

O visível e o invisível do ser em “Lágrimas furtivas”, de Lucinda Persona

The Visible and The Invisible of Being: An Analysis of the Poem “Lágrimas Furtivas” By Lucinda Persona

Judikerle Pereira de Oliveira*
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

Célia Maria Domingues da Rocha Reis*
Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT

318

RESUMO: Neste artigo analisamos o poema “Lágrimas furtivas”, de Lucinda Persona, inquirindo o procedimento pelo qual o olhar sobre o cotidiano, um dos principais temas de suas obras, recebe uma apreciação singular. Para tanto, será utilizada a abordagem fenomenológica (RAMOS, 2011), por meio de que se faz possível indicar o modo de ser dos fenômenos, assinalando, a partir da materialidade dos versos, um caminho para a sua interpretação. A fenomenologia norteará este estudo, tanto pelos conceitos acerca da percepção do visível e do invisível, de Merleau-Ponty (1999, 2003), e da estrutura do Ser, de Heidegger (1979, 2012), quanto pelo método de análise imanente do *corpus*. Os resultados da análise indicam que o olhar poético sobre a rotina e sobre o comum, que dela é prenúncio, ressignifica o banal e se torna uma estratégia para acessar e compreender o eu e o mundo circundante.

PALAVRAS-CHAVE: Lucinda Persona. Poesia e cotidiano. Percepção do visível e do invisível.

* Mestra em Estudos de Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT).

* Pós-doutora em Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP).

ABSTRACT: In this research we analyze the poem "Lágrimas furtivas" by Lucinda Persona, inquiring the procedure by which the look on daily life, one of the main themes of her work, receives singular appreciation. For this purpose, the phenomenological approach will be used, through which it is possible to indicate the way of being of the phenomena, pointing out, from the materiality of the verses, a way for its interpretation. Hereupon, phenomenology will guide this study, both by means of the concepts of the perception of the visible and the invisible, treated by Merleau-Ponty (1999, 2003, 2004), and Heidegger's Structure of Being (1979, 2012), as well as by the method of immanent analysis of the corpus, through the strata theory, abstracted by Maria Luiza Ramos (2011) from the phenomenological studies of Roman Ingarden. The results of the analysis indicate that the poetic gaze on routine and on the common, which foreshadows it, ascribes new meanings to the banal and becomes a strategy to access and understand the self and the surrounding world.

KEYWORDS: Lucinda Persona; poetry and everyday life; Perception of the visible and the invisible.

Introdução

O olhar ocupou um relativo espaço em diferentes sistemas filosóficos. Segundo Marilena Chaui (1988), o realismo "crê na percepção como coincidência entre sujeito e coisa" (1988, p.44); o idealismo, "na percepção como síntese operada pelo sujeito que domina, organiza internamente e pensa a coisa" (1988, p.44); o empirismo "procura explicar a percepção como síntese passiva das sensações causadas em nós pela coisa mosaico de qualidades externas que estimulam os sentidos" (1988, p.44), o intelectualismo, por sua vez "pela reflexão, busca objetivar a sensação e fazê-la aparecer como matéria do conhecimento" (1988, p.44).

Para Merleau-Ponty (2003, *apud* CHAUI, 1988, p.38), a percepção pelo olhar não é um reflexo das representações mentais. Não há também separação entre o corpo e a alma, a consciência e o mundo, o homem e a natureza, o sujeito e o objeto. O olhar é o primeiro modo de acessar o mundo, é pelo corpo "reflexionante" que experienciamos o mundo (MERLEAU-PONTY, 2003, *apud* CHAUI, 1988, p.38).

Consoante a interpretação acerca do ato perceptivo desenvolvida por Merleau-Ponty (1999, 2003), analisamos o poema "Lágrimas Furtivas" (1998), de Lucinda

Persona, a partir da materialidade dos versos, pela perspectiva de Maria Luiza Ramos em *Fenomenologia da obra literária* (2011), buscando compreender, com a contribuição de Martin Heidegger (1979, 2012), o modo como a observação das coisas banais do cotidiano funcionam como abertura para o desvelamento do Ser.

Percepção e poesia

Uma estratégia frequente, que marca a maneira particular de como Lucinda vê *perspicue*³ a banalidade da rotina, expressa-se pela imagem da casa:

Lágrimas furtivas

Muitos dias depois
volto à casa.
Ela não diz o que é saudade.
Acha difícil explicar
o pesado vôo da solidão
tudo o que brota
com o súbito abandono.
Entretanto
na extensão do seu vazio se avolumou
uma história normal de ausência:
a floresta verde-negra sobre os nacos de pão
azedumes
o ágil inseto com vísceras de manteiga.

Odores remediáveis vagam entre os desperdícios.

Como se vê, tenho muito a fazer.
Vou armar emboscadas de fogo
água fervente
espumas.

Vou deixar que a minha impaciência circule
nas ocupações conhecidas e, ao final,
vou enxugar as lágrimas furtivas
de uma torneira ou outra.

(PERSONA, 1998, p. 40)

Em sua composição, o poema é dividido por três estrofes, sendo a segunda um monóstico:

Odores remediáveis vagam entre os desperdícios.

Em acordo com Ramos (2011, p. 65), “os versos se distribuem no papel conforme uma imposição rítmica, às vezes métrica, seguindo, pois, a sua natureza essencialmente acústica. Mas o que os define de modo imediato é a sua feição plástica, a sua realidade espacial numa determinada superfície” (RAMOS, 2011, p. 65). No poema as estrofes apresentam alternância de versos longos e curtos, alguns com palavras desmembradas, com grande recuo da margem esquerda, à parte dos demais:

a floresta verde-negra sobre os nacos de pão
azedumes
 o ágil inseto com vísceras de manteiga.

Nessa dimensão visual está considerada a organização sintática dos versos, com o uso estilístico da pontuação. O uso do ponto final alinha-se à demarcação de três momentos. O primeiro refere-se ao reconhecimento dos sentimentos advindos do retorno a uma casa; o segundo, à verificação do que lá se encontra, e o terceiro, ao que o eu poético pretende realizar no ambiente que observa.

Tais recursos expressam semanticamente a descrição de uma experiência do eu lírico. É importante frisar que as muitas experiências e outras situações apresentadas pelo eu lírico, na obra de Lucinda, sempre partem de uma rotina doméstica, com a personificação dos seus sentimentos em animais ou plantas. Os estados de ânimo do eu, em muitos momentos, tornam-se tangíveis pelo modo como são descritos e metaforizados em corpos.

No poema em estudo, o ambiente comum à construção poética é reforçado por palavras como “casa”, “nacos de pão”, “inseto”, “manteiga”, “água fervente”, “torneira”. Esses termos, em harmonia com os demais elementos do poema, compõem a nossa experiência poética ao ler os versos.

Maurice Merleau-Ponty, na tentativa de explicar a sua concepção filosófica a respeito da percepção, desvenda o fenômeno do “Ser Selagem” ou “Ser Bruto”,

que consiste em compreender a percepção como experiência “reflexionante” dos corpos, uma vez que

[...] nossa experiência que está aquém da afirmação e da negação, aquém do juízo - opiniões críticas, operações ulteriores -, é mais velha que qualquer opinião, é a experiência de habitar o mundo por meio de nosso corpo, a verdade nós mesmos inteiramente sem que seja necessário escolher nem mesmo distinguir entre a segurança de ver e a de ver o verdadeiro, pois que são por princípio uma mesma coisa (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 37- 38).

A arte, nesse sentido, é experienciada através da manifestação do seu contato com aquele que a usufrui em comunhão com o mundo. E desse diálogo surge outro momento, que não é definitivo, pois a linguagem é potência criadora, e propicia a construção de uma outra coisa, que não é possível dizer facilmente apenas por um nomear, mas que é vivenciada em “cada fala autêntica”, que constitui o poético (HEIDEGGER, 1990, p.57).

Entretanto, para alcançar “essa outra coisa”, é necessário compreender o produto dessa experiência, o próprio poema. Em conformidade com essa concepção, Octavio Paz, referindo-se especificamente à poesia, pontua que:

Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, e sim uma libertação da matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, transformando-se em “outra coisa”. (PAZ, 1982, p. 26).

O literário, o poético, deste modo, seria sempre o caminho para outra coisa. Ou seja, aquilo que está no corpo da construção poética (de textos em prosa ou em versos) é sempre a escrita que conduz o leitor a algo mais.

Quando fitamos os versos em análise, percebemos que algumas estruturas intensificam a sensação e a apreensão da poesia. Ramos esclarece que “[o]s fatores plásticos e rítmicos atuam, pois, na constituição da intuição sensível enquanto são *percebidos* de forma empírica” (2011, p. 165). Tendo comentado

sobre o fator plástico, a construção visual do poema; vamos nos deter sobre o ritmo, a fim de nos aproximarmos da experiência poética.

“Lágrimas furtivas” foi arquitetado com uma melodia sutil e constante. É assimétrico, com aliterações e assonâncias que vão acentuando e indicando o sentido dos versos.

Na primeira estrofe há aliterações com a sibilante “s”, a fricativa palatal “x”, e a alveolar “z”, que contribuem para o efeito “chiado” e de sopro:

Muitos dias depois
volto à casa.
Ela não diz o que é saudade.
Acha difícil explicar
o pesado vôo da solidão

Esses efeitos sonoros, em comunhão com a significação dos termos escolhidos para compor o poema, amplificam a imagem do voo, pelo movimento do vento:

o pesado vôo da solidão

Na mesma estrofe, no verso oito, a mudança sonora é realçada pela construção visual. O verso é formado por uma única palavra, composta com predominância da oclusiva surda linguodental “t”, reproduzindo um som “seco” (MARTINS, 1997, p.34):

o pesado vôo da solidão
tudo o que brota
com o súbito abandono.
Entretanto
na extensão do seu vazio se avolumou
uma história normal de ausência:

Novamente, para nos aproximarmos da expressão intuída pela sonoridade, faz-se necessária a organicidade do som com o significado da palavra que a produz: “Entretanto”. Essa conjunção adversativa comporta, em comunhão com a percepção sonora de “travamento” (aludida pela repetição sonora do

“t”), o sentido de estar articulando uma coisa e outra - sua posição intensifica este sentido significando a introdução de uma oposição ao que estava sendo dito, ou o início de um novo momento. Os versos podem indicar esses sentidos simultaneamente numa “multivocidade”.

A partir desse vocábulo, o eu poético, de um estado de imersão em que relata os momentos de retorno a uma casa, emerge para a observação da materialidade do que lá encontra; de um momento em que predomina a descrição de sentimentos, para a materialidade do visível. Merleau-Ponty esclarece que

[...] é *olhando*, é ainda com meus olhos que chego à coisa verdadeira, esses mesmos olhos que há pouco me davam imagens monoculares, simplesmente, funcionam agora *em conjunto* e como que *a sério*. Assim, a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu permaneça na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela quem o emudece e me lança em pleno mundo. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 20).

Esse “ver a fundo”, para além das aparências, opera-se por um processo conjunto entre o corpo e o próprio mundo que este habita, como ocorre nos versos:

Entretanto
na extensão do seu vazio se avolumou
uma história normal de ausência:
a floresta verde-negra sobre os nacos de pão
azedumes
o ágil inseto com vísceras de manteiga.

Habitar o mundo, nesse sentido, ocorre principalmente na relação do ser com as coisas, pelo “demorar-se junto às coisas” (HEIDEGGER, 2012, p. 130). De acordo com Heidegger, a demora junto às coisas é o único modo de alcançar o “vigor da essência”, em que a “quadratura se resguarda” (2012, p. 131). Evidencia-se o ser pela demora do eu nas coisas que integram o ambiente familiar. A descrição daquilo que é visto - um pedaço de pão em decomposição -, e que é extremamente comum ao ambiente domiciliar, é revestido de uma linguagem poética que [res]significa os sentidos, afastando o poema do vulgar.

Ramos, quando trata da linguagem figurada no processo metafórico, diz das palavras que, a depender de sua “posição existencial”, conseguem traduzir o “conteúdo material” em que “a intencionalidade de uma determinada significação nominal é deslocada de um objeto para outro” (2011, p. 113). A autora explica que isso ocorre “pelo fato de o conteúdo formal de determinada palavra apresentar analogia com o conteúdo de outra palavra, para a qual se deslocou a intencionalidade” (RAMOS, 2011, p. 113).

No âmbito do processo descrito, há uma conexão semântica entre as palavras “vazio”, “ausência”, “verde-negra” e “azedumes”, que constroem uma atmosfera soturna, ampliam a compreensão da intencionalidade e intensificam a percepção da metáfora. Ramos, sobre as condições de utilização da metáfora, destaca que “o contexto vai emprestar dimensão poética à imagem, não por explicá-la - a mensagem poética é de natureza *sui generis* e não requer conhecimento racional, mas por situá-la num todo expressivo e significativo” (RAMOS, 2011, p. 118). Como formula Heidegger, “o acesso à essência de uma coisa nos advém da linguagem” (2012, p. 126), pois é por ela que conseguimos, mesmo sem plena consciência, acessar aquilo que nos é primordial.

Além da relação do corpo com o “visível”, pela descrição daquilo que é observado, também é possível perceber o “invisível” que permeia essa correspondência. Antes de esclarecermos este aspecto, porém, faz-se necessário esclarecermos o que Merleau-Ponty formulou acerca da percepção do visível.

Ao explicar de onde nasce a percepção, Merleau-Ponty pontua: “Antes da ciência do corpo - que implica a relação com outrem -, a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer lugar, mas emerge no recesso de um corpo” (2003, p. 21). A visão, para ele

[...] faz parte da potência de pensar que atesta que esta aparência respondeu, segundo uma regra, aos movimentos de nossos olhos. A percepção é o pensamento de perceber quando é plena ou atual. Se, pois, atinge a própria coisa, é preciso dizer, sem contradição, que é inteiramente um feito nosso e, de uma ponta à outra, nossa, como todos os nossos pensamentos. Aberta sobre a própria coisa, não deixa de ser menos nossa, porquanto a coisa é, doravante, o que pensamos ver - *cogitatum* ou noema⁴. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 39).

Daí derivamos duas reflexões. Por um lado, no próprio processo de ver, no “visível” já está implicado o seu duplo, o “invisível”. Como Merleau-Ponty desenvolve em *O visível e o invisível* (2003), estes não estão em oposição, mas são complementariedade um do outro, como se um não pudesse existir sem o outro. Por outro, para conseguirmos dizer do visível e do invisível, é mister compreender que o corpo “reflexiona” quando em contato com o mundo, e este é “consciência encarnada”, o “ser bruto”. Com esta formulação, há uma desconstrução da tradição filosófica que acredita ser apenas a mente que reflete, sendo o corpo desconsiderado. Nessa acepção:

O olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso. No entanto, as vistas tomadas não são quaisquer, não olho um caos mas coisas, de sorte que não se pode dizer, enfim, se é ele ou se são elas quem comanda. (MERLEAU-PONTY, 2003, p.130).

Para explicar como o “visível” e o “invisível” se dão, o teórico utiliza como exemplo a percepção da dimensão do horizonte, partindo do corpo e do olhar:

Se existe animação *do* corpo, se a visão e o corpo se encontram imbricados um no outro - se, correlativamente, a menor película do *quale*, superfície do visível, está em toda a sua extensão, forrada por uma reserva invisível - e se, finalmente, tanto na nossa carne como na das coisas, o visível atual, empírico, ôntico, através de uma espécie de dobramento, de invaginação, ou de estofamento, exhibe uma visibilidade, uma possibilidade que não é sombra do atual, mas seu princípio, que não é chegada de um “pensamento” mas sua condição, um estilo alusivo, elíptico, como todo estilo, e como todo estilo também inimitável, inalienável, horizonte interior e exterior, entre os quais o visível atual é uma compartimentação provisória, e que, contudo, abrem indefinidamente para outros visíveis, então - a distinção imediata e dualista entre o visível e o invisível, a extensão e o pensamento, sendo rejeitadas, não porque a extensão seja pensamento e o pensamento extensão mas porque uma está para o

outro como o avesso está para o direito (MERLEAU-PONTY, 2003, p.147).

O “visível”, nesse sentido, torna-se acessível ao olhar por estar revestido com a “membrana do invisível”. O “corpo visível e invisível”, seguindo este raciocínio, é o primeiro a conhecer o mundo circundante, é por este corpo “reflexionante” que se chega ao “ser bruto” que o poema evoca.

Dito isso, conseguimos nos aproximar daquilo que é captado pelo olhar do eu poético, a casa “abandonada”. Essa casa, no entanto, não é apenas um corpo material, enquanto objeto que pode ser tocado. A “multivocidade” da linguagem poética, à luz conceitual de Ramos (2011, p. 137), permite-nos compreender esse espaço para além das dimensões de sua materialidade física, como podemos perceber pela relação entre o que é palpável e sua descrição “subjéctiva”.

“Lágrimas furtivas” (1998, p.40), já nos primeiros versos, institui essa correlação entre o tangível e o intangível:

Muitos dias depois
volto à casa.
Ela não diz o que é saudade.
Acha difícil explicar
o pesado vôo da solidão

O eu poético personifica os seus sentimentos através da imagem da casa tecendo um diálogo com o ambiente. Esse paralelo, que culmina numa equivalência, é reforçado a cada verso, principalmente pela construção pronominal entre o eu, subentendido pelas pessoas do verbo, entre outros termos oracionais; e pelo vocábulo “ela”, a casa. Assim, temos: “volto”, “tenho”, “vou”, “minha”, para indicar o eu poético, e “casa”, “acha”, “ela”, “seu” para indicar a casa. Os sentimentos e substantivos personificados pela imagem da casa: “saudade”, “pesado vôo da solidão”, “brota”, “súbito abandono”, “vazio”, “ausência”, “floresta verde-negra”, “nacos de pão” “azedumes”, etc, corroboram esse entendimento.

Essa quimérica dualidade faz-nos retomar as formulações de Merleau-Ponty acerca da desconstrução da tradição filosófica, no que diz respeito à percepção do visível e do invisível, enquanto estruturas que se opõem numa concepção bipartida, com vistas a uma outra aceção, em que ver profundamente aquilo que se apresenta, e que constitui a experiência em si, comporta tanto o visível quanto o invisível, concomitantemente, e que concebe sentido a compreensão do “Ser bruto”, que é “o ser da indivisão, desconhecendo a separação entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo. Indiviso, no entanto, é pura diferença interna e não possibilidade idêntica a si mesma” (CHAUI, 1994, p. 468).

O poema, como já indicado, transmuta a esfera do significado singular para uma multivocidade, como nos versos finais da primeira estrofe:

Entretanto
na extensão do seu vazio se avolumou
uma história normal de ausência:
a floresta verde-negra sobre os nacos de pão
azedumes
o ágil inseto com vísceras de manteiga.

328

Desse modo, assim como na teoria desenvolvida por Merleau-Ponty, aquilo que é visto só pode sê-lo por aquilo que não é visível. As imagens metafóricas oferecem uma forma a essa concepção. Assim, aquilo que não possui contorno físico é colocado à mostra. A solidão, a ausência, os sentimentos são materializados como partes que formam uma metonímia para a perda e o abandono.

Outro elemento importante a destacar no poema diz respeito à busca pela ordem:

Como se vê, tenho muito a fazer.
Vou arrumar emboscadas de fogo
água fervente
espumas.

Vou deixar que a minha impaciência circule
nas ocupações conhecidas e, ao final,
vou enxugar as lágrimas furtivas
de uma torneira ou outra.

Zygmunt Bauman, em *O mal estar da pós-modernidade* (1998), salienta o modo como as pessoas vivenciam a contemporaneidade e destaca a busca pela ordem como uma das principais características dessa época. No poema, os verbos prenunciam a ordem que o eu lírico deseja: “tenho a fazer”, “Vou arrumar”, todos no presente do indicativo, como atividade a ser realizada com certa urgência. Nas palavras do teórico, essa busca pela ordem gera mal estar:

Dessa ordem que era o orgulho da modernidade e a pedra angular de todas as suas outras realizações (quer se apresentando sob a mesma rubrica de ordem, quer se escondendo sob os codinomes de beleza e limpeza), Freud falou em termos de “compulsão”, “regulação”, “supressão” ou “renúncia forçada”. Esses mal-estares que eram a marca registrada da modernidade resultaram do “excesso de ordem e sua inseparável companheira - a escassez de liberdade. [...] Dentro da estrutura de uma civilização que escolheu limitar a liberdade em nome da segurança, mais ordem significa mais mal-estar. (BAUMAN, 1998, p. 08-09).

O eu lírico busca limpar a sujeira metaforizada no ambiente familiar, a cozinha, que nos próximos versos ganhará contorno mais existencial. A sujeira que antes estava impregnada em objetos concretos (“nacos de pão”, “manteiga”, “inseto”, “desperdícios”), logo a seguir ganha profundidade existencial, tecendo a conclusão do poema,

Vou deixar que a minha impaciência circule
nas ocupações conhecidas e, ao final,
vou enxugar as lágrimas furtivas
de uma torneira ou outra.

Em Bauman, a sujeira figura como “essencialmente desordem. Não há coisa que seja sujeira absoluta. Ela existe ao olhar do observador. [...] A sujeira transgride a ordem. Eliminá-la não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente” (DOUGLAS, 1970, *apud* BAUMAN, 1998, p. 16). Dessarte, percebemos a busca do eu poético em organizar o passado “limpando” toda a sujeira que a ausência e o abandono provocaram. Para isso, como verificamos, o eu poético retorna à casa e a descreve tendo como ponto

de partida os alimentos em decomposição. A casa, neste sentido, é a personificação do interior do eu poético; é por sua descrição que conhecemos os seus sentimentos.

Um outro recurso estilístico importante para a compreensão do poema, e que diz da apreensão do cotidiano, refere-se à simbiose entre o corpo físico humano metaforizado, ou mesmo personificado, em elementos da botânica, da fauna ou em objetos, como nos versos finais:

Vou deixar que a minha impaciência circule
nas ocupações conhecidas e, ao final,
vou enxugar as lágrimas furtivas
de uma torneira ou outra.

As “lágrimas furtivas” germinam de uma “torneira” que é o corpo humano, pois, para chorar, é necessário que se tenha um corpo, mas também, metaforicamente, emanam da torneira/objeto que ocupa espaço na casa.

Considerações finais

Procuramos evidenciar, nesta análise, a imagem da casa como elemento importante para a construção poética de Lucinda Persona, no que diz respeito aos elementos que compõem a percepção do cotidiano e a lida do eu com o mundo, com as “coisas”, naquilo que Heidegger denomina “o habitar da quadratura” (2012, p. 131).

No poema “Lágrimas furtivas”, a casa manifesta-se como o corpo do eu poético, em três momentos, nos quais são descritos modos distintos de perceber esse ambiente. O primeiro diz da percepção do espaço, que é redescoberto pelo retorno ao ambiente familiar; o segundo, pela descrição das coisas que lá se encontram e que nasceram pelo abandono, como os “nacos de pão” em decomposição. O terceiro e último momento perceptivo refere-se à descrição daquilo que o eu poético irá modificar nessa paisagem revisitada.

O corpo da casa é a própria personificação do estado emocional do eu poético, e a arte que materializa o fenômeno, nesse sentido, é o caminho para alcançar a verdadeira experiência, a do “Ser Bruto”, em que o corpo reflexiona, como nos explica Merleau-Ponty (2003, p. 37- 38).

Desse modo, pela metaforização e personificação dos sentimentos, por intermédio da imagem da casa abandonada, segundo a contribuição teórica de Merleau-Ponty acerca do fenômeno de ver o visível e o invisível, conseguimos “ver” aquilo que não é visível aos olhos, como a solidão, a ausência (vazio). Além disso, constatamos que a imagem da casa “abandonada” em alguma medida expressa o retorno ao familiar, a uma origem, que, por conseguinte, é a própria experiência do “originário” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 122).

Referências

331

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BOSI, A; CHAUI, M; NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHAUI, M. *Merleau-Ponty: Obra de arte e filosofia*. In: Novaes, A. (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

HEIDEGGER, M. *Ensaio e conferências*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2012.

HOUAISS, Antonio, VILLAR, Mauro. *Minidicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PERSONA, Lucinda Nogueira. *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PERSONA, Lucinda Nogueira. *Leito de Acaso*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2004.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. 4. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Recebido em: 31 de maio de 2019.
Aprovado em: 20 de novembro de 2019.