nos medos de demônios, assombrações, nos aniversários, na visita das abelhas às flores, no cheiro das gemadas, na primeira estrela que eu vejo, no queijo derretido em fatias de bolo, nos estojos de madeira, nos bilhetes recebidos a lápis, em frutas fora do tempo, em cadernos brancos, em diálogos e silêncios, em partidas e chegadas.

Não há como esquecê-lo. Mesmo se tento prestar atenção ao meu trabalho, se escrevo com caneta vermelha ou azul, se passa uma formiga ou a sombra de um voo de pássaro, se olho as nuvens ou relâmpagos, se entro em capelas ou se passeio em parques, Antônio não me deixa. Não sei qual de nós tem mais medo ou qual de nós tem mais amor (QUEIRÓS, 1989, p. 97-98).

**Anexo E - O mar de Clara**  
(VIEIRA, 2007, p. 10-11)

Gostar, o que se chama gostar, Clara só gostava do mar. Era capaz de ficar muito tempo olhando para ele, e descobrindo como, com o passar das horas, ele mudava de cor. Então Clara começava a desenhar e, nos desenhos de Clara, o mar também nunca tinha cor certa.

No verão, quando chegava o dia de partirem para a praia, os pais de Clara já sabiam que na bagagem da filha nunca podiam faltar marcadores, pincéis, aquarelas, lápis – tudo aquilo de que ela iria necessitar para, como ela gostava de dizer, “levar o mar para casa.”

Terminado o banho, sentada na toalha sobre a areia, Clara deixava entrar o mar pelos olhos adentro, e depois o desenhava num caderno. O caderno tinha um sol na capa, brilhando muito, e Clara dizia muitas vezes que, mesmo nos dias em que o frio fazia o queixo tremer, bastava as pessoas olharem para ele para, de um momento para o outro, se sentirem aquecidas por dentro.

E o mar que Clara desenhava levava toda a água do mundo para dentro das páginas do caderno.

Por isso, naquela noite em que a televisão falou de grandes inundações, com uma onda gigante arrastando tudo à sua frente, arrancando árvores, derrubando casas, afogando pessoas, Clara correu para o seu caderno, com medo que tivesse sido ele a causa de tudo aquilo.

Mas o mar de Clara continuava nos seus desenhos, tranquilo, sem uma onda para perturbá-lo. Desse jeito, fugir de Clara era coisa que não tinha vontade... Clara sorriu, fechou o caderno devagarzinho e conseguiu adormecer sem pesadelos.

**Anexo F - O silêncio da água**

(SARAMAGO, 2011, não paginado)

“Tinha eu ido com os meus petrechos a pescar na foz do Almonda, chamávamos-lhes a “boca do rio”, onde por uma estreita língua de areia se passava nessa época ao Tejo, e ali estava, já o dia fazia as suas despedidas, sem que a boia de cortiça tivesse dado sinal de qualquer movimento subaquático, quando, de repente, sem ter passado antes por aquele tremor excitante que denuncia os tenteios do peixe mordiscando o isco, mergulhou de uma só vez nas profundas, quase me arrancando a cana das mãos. Puxei, fui puxado, mas a luta não durou muito.

A linha estaria mal atada ou apodrecida, com um esticão violento o peixe levou tudo atrás, anzol, boia e chumbada. Imagine-se agora o meu desespero.

Ali, à beira do fundão onde o malvado devia estar escondido, a olhar a água novamente tranquila, com a cana inútil e ridícula nas mãos, e sem saber o que fazer.

Foi então que me ocorreu a ideia mais absurda de toda a minha vida: correr a casa, armar outra vez a cana de pesca e regressar para ajustar contas definitivas com o monstro.

Ora, a casa dos meus avós ficava a mais de um quilómetro do lugar onde me encontrava, e era preciso ser pateta de todo (ou ingénuo, simplesmente) para ter a disparatada esperança de que o barbo iria ficar ali à espera, entretendo-se a digerir não só o isco mas também o anzol e o chumbo, e já agora a boia, enquanto a nova pitaça não chegava. Pois apesar disso, contra a razão e bom senso, disparei a correr pela margem do rio fora, atravessei olivais e restolhos para atalhar caminho, irrompi esbaforido pela casa dentro, contei à minha avó o sucedido enquanto ia preparando a cana, e ela perguntou-me se eu achava que o peixe ainda lá estaria, mas eu não a ouvi, não a queria ouvir; não a podia ouvir.

Voltei ao sítio, já o Sol se pusera, lancei o anzol e esperei. Não creio que exista no mundo um silêncio mais profundo que o silêncio da água. Senti-o naquela hora e nunca mais o esqueci.

Ali estive até quase não distinguir a boia que só a corrente fazia oscilar um pouco, e por fim, com a tristeza na alma, enrolei a linha e regresssei a casa.

Aquele barbo tinha vivido muito, devia ser, pela força, uma besta corpulenta, mas de certeza não morreria de velho, alguém o pescou num outro dia qualquer. De uma maneira ou outra, porém, com o meu anzol enganchado nas guelras, tinha a minha marca, era meu.