

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**PLURALIDADE DE GÊNEROS E IMAGINÁRIO NA OBRA DE LÊDA SELMA**

MARALICE SILVA BORGES

GOIÂNIA, 2011

MARALICE SILVA BORGES

**PLURALIDADE DE GÊNEROS E IMAGINÁRIO NA OBRA DE LÊDA SELMA**

Dissertação apresentada para a Banca de Defesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre na área de Estudos Literários.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Gonçalves Lima

GOIÂNIA, 2011

**Pluralidade de gêneros e imaginário na obra de Lêda Selma**

**Maralice Silva Borges**

**Orientadora: Professora Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Gonçalves Lima**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria de Fátima Gonçalves Lima** (Orientadora)  
Doutora em Letras  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás

---

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira  
Doutor em Letras  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás

---

Prof. Dr. Divino José Pinto  
Doutor em Letras  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás

GOIÂNIA, 2011

## **DEDICATÓRIA**

À minha mãe Maria Luiza, que sempre esteve ao meu lado apoiando-me, muitas vezes ensinando-me a caminhar com fé e determinação para que eu pudesse alcançar meus sonhos.

Ao meu pai Natalício, que mostrou-me que se pode ir longe desde que se tenha como companheiros constantes os valores transmitidos por ele.

À minhas filhas Natalyê Chrystine e Nyanne Mara, tesouros valiosos, responsáveis por eu estar buscando aprimoramento pessoal e profissional constantemente.

Ao Paulo Cesar por permanecer ao meu lado.

Aos meus familiares e amigos que souberam entender meu isolamento temporário e necessário.

## **AGRADECIMENTO**

Ao Senhor da minha vida que é Deus, ao qual entrego todas as vitórias conquistadas.

Aos professores Divino José Pinto, Éris Antônio de Oliveira, José Ternes, Lacy Guaraciaba Machado, Maria Aparecida Rodrigues, pelo acréscimo de conhecimento.

À minha orientadora Maria de Fátima Gonçalves Lima, em especial, por despertar em mim a paixão pelas imagens e me levar a voar em sua direção.

À escritora Lêda Selma, que se prontificou a atender minha entrevista.

À Cícera Maria Borges e Delma das Graças Viana, incentivadoras iniciais dos meus estudos literários.

Aos meus colegas, pelo companheirismo.

À minha família e amigos, pelas orações direcionadas a mim.

“O sujeito deve abstrair-se de toda realidade ambiente, fechar na medida do possível, as portas (os sentidos) que abrem para o mundo exterior, adormecer a razão de maneira a manter-se em estado vizinho do sonho, depois escutar e escrever, escrever seguindo o movimento acelerado do pensamento.”

(RAYMOND, 1997 p. 246)

## RESUMO

Este trabalho constitui uma análise das obras de Lêda Selma de Alencar, que caracterizam-se por um conjunto recorrente de imagens, dispersos numa multiplicidade de formas textuais. As crônicas e os contos constituem as modalidades de sua prosa, paralela à produção de textos poéticos podendo ser poesias ou não. A presente dissertação examina o diálogo estabelecido entre textos de diferentes formas textuais no todo da prosa poética de Lêda Selma, através do *corpus* literário: *Pois é filho...* (1997); *Nem te conto* (2000); *Até Deus duvida* (2002); *Hum... Sei não!* (2005); *Eu, hem?* (2008), que estão reunidos como crônicas e contos. Além de *A dor da gente* (1988); *Sombras e Sobras* (2007); *À deriva* (2008), que fazem parte de livros de poemas. A proposta pauta-se por contribuições dialógicas e intertextuais a partir de Bakhtin (2003) e fundamentando-se principalmente pela teoria do imaginário de Bachelard (1957) e acrescidos ainda de formulações de Paul Ricoeur (2000). A autora interage com o leitor e ambos vivem novas experiências além de demonstrar um fascínio pelo fazer poético que perpassa as normas existentes entre a prosa e a poesia.

Palavras-chave: Imagens. Multiplicidade. Diálogos. Imaginário. Prosa e poesia.

## ABSTRACT

This work is an analysis of the works of Lêda Selma de Alencar, which are characterized by a recurring set of images, dispersed in a multiplicity of textual forms. The chronic and the tales are the modalities of her prose, parallel to the production of poetic texts and poems or not. This dissertation examines the dialogue established between texts from different textual forms in poetic prose's entire Leda Selma, through literary *corpus*: *Pois é filho ...* (1997); *Nem te conto...!* (2000); *Até Deus duvida* (2002); *Hum... Sei não!* (2005); *Eu, Hem?!* (2008), which are meeting as chronicles and tales. In addition to the *A dor da gente* (1988); *Sombras e sobras* (2007); *A deriva* (2008), which are part of poems' books. The proposal is guided by contributions dialogical and intextual of Bakhtin (2003) and basing themselves mainly by imaginary theory of Bachelard (1957) and added to formulations of Paul Ricoeur (2000). The authoress interacts with the reader and both live new experiences and demonstrate a fascination with making poetic running through existing standards between prose and poetry.

Keywords: images; multiplicity; dialogues; imaginary; prose and poetry.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1- OS GÊNEROS E A PROSA POÉTICA DE LÊDA SELMA .....</b>	<b>12</b>
1.1 – Noções de Gênero Literário .....	13
1.2 – Conceitos de Crônica .....	23
1.2.1- Origem e História da Crônica .....	25
1.2.2- Linguagem e Variedades/ Tipos de Crônicas .....	33
1.2.3- A Crônica de Lêda Selma .....	37
1.2.4- Estilo e Imagens Poéticas nas Crônicas de Lêda Selma.....	43
1.3 – Aspectos sobre o Conto .....	56
1.3.1. Estabelecendo uma Linha Divisória entre o Conto e a Crônica.....	61
1.3.2. O Conto de Lêda Selma .....	64
<b>2- PLURALIDADE DE GÊNEROS E O IMAGINÁRIO EM LÊDA SELMA .....</b>	<b>72</b>
2.1. Conto ou Crônica: <i>Hum... Sei não!</i> .....	74
2.2. Dialogismo e Intertextualidade .....	82
2.3. Prosa x Poesia – Razão e Emoção .....	86
<b>3- O IMAGINÁRIO NA POESIA DE LÊDA SELMA .....</b>	<b>90</b>
3.1 - O Imaginário Poético de Lêda Selma .....	92
3.1.1. O Imaginário na Poesia .....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>111</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>115</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>119</b>

## Introdução

Lêda Selma é uma escritora que demonstra uma multiplicidade tanto nos gêneros de seus textos, que constantemente se mesclam, quanto em seus sentimentos abordados, ora nas crônicas e contos, ora na poesia. Nota-se que a autora incorpora ao discurso de suas obras muito de suas experiências. Neste contexto as obras de arte desta autora revelam o interior da alma dos lugares, das pessoas, e principalmente de si mesma. Seus poemas, muitas vezes, nos provocam os sentimentos mais profundos ao mesmo tempo em que ela lida com os próprios. Suas crônicas e contos, repletos de ironia camuflados, ou não, nos fazem refletir. E a característica presente em todos os seus textos é o seu caráter poético, sendo eles prosas ou não, é a poesia que parece ser sua companheira constante.

A proposta dessa dissertação é apresentar algumas reflexões. Inicialmente percebe-se a necessidade de discorrer sobre a história do gênero literário, tendo como ponto de partida a poética de Aristóteles, com algumas discussões feitas ao longo da história, na qual os conceitos e novas reflexões sobre gêneros foram cogitadas.

Para nós, hoje, essas diferentes tendências de leitura e interpretação da Poética aristotélica, bem como de outras obras antigas, assumem um significado didático muito importante, pois mostram que, se por um lado, aquele texto goza de um grande poder sugestivo, por outro, revela que cada época vê e compreende o passado de acordo com suas próprias maneiras de pensar, e o significado histórico do texto resulta, em última instância, da interação das diversas formas de leituras ocorridas. É, pois, nesse quadro que se insere a necessidade, sempre renovada, de voltarmos, diretamente, ao texto da Poética para que a constelação de soluções já cristalizadas não impeça o exercício da reflexão pessoal, o que constitui, certamente, a maior lição deixada pelo estagirita. (BRANDÃO. 2005, p. 5)

A partir destas diversas interpretações, ao longo das épocas, trataremos, em especial, da crônica e do conto. Na primeira, será abordado conceito, origem, história, linguagem e variedades; no segundo, algumas características e, uma divisória será estabelecida entre ambos. A diversidade finalmente, a interação de gênero e também as leituras que podem ser encontradas nos textos de Lêda Selma serão abordados, ressaltando seu estilo e as imagens poéticas. Vale lembrar que a criação literária não pode estar presa a nenhuma lei discursiva, já que a riqueza e a variedade dos Gêneros do discurso, segundo Bakhtin, são infinitas. Também

discutiremos sobre o imaginário poético encontrado tanto na prosa quanto na poesia de Lêda Selma.

Na prosa serão destacadas noções sobre a crônica e o conto. Na crônica, após alguns apontamentos históricos, linguísticos e estilísticos, é necessário também lembrar rapidamente o egresso da mulher nesse contexto. Ao finalizar este capítulo aparecem reflexões sobre as imagens e metáforas encontradas em seus textos. Este estudo será voltado para as imagens poéticas destacadas principalmente por Bachelard e Paul Ricouer. O conto também será analisado destacando o tempo, espaço, personagens e enredo, entre outros.

Nessas reflexões sobre a prosa, o dialogismo será tema de estudo do segundo capítulo em junção com a intertextualidade, e novamente se abordará Bakhtin para tratar deste diálogo. Neste capítulo, encontram-se a prosa e a poesia muito próximos, quase a trocar segredos em meio à razão e à emoção que estão presentes em ambos, e é talvez nessa proximidade que se encontra a pluralidade de gênero que se mesclam a ponto de encontrarmos uma diante da outra (em um diálogo consciente) e não sabermos de quem realmente se trata.

O imaginário será abordado novamente no capítulo três, mas agora o estudo se volta para as imagens poéticas nos textos de Lêda, onde se percebe novamente a intertextualidade, agora com o poema de Cecília Meireles.

Este estudo será finalizado com considerações sobre a opinião da escritora sobre a diversidade de suas criações, ressaltando que, independente de o texto ser crônica, conto ou poema, em todos se encontra um toque de poesia e muitas imagens poéticas; talvez por isso a interação entre a autora e o leitor seja de tanta cumplicidade, levando ambos a adentrar um mundo onde o sonho é o personagem principal. Assim, nosso estudo pretende mostrar que a escritora está sempre recriando o mundo para seus leitores através da sua linguagem não se prendendo a barreiras. Então, ela transforma a linguagem cotidiana em linguagem poética.

## 1 - Os gêneros e a prosa poética de Lêda Selma

Os gêneros literários são formas de uma visão de mundo e de um pensamento, pois por meio da compreensão e reflexão de fatos literários, chega-se a um entendimento da cultura de uma época, de um povo. Nasceram do esforço de classificar e categorizar os elementos em espécie, pois o ser humano classifica e conceitua para ordenar e melhor conhecer.

De acordo com Maria Lúcia Aragão (1984), o primeiro problema que se coloca é se a filiação depende de uma cega e rígida obediência a regras preexistentes, ou a matrizes atemporais, ou se ela pode adaptar e acrescentar a si mesma outras normas próprias do tempo ou do momento cultural em que brota. O segundo problema diz respeito à possibilidade de uma obra participar simultaneamente de mais de um gênero.

Ainda acrescenta que percorrendo a vida deste conceito, verificamos que, através dos tempos, enquanto alguns teóricos defenderam a tese da imutabilidade dos gêneros, como se fossem organismos permanentes que deveriam ser respeitados em toda a sua estruturação, outros propugnaram por uma libertação desses modelos, na defesa da liberdade criadora que não pode ser limitada por nenhuma regra. Também encontramos algumas outras que, sem negar os modelos primitivos, veem com a função de orientar a compreensão do leitor para que a sua apreciação aconteça de uma forma mais efetiva, e os entendem como formas sempre pronta a dialogar com as várias épocas. Assim foram surgindo significados e pensamentos diferentes a esse respeito.

As diferentes leituras e interpretações da Poética aristotélica mostram que o texto goza de um grande poder sugestivo, além de revelar que cada época do passado é compreendida de acordo com sua própria maneira de pensar, e o significado histórico do texto resulta na interação das diversas formas de leituras. Partindo daí a necessidade do exercício constante de reflexão.

Jean-Yves Tadié (1992), ao fazer uma análise sobre a prosa, relata que gênero literário é um sistema de procedimentos reagrupados sob uma dominante, se dessa forma os gêneros vivem, se desenvolvem e se desagregam. E ainda diz que os gêneros nobres são substituídos pelos populares, adquirindo função cômica, e

que a classificação destes será pragmática e utilitária, válida durante determinado tempo de modo histórico.

O caráter dialogante da teoria dos gêneros literários proporciona reflexões muito dispares entre si por força da ligação que o fenômeno literário terá sempre com a criatividade artística, vale lembrar que as imagens poéticas também estão presentes na criação artística. Percebemos então que cada época constrói os seus códigos e, à medida que a modernidade se afirma, poucos artistas resistem ao desafio das convenções clássicas.

### **1.1 - Noções de gênero literário**

A etimologia do vocábulo gênero origina-se do latim *genus, eris*, que significa tempo de nascimento, descendência, origem, classe, espécie, geração. Ela leva-nos a compreender que são modelos absolutos, entidades normativas, e refere-se a um conjunto de características temáticas e formais intrínsecas às manifestações literárias e à criação artística.

Algumas características foram consideradas aos gêneros literários, aos quais se poderiam destacar a imutabilidade: cada obra obedece sempre ao paradigma do seu gênero; a fixidez: a criação poética só pode ser lírica, épica ou dramática; a unidade de emoção: cada obra deve encerrar somente um tipo de emoção; a hierarquia artística: há gêneros nobres (tragédia, epopéia) e gêneros plebeus (comédia). Essa concepção clássica foi acolhida pelo Renascimento, predominando nos séculos XVI, XVII e XVIII. Por outro lado, o Romantismo, no século XIX, descartou as teorias neoclássicas e estabeleceu um novo credo para os gêneros literários, considerando-os mutáveis, não sendo possível entre eles uma hierarquia artística. A essa mudança de ideias com relação aos gêneros literários Amaro discorre:

Já no século XVII, sobretudo na Espanha, onde se vinha construindo uma literatura com muita força e originalidade, começaram as reações contra as idéias dos teóricos clássicos, e no começo do século XIX, com a definição do Romantismo, teve essa reação o seu ponto de chegada: condenaram-se as classificações clássicas dos gêneros literários e a autoridade das regras fixadas para cada gênero e espécie; em nome da liberdade de espírito fez-

se a defesa do princípio – a única regra, para o gênero literário, ou, mais genericamente, para a criação literária, é o talento do escritor que cria em função das tendências de seu gosto e do gosto de sua época. (AMORA, 1961, p.147)

Mas apesar dessa mudança no século XIX, esses mesmos gêneros passaram a representar conjuntos de obras de características comuns, expressas em linguagem poética conforme a espécie: gênero narrativo (epopeia, ficção, biografia,), gênero lírico (poesia), gênero dramático (tragédia e comédia) e gênero ensaístico (ensaio, crônica).

As diversas interpretações atribuídas aos gêneros, como aquelas do Renascimento, admitiam que os mesmos, segundo um conceito mais ou menos imutável, poderiam se apresentar estratificados e hierarquizados, outras posições foram surgindo, chegando até Croce com a negação decisiva da validade e da existência dos gêneros literários. Ele considerava inadmissível o conceito deduzir-se à expressão e, dessa forma, abandonou Croce, nos seus primeiros trabalhos, a ideia da existência dos gêneros. Este posicionamento é reavaliado posteriormente, quando admite que podem ser refeitos gêneros de diferentes e remotas procedências, mas sobre novos pressupostos: o da valorização e o da qualificação.

Os gêneros contemporaneamente estão determinados pelo tipo de relações que se estabelecem entre eles e seu público, podendo-se dizer que há um vínculo de aproximação entre autor – obra - leitor de tal forma que as características formais, estruturais e temáticas de um texto possam ser definidas como integrantes de um gênero vivo.

Vale ressaltar que desde a cultura ocidental até ao século XX, não se faz qualquer distinção entre categorias fixadas historicamente (romance, conto, novela, tragédia, comédia, elegia, ode, epopeia, cantiga etc.) e a sua exploração fenomenológica não datada historicamente, que nos conduz à reflexão sobre os modos de produção do literário (modo narrativo, modo lírico, modo dramático etc.).

Nos tratados sobre a natureza da literatura e suas concretizações, declara-se que um gênero literário converge todas as questões ontológicas e epistemológicas sobre o fenômeno literário, inclusive questões sobre a tradição, a memória, a originalidade, a verossimilhança, a imitação, dentre outros. Paul Ricoeur (2000) discorre que de Platão a Aristóteles o conceito de *mimesis* sofreu uma contração considerável.

Em Platão, ele recebe uma extensão sem limite, pois se aplica a todas as artes, aos discursos, às instituições, às coisas naturais que são imitações dos modelos ideais e, assim, aos princípios mesmos das coisas. O método dialético – entendido amplo senso como procedimento de diálogo – impõe à significação da palavra uma determinação muito contextual, que deixa o semanticista diante de uma plurivocalidade desencorajante. O único fio seguro é a relação muito geral entre alguma coisa que *é* e alguma coisa que *parece*, a semelhança podendo ser boa ou má, real ou aparente. A referência aos modelos ideais permite somente constituir uma escala de semelhança segundo a qual varia a aproximação do ser pela aparência. Desse modo, uma pintura poderá ser dita “imitação da imitação”. Nada disso em Aristóteles. Antes de tudo, a definição situa-se no início do discurso científico e não no termo do uso dialético. Pois, se as palavras têm mais de um sentido, seu uso na ciência admite somente um único. E é a divisão das ciências que define este uso normativo. Disso resulta que uma única significação literal da *mimesis* é admitida, a que delimita seu emprego no quadro das ciências poéticas, distinguidas das ciências teóricas e práticas. Não há *mimesis* senão onde há um “fazer”. Não seria possível haver imitação na natureza, na medida em que, à diferença do fazer, o princípio, do mesmo modo, haver imitação das ideias, pois o fazer é sempre produção de uma coisa singular. Falando do *mythos* e de sua unidade de composição, Aristóteles observa que “uma imitação é sempre de uma única coisa”. (RICOEUR, 2000, p.65-66)

Mas vale lembrar que propostas recentes no campo da teoria da literatura recomendam a distinção entre gêneros literários, isto é, entre as categorias históricas do texto literário e modos literários, que são formas, metas-históricas ou arquitextuais de concretização do literário. A história da teoria dos gêneros pode ser resumida em três etapas: clássica de Platão (Livro III da República) e Aristóteles (Poética) até ao neoclassicismo; romântica, da Estética de Hegel até aos poetas ingleses, que ignoram o problema dos gêneros literários nesse texto programático; do formalismo russo do princípio do século XX até aos nossos dias. Essas teorias evoluem em torno do que representa o literário e como essa representação se produz.

Platão (2002) também afirma que todos os gêneros literários são uma narrativa ou diegesis de acontecimentos por um simples ato narrativo dominado pelo discurso de primeira pessoa do próprio narrador-poeta, por um ato mimético dominado pelo discurso das personagens e por um modo misto combinando os dois modos de representações anteriores. Posteriormente, Aristóteles propõe uma teoria sobre a origem dos gêneros literários, insinuando uma distinção entre os modos literários e as diferentes formas de representação textual que resultam do processo mimético artístico, já que acredita que toda arte vem a ser imitação, lembrando que

estamos falando de arte que se utiliza do ritmo, melodia e metro. Essas imitações podem ser boas ou más, superiores ou inferiores, dependendo de quem as faça.

Como aqueles que imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; Polignoto, por exemplo, melhorava os originais; Pausão os piorava; Dionísio pintava-os como eram. Evidentemente, cada uma das ditas imitações admitirá essas distinções e diferirão entre si por imitarem assim objetos diferentes. (ARISTÓTELES, 2005, p.20)

Imitar é natural apenas ao homem desde sua infância, pois é capaz de adquirir conhecimento através da imitação, e é através desta que a melodia e o ritmo nasceram na poesia, diversificando de acordo com os autores, destacando Homero como autor de poemas nobres, mostrando o esboço da comédia dramatizando o cômico. Assim, a ação obedece ao viver humano, em que as virtudes e as fraquezas determinam a posição e o valor de cada um. Temos assim a explicação para o surgimento das duas principais categorias dramáticas na visão de Aristóteles:

Surgidas as tragédia e a comédia, os autores, segundo a inclinação natural, pendiam para esta ou aquela; uns tornaram-se, em lugar de jâmbicos, comediógrafos; outros, em lugar de épico, trágicos, por serem estes gêneros superiores àqueles e mais estimados. (ARISTÓTELES. 2005 p. 23)

Podemos ressaltar que os gêneros épicos eram superiores e mais estimados do que os versos dos comediógrafos. Aqui, verifica-se que a forma não é o critério utilizado para decidirem se determinado texto é inferior ou superior a outro, mas sim, o assunto. Para ele os gêneros literários só são distinguíveis pelos meios da imitação (ritmo, canto e verso), pelos objetos que imitam (pelas personagens que são superiores ao próprio homem, como na epopeia e na tragédia; ou pelas personagens que lhe são inferiores, como na paródia e na comédia) e pelos modos de imitação (narrativo, como na epopeia, e dramático, como na tragédia e na comédia), não considerando a poesia lírica uma forma de imitação narrativa ou dramática.

Essa separação facilita a identificação das características temáticas e estruturais das obras, sejam elas em prosa ou verso. Logo, quanto ao conteúdo e



estrutura, podemos estruturar as obras literárias nos seguintes gêneros literários com relação à maneira de imitação: gênero lírico, gênero dramático, gênero épico, e posteriormente também, o gênero narrativo.

O gênero lírico que vem do latim *lyricu* e quer dizer lira, é um instrumento musical grego. Durante o período da Idade Média os poemas eram cantados e, quando separados letra e ritmo, o poema foi dividido por métricas. A combinação das palavras, aliteração e rima, por exemplo, foi cultivada pelos poetas como forma de manter o ritmo musical. Logo, essa é a origem da métrica e da musicalidade na poesia. A temática lírica geralmente envolve a emoção, o estado de alma, os pensamentos, os sentimentos do eu-lírico, e também os pontos de vista do autor, portanto, é inteiramente subjetiva.

De acordo com Aragão “A lírica está associada à livre imaginação, onde a emoção supera o pensamento (...), o poeta faz expressamente de si mesmo, de seus sentimentos e de suas idéias, a matéria de seus cantos (...)”. (Aragão, 1984 p.73). Mas vale lembrar que este gênero geralmente é expresso pela poesia, contudo não é toda poesia que pertence ao gênero referido, já que dependerá dos elementos literários inseridos na mesma.

Quanto à forma, da Idade Média aos dias de hoje, o estilo de poema que permaneceu com intensidade foi o soneto, poesia rimada, composta por 14 versos, dois quartetos e dois tercetos, com métrica composta de versos decassílabos e alexandrinos. Quanto ao conteúdo eles podem ser: elegia (expressando sentimentos tristes), idílio e écloga (tema pastoril); epitalâmio (homenagem aos noivos); ode/hino (exalta e glorifica a pátria); sátira (ridiculariza os defeitos humanos).

O gênero dramático, que vem do grego drama, e significa ação, é um acontecimento, situação ou intensidade emocional, a qual pode ser representada. No sentido literário, falar de drama é falar de teatro. Este gênero começou com a encenação em cultos e divindades gregas. A princípio os gregos abordaram apenas a tragédia e a comédia. Algumas peças são bastante conhecidas e lidas até hoje, por serem marcos da dramaturgia da época.

Neste estilo literário o narrador conta a história enquanto os atores encenam e dialogam através das personagens. De acordo com Aragão, duas características fundamentais deste estilo são o *páthos* e o problema:

O páthos, que significa sentimento exacerbado, paixão, leva o autor dramático a criar um tipo de linguagem comovente e arrebatada para traduzir a força da resistência da personagem nos embates do mundo que a cerca. (...) o problema (algo que é previamente proposto e que deve ser solucionado), ou, em outras palavras, é o ponto final que deverá ser atingido. (ARAGÃO, 1984 p. 80)

Quanto ao estilo, esta modalidade compreende: a tragédia (fato trágico); a comédia (fato cômico, riso); a tragicomédia (mistura de ambos); a farsa (caricatural de crítica a sociedade).

No gênero épico a palavra *épos*, do grego, significa versos, portanto, este gênero é a narrativa de versos que apresenta um episódio heróico da história de um povo. Na estrutura temos o narrador, o qual conta a história praticada por outros no passado; Aragão (1984) afirma que este narrador caracteriza-se pelo seu afastamento em relação ao assunto narrado. Ele se coloca como um simples observador que não altera o seu ânimo diante do fato narrado. Vale destacar também a história, que é a sucessão de acontecimentos; as personagens, em torno das quais geram os fatos; o tempo, o qual, geralmente, se apresenta no passado, e o espaço, local onde ocorre a ação das personagens.

Neste gênero, geralmente, há presença do maravilhoso (deuses e fatos sobrenaturais), e de figuras fantasiosas que ajudam ou atrapalham o curso dos acontecimentos. Quando as ações são narradas por versos, temos o poema épico ou epopeia. Dentre as principais temos como exemplos a *Ilíada* e a *Odisseia*. Já o termo narrar vem do latim *narrativo*, e quer dizer o ato de narrar acontecimentos reais ou fictícios.

Na antiguidade clássica os padrões literários reconhecidos eram apenas o épico, o lírico e o dramático. Com o passar dos anos surgiu dentro do gênero épico uma variante denominada gênero narrativo a qual apresentou concepção de prosa com características diferentes, o que fez com que surgissem divisões de outros gêneros literários dentro do estilo narrativo, tais como o romance, a novela, o conto, a crônica e a fábula.

As obras narrativas possuem elementos estruturais e estilísticos em comum, e devem responder a questionamentos. Existem recursos em que os estilos têm semelhança, tais como: narrador, tempo, espaço, enredo e personagens.

O neoclassicismo parte do pressuposto de que a teoria dos gêneros tradicionais da literatura é uma evidência em si mesma, por isso, não necessita de

explicitação ou de uma nova sistematização. Primeiro, procura refletir sobre aspectos mais fenomenológicos, como a pureza dos gêneros literários, que repudiam a mistura de vários estilos, temas ou emoções num mesmo texto. Essa posição é defendida pelos neoclássicos franceses que discordavam das soluções discursivas mistas do teatro de Shakespeare.

O romantismo aceitou a multiplicidade e a diversidade das obras literárias ao mesmo tempo em que reclamou o caráter absoluto da arte em relação a quaisquer intervenções exteriores ao artista. A Hegel deve-se a mais completa sistematização sobre a teoria dos gêneros literários neste período do romantismo europeu. Na sua *Estética*, correlacionou a tripartição dos gêneros, aprendida desde Platão, com as categorias temporais do passado, do presente e do futuro.

O século XIX é marcado pelos estudos do francês Ferdinand Brunetière (1849-1909) e do italiano Benedetto Croce (1866-1952). O primeiro interpreta a gênese dos gêneros literários em tom evolucionista; já Croce apresenta uma doutrina diferente, livre do dogmatismo que caracterizava as teses de Brunetière, aproximando-se desde a época, de certas formas de pensamento liberal que marcam até hoje o estudo da teoria da literatura.

Wellek e Warren (1942) discorrem sobre os gêneros literários que estão inseridos na *Teoria da Literatura*, chamando a atenção para o fato de que a moderna teoria dos gêneros literários não é normativa, mas descritiva. Desse modo, as modernas teorias acabam por consagrar aquela modalidade mista, que combina diferentes tipos de discurso numa mesma instância literária que Aristóteles apenas havia previsto para a epopeia.

Assim, a criação literária não pode estar presa a nenhuma lei discursiva implacável, e nunca será possível alcançar uma tipologia universal e imutável. Ambos observam que os critérios para definir os gêneros sempre foram subjetivos, podendo incluir a atitude do artista perante o mundo, as temáticas sociais, as modalizações linguísticas, dentre outros. Todo o ato artístico que envolve a criatividade não é de fato suscetível de ser guardado numa categoria intemporal. O universo do discurso que podemos descobrir e inventar nos obriga a rever sempre a teoria dos gêneros literários. É importante destacar que foi a reflexão de Bakhtin sobre os gêneros do discurso que deu origem à renovação das teorias.

Na perspectiva filosófica bakhtiniana, a interação está ligada à vida, à alteridade e à ética. Viver é interagir: "ser significa ser para um outro, e por meio do *outro*, ser para si mesmo". Bakhtin postula uma concepção de ser em que o outro é parte constitutiva, ou seja, em que o homem não existe fora da relação com o outro, que se dá por meio da linguagem, constitutivamente dialógica:

é verdade que até na vida procedemos assim a torto e a direito, avaliamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, através do outro procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes a nossa própria consciência: /.../ em suma, espreitamos tensa e permanentemente, captamos os reflexos da nossa vida no plano da consciência dos outros (...). (Bakhtin, 2003).

Sendo assim, em tudo há uma mistura; se não é possível que o homem exista fora dessa relação com o outro, também, com os gêneros, não poderia ser diferente. Bakhtin ainda acrescenta que o homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo, já que é por meio da comunicação que começa a vida: a criança recebe da boca da mãe e dos próximos, num processo contínuo e ininterrupto de interação, tudo que a determina inicialmente, ela e seu próprio corpo:

Dos lábios dela, no tom volitivo-emocional do seu amor, a criança ouve e começa a reconhecer o seu *nome*, a denominação de todos os elementos relacionados ao seu corpo e às vivências e estados anteriores; são palavras de pessoas que ama as primeiras palavras sobre ela, as mais autorizadas que pela primeira vez lhe determinam de fora a personalidade e vão ao encontro da sua própria e obscura auto-sensação interior, dando-lhe forma e nome em que pela primeira vez ela toma consciência de si e se localiza como *algo*. (Bakhtin, 2003 p.46).

É importante destacar que é o amor do *outro*, na interação dialógica, que dá direito à existência. Dialogismo significando, na leitura de François (2006), presença do outro em nós, embora não saibamos bem como dar uma figura teórica do modo de ser do outro em nós. Na realidade, Bakhtin aponta diferentes dimensões do fenômeno. O conceito remete à presença do outro em todas as produções verbais, antecipando as possíveis objeções e questionamentos, em relação com o já-dito e o por vir, à condição humana, à heterogeneidade fundamental do sujeito e das formas de sentido. Nessa perspectiva, o pensamento e a ideia começam a ter vida quando contraem relações dialógicas essenciais com os discursos e as ideias dos *outros*:

A ideia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos *outros* é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal, a gerar novas ideias. (BAKHTIN, 2003 p. 86-87).

Ele introduz a noção mostrando que as diferentes esferas da atividade humana são acompanhadas pela linguagem e comportam um repertório de gêneros. Deste ponto de vista, as diferentes atividades humanas determinam o gênero ou tipo de enunciado, que por sua vez refletem as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas pelo conteúdo temático, pelo estilo de língua, e pela construção composicional. Então, a quantidade e a diversidade de gêneros são inesgotáveis, uma vez que são inúmeras as atividades humanas, ou seja, existe uma heterogeneidade de gêneros, tanto orais quanto escritos.

Quando se discute sobre gêneros, a primeira dificuldade é terminológica. Gênero, tipo, forma, modo, ou ainda gêneros textuais, gêneros discursivos, tipos textuais, tipos discursivos, são denominações encontradas na literatura e refletem a diversidade de abordagens.

E com o passar do tempo, em cada dia mais intransigente se tornaram os escritores na defesa deste princípio; neste século, o modernismo marcou, neste sentido, o máximo da rebelião contra a autoridade das classificações e das regras dos gêneros e das espécies literárias. (AMORA, 1961 p.147)

Não nos cabe nesta pesquisa uma apresentação das convergências e divergências teóricas que subjazem essa diversidade, ou mesmo onde começa ou onde termina um ou outro. Nossa pesquisa se baseia simplesmente no fato de que as barreiras sobre os gêneros são ultrapassadas.

Vale ressaltar que todas as dificuldades nos levam a compreender que não é possível definir um gênero, tendo por base as formas linguísticas que tomam, nem fazer um inventário exaustivo dos gêneros. No entanto, não se pode fazer uma análise da linguagem sem levar em conta que os objetos são dados em gêneros.

Desta forma pode-se admitir, como possibilidade de uma visão mais ampla sobre o assunto, que uma obra tanto será mais completa quando todos os gêneros dela participarem, e que, para classificá-la dentro do quadro dos gêneros, devemos

levar em consideração apenas a sua maior filiação à essência de algum dos gêneros fundamentais. Aragão (1984) apresenta como tentativa de sistematização a seguinte classificação moderna dos gêneros literários: gêneros ensaístico (ensaio, crônica, oratória, apólogo, máxima, memória); gênero narrativo (epopéia, romance, conto, novela, fábula); gênero dramático (tragédia, comédia, tragicomédia, drama, auto, farsa); gênero lírico (elegia, ode, canção, égloga, idílio, soneto, balada, rondó etc.).

Os discursos sobre o pós-modernismo literário privilegiam também as totalidades, as multidisciplinaridades, as interseções discursivas e a promiscuidade completa entre todos os gêneros literários. É a nessa diversidade e mistura que iremos apoiar nossa pesquisa; na crônica que de acordo com Aragão faz parte do gênero ensaístico; no conto, do gênero narrativo; nas poesias, do gênero lírico.

Dessa forma, o que se pretende concluir é que um texto literário não pode escapar à lógica do gênero a que pertence, mas pode desafiar a lógica da contextualização que o aprisiona, pois existem caminhos diversos para focalizá-lo. Os romances pós-modernos jogam tanto com a abordagem dos textos literários quanto com os limites da definição do gênero literário a que as suas obras devem pertencer, ou seja, até onde começa ou termina determinado gênero.

Portanto, é necessário que examinemos de modo aberto, não conclusivo, cada texto, respeitando os caminhos que ele próprio nos abre para focalizá-lo em sua relação de concordância ou discordância com a concepção dos gêneros. Pois é imprescindível que não nos ocupemos, na abordagem de um texto literário, apenas com a questão dos gêneros, mas que a ela associem sempre as implicações contextuais, imagéticas, poéticas e ideológicas.

Com base nos fatos que destacamos anteriormente, resolvemos por aprofundar nossa pesquisa em três estilos presentes nos gêneros discutidos: a crônica e o conto, presentes no gênero narrativo e a poesia, presente no gênero lírico. Acreditamos que a escritora em estudo faz uso destes estilos de maneira criativa em seus discursos múltiplos, de modo a nos levar a uma interação e reflexão com seus e também outros textos.

Vale lembrar que tecer considerações sobre os gêneros literários não é tarefa fácil, pois suscita outras questões arraigadas ao tema. Assim, falar de gênero literário implica outras questões, e para nós, apesar das classificações feitas posteriormente, só importa o livro, tal como ele é, longe dos gêneros aos quais estão

presos, sob os quais ele recusa a abrigar-se, e as quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma.

## 1.2 - Conceitos de crônica

Do grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo Latim *chronica* (*m*), o vocábulo “crônica” designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em sequência cronológica.

No início da era cristã, chamava-se crônica a uma relação de acontecimentos organizados cronologicamente, sem nenhuma participação interpretativa do cronista. Ela atinge o seu ponto alto na Idade Média, após o século XII, quando já apresentava uma perspectiva individual da história. No século XVI, o termo crônica começa a ser substituído por história. A partir do século XIX, a crônica já apresenta um trabalho literário que a aproxima do conto e do poema, impondo-se, porém, como uma forma especial, porque não se permite classificar como aqueles.

A crônica faz parte de um gênero literário que, a princípio, era um relato cronológico dos fatos sucedidos em qualquer lugar, isto é, uma narração de episódios históricos, o qual podemos chamar de crônica histórica. Essa relação de tempo e memória está relacionada com a própria origem grega da palavra, *chronos*, que significa tempo.

Podemos destacar uma forte característica desta forma, que é ter uma linguagem que mistura aspectos da escrita com outros da oralidade. Assim, a crônica é vista como literatura menor mesmo quando apresenta aspectos de gênero literário, talvez por conta do uso de linguagem coloquial e da proximidade com os fatos cotidianos. Antônio Cândido (1992, p. 13) se posiciona a respeito da crônica, afirmando que a mesma não é um gênero maior. Diz o já referido autor que os assuntos tratados nas crônicas possuem composição aparentemente solta, pairando sobre a mesma “um ar de coisa sem necessidade”, porém encanta porque trata geralmente do cotidiano.

Ao registrar a obra de grandes autores, como Machado de Assis, por exemplo, os críticos veem os seus romances como as verdadeiras obras de arte; e

as crônicas como produções de segundo plano. Essa classificação como gênero literário menor não diminui sua importância. Por serem breves, leves, de fácil acesso, envolventes, elas possibilitam momentos de fruição a muitos leitores, que nem sempre têm acesso aos romances.

A crônica pode se tratar da valoração moral, mas se partirá sempre de um fato corriqueiro, prosaico, para dizer de forma simples e sofisticada (eis uma contradição exclusiva dela) que o cotidiano é poético; munido, pois, de essências narrativas. O texto é livre podendo tratar de qualquer assunto, e curto, sem ter, contudo, regras preestabelecidas para sua extensão.

A bem da verdade, esse modo de narrar do cronista (curto, conciso, objetivo) coincide com a perspicácia do jornalista investigativo, que vai atrás da notícia como um caçador à procura da caça: vasculha, coleta dados cotidianos de alta relevância para a informação. O cronista, pois, é o jornalista com veia literária aguçada, e tem total liberdade para transmitir seu tema ao povo. Sobre isso Jorge de Sá diz:

Na crônica, embora não haja a densidade do conto, existe a liberdade do cronista. Ele pode transmitir a aparência de superficialidade para desenvolver o seu tema, o que também acontece como se fosse “por acaso”. No entanto o escrito sabe que esse “caso” não funciona na construção de um texto literário (e a crônica também é literatura), pois o artista que deseje cumprir sua função primordial de antena do se povo, captando tudo aquilo que nós outros não estamos aparelhados para depreender, terá que explorar as potencialidades da língua, buscando uma construção frasal que provoque significações variadas (mas não gratuitas ou ocasionais), descortinando para o público uma paisagem até então obscurecida ou ignorada por completo (SÁ, 1992 p. 22)

Esse autor discorre sobre a liberdade do artista/cronista como explorador das potencialidades da língua e suas várias significações. Ele define o cronista, a crônica e a diversidade da crônica, informando que ela é proteiforme. Assim, ela vai de um simples relato a uma poeticidade gigantesca, como em quase todas as crônicas de Rubem Braga. Veremos que a cronista em destaque mescla a sua capacidade de jornalista com a sua performance de esteta. Vasculha e descreve, com precisão, fatos corriqueiros, a circunstancialidade da vida em poucas palavras.

A crônica foi produzida para ser veiculada na imprensa, nas páginas das revistas ou dos jornais, podendo depois se transformar em livro. Atualmente, ela apresenta identidade própria, e vem se impondo ao longo da história da literatura.



Assim, entre os limites do jornalismo e da literatura, o que realmente vai distingui-las são os artifícios de linguagem.

É verdade que conscientemente fragmentária (e essa é a sua força), pois não pretende captar a totalidade dos fatos, a crônica vem-se impondo nos quadros da literatura brasileira, cultivada que foi por Machado de Assis (ainda quando era conhecida como “folhetim”), Olavo Bilac e João do Rio. Sobressaem-se, entre os cronistas mais recentes, Carlos Drummond de Andrade, Eneida, Millôr Fernandes, Sabino, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga, Sérgio Porto, dentre outros.

### **1.2.1- Origem e história da crônica**

Como se comprova pela origem de seu nome, a crônica faz parte de um gênero textual que existe desde a Idade Antiga, e vem se transformando ao longo do tempo. Justificando seu nome, os primeiros cronistas relatavam, principalmente, aqueles acontecimentos históricos relacionados a pessoas mais importantes, como reis, imperadores, generais etc.

Portanto, a crônica, desde sua origem, é um relato em permanente relação com o tempo, de onde retira-se, como memória escrita, sua matéria principal. Na Bíblia, as crônicas relatam sagas de famílias, a genealogia, os conflitos. Após alguns anos, mudam-se formas e conteúdos, mas continua, ainda assim, o tom de narratividade, o encadeamento de blocos.

Antônio Candido, em *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil* (1992), vê a crônica como algo desprendido da literatura canônica, ou seja, da literatura formal, cujo experimento estético corre o risco de afastar o leitor do propósito da crônica:

A literatura corre com frequência risco, cujo resultado é quebrar no leitor a possibilidade de ver as coisas com retidão e pensar em consequência disto. Ora, a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas- sobretudo porque quase sempre utiliza o humor (CANDIDO, 1992 p.14).

Para Cândido, a literatura tem função social definida, enxerga, a partir do literário, o invisível, dimensiona o olhar, singulariza a beleza a partir do sutil e, por último, lança luz sobre a grandeza do miúdo. Por isso mesmo, a crônica seria o meio adequado de descrever o cotidiano, sem se deter a este ou aquele assunto específico.

A crônica se afastou da história com o avanço da imprensa e do jornal. Vale lembrar que, antes de a crônica se constituir como uma forma de gênero literário independente, foi necessário que se abrissem espaços exclusivos para ela. Nasce, então, o folhetim, que será a marca de confluência entre jornalismo e literatura. O folhetim fazia parte da estrutura dos jornais, que era informativa e crítica. Aos poucos foi se afastando e se constituindo como parte de uma espécie de gênero literário: a linguagem se tornou mais leve, mas com uma elaboração interna complexa, carregando a força da poesia e do humor.

O termo folhetim, originário da palavra francesa *feuilleton*, criada pelo jornalista Émile Girardin, surgiu pela primeira vez na década de 1830, no periódico Frances La Presse. Localizado no rodapé do jornal, era um espaço destinado à publicação de textos, os quais visavam ao entretenimento do leitor. Esse espaço obedecia a um critério único para publicação: a periodicidade.

Desde seu surgimento, o folhetim caracterizou-se como espécie de texto dirigido a um público muito vasto, que perpassa todas as classes sociais. Esse novo modo de manifestação literária possuía linguagem simples e acessível, baseada na sua maioria em notícias do próprio jornal, encontrando-se entre a informação jornalística e a ficção.

À medida que crescia a leitura dos textos folhetinescos, mais se fazia necessária a criação de um gênero de maior acessibilidade ainda, tanto pelos temas abordados como pelo tamanho no espaço da coluna. Assim a crônica surge, no jornal, para dialogar, de maneira extremamente interativa, com o leitor.

O folhetim brasileiro do século XIX alcançou proporções extraordinárias, passando a compor o cotidiano e o imaginário dos leitores. Em sua chegada ao Brasil, na primeira metade do século XIX, o país passava por um fenômeno cultural que há muito já se observava na Europa: ao mesmo tempo em que crescia cada vez mais o número de leitores no Brasil, verificava-se o surgimento de uma vida cultural

na Corte brasileira. Assim, pode-se constatar que o folhetim, na sua aparente simplicidade, foi decisivo no processo de construção de hábitos de leitura e de consumo do texto impresso; além disso, funcionou como suporte literário, contribuiu para uma espécie de educação informal do público, tornando-se, até hoje, mídia privilegiada no reino da escrita, configurando-se a alavanca de viabilização da leitura como um ato social.

A crônica nasceu com o intuito de assumir o papel intermediador entre o noticiário das coisas sérias e a descrição de assuntos leves, cuja finalidade seria o entretenimento e o experimento estético. De acordo com Pereira (2004, p.100), a crônica é ainda mais valiosa, por funcionar como laboratório ficcional, pois é o seu poder de captação das coisas miúdas do cotidiano que transforma num espaço de leitura da sociedade.

Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coletânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. (...). eis a origem da crônica. (ASSIS, 1972 p. 25).

Percebe-se que a crônica pressupõe diálogo e, acima de tudo, interação entre, no mínimo, duas pessoas (cronista e leitor). De fato, o cronista conversa com o leitor, como se ambos fossem íntimos, ou vizinhos. Dessa forma, acontece uma real comunicação entre texto e leitor, que por sua vez, consegue se inserir de tal modo na própria narrativa que passa a vivenciar as mesmas experiências dos personagens, como se de fato estivesse fazendo parte daquele contexto, daquele exato momento da narrativa. Com isso acontece a interação não apenas entre escritor e obra, mas também, e principalmente, entre escritor e leitor. Essa interação nos remete novamente a Bakhtin.

Rubem Braga foi o primeiro escritor brasileiro a se dedicar exclusivamente à feitura de crônicas, e tornar-se conhecido por causa delas. Na acepção moderna, a crônica começou a ser empregada no século XIX: liberto de sua conotação historicista, o vocábulo passou a revestir sentido estritamente literário. Beneficiando-se da ampla difusão da imprensa, nessa época a crônica adere ao jornal, como a sugerir, no registro do dia a dia, a remota significação ante-histórica do anuário.

Crônica é para nós, hoje, na maioria dos casos, prosa poética, humor lírico, fantasia etc., afastando-se do sentido de história, de documentário, que lhe emprestam os franceses.

Os cronistas tiveram um papel fundamental no período de transição entre a modernidade e a pós - modernidade. A grande contribuição se deu na tentativa de adequar os escritos jornalísticos à realidade dos grandes centros urbanos, destruindo, completamente, o falso lirismo que ainda atravessava boa parte das informações construídas através dos jornais. (PEREIRA, 2004 p. 122)

Os cronistas, como vemos, conheciam o lugar da crônica e o discurso sobre o qual ela deveria se pronunciar. Por isso, muitos fizeram coro para que o texto cotidiano fosse um dos pilares fundamentais, a fim de que a imprensa modernizasse a sua linguagem, elevando a crônica a lugar de destaque.

A linguagem coloquial aproxima o texto do leitor e imprime um tom de humanidade ao relato. Isso o autor o faz usando o humor e retirando a sua seriedade para, através da leveza, conquistar o leitor. Outra característica da crônica, atribuída por Antônio Candido (1992, p. 14), é “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, ou seja, leva as pessoas a conhecer um pouco mais sobre determinado assunto. O exercício que a crônica propõe é mostrar a grandiosidade no miúdo, no singular e no inesperado.

Segundo Massaud Moisés (1978), a crônica é de uma ambiguidade irreduzível, de onde extrai seus defeitos e qualidades. Ela move-se entre ser *no* e *para* o jornal, uma vez que é escrita no jornal ou revista, pelo menos inicialmente, mas ela difere da matéria substancialmente jornalística naquilo em que, apesar de fazer do cotidiano, não visa à mera informação. O seu objetivo, confesso ou não, reside em transcender o dia a dia, ir além do esperado.

O cronista pretende desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia, assim como todo autor de ficção, com a diferença de que, o cronista reage de imediato ao acontecimento, sem deixar que o tempo filtre as impurezas ou confira as dimensões de mito, horizonte, ambicionado por todo ficcionista de lei.

Na crônica, o tempo acompanha a feitura do texto. O cronista expõe os fatos, a partir dos acontecimentos, cronologicamente organizados, do cotidiano. O tempo

da história passa ao tempo do discurso-narrado. O que é captado e transformado em conteúdo decorre do tempo advindo da escrita. Esta, mais do que relógio, orienta o cronista sobre o assunto que é desenvolvido, levando-se sempre em conta o modo de narrar e os fatos transcorridos no momento da escrita.

O tempo do discurso, pois, coloca lado a lado, o ato mesmo da redação e o relato mesmo do instante. A crônica tende a contrabalancear os dois momentos principais da escrita: o recorte do cotidiano e o relato simultâneo dos acontecimentos. Demonstrando assim que possui seu próprio tempo, captando o imaginário em suas manifestações cotidianas.

Se considerarmos que esteja ligada ao tempo (chrónos), a crônica o atravessa por ser um registro poético, e muitas vezes irônico, através do que se capta o imaginário coletivo em suas manifestações cotidianas. Polimórfica, ou seja, de várias formas, ela se utiliza afetivamente do diálogo, do monólogo, da alegoria, da confissão, da entrevista, do verso, da resenha, de personalidades reais, de personagens ficcionais, dentre outros, afastando-se sempre da mera reprodução de fatos. E enquanto literatura, ela capta poeticamente o instante, perenizando-o.

Assim, a crônica merece a atenção que lhe vem sendo dispensada ultimamente, não só porque apresenta qualidades literárias apreciáveis, mas porque busca subtrair-se à fugacidade jornalística, assumindo a perenidade do livro. E quando o caráter literário assume a primazia, a crônica deriva para o conto ou a poesia, conforme se acentue o aspecto narrativo ou o contemplativo. De onde surgem os dois tipos fundamentais de crônica: a crônica-poema e a crônica-conto. Há ainda quem considere o debate das ideias como um possível terceiro tipo de crônica, mas a rigor, trata-se de prosa doutrinária em forma de artigo de jornal, como poderia ser de revista ou capítulo de livro, e não de crônica.

É necessário que sublinhe o parentesco da crônica com o ensaio informal, tratando, contudo, apenas semelhança quanto ao impulso de origem, ou na sua mecânica geratriz, mas posteriormente se afastam. A ensaística é uma composição escrita em prosa na qual o escritor estuda, discute e desenvolve um tema ou propõe ideias sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto. Assim, o ensaísta passa por um processo de reflexão e de apreensão de ideias e materiais alheios e próprios, com longos cuidados de quem capta, aclara e escreve, valendo-se de argumentos que fundamentam as questões estudadas. Com efeito, a crônica e o ensaio

caracterizam-se pela subjetividade, envolvem idêntico movimento do “eu”, porém, enquanto o ensaio guarda sempre uma intenção, ainda que sob o disfarce da informalidade, a crônica, por sua vez, ou repele a intencionalidade ou deixa de ser crônica.

A crônica literária oscila, por conseguinte, entre a poesia e o conto, ressalta Massaud Moisés; pois enquanto poesia, a crônica explora a temática do “eu”, resulta de o “eu” ser o assunto e o narrador a um só tempo, precisamente como todo ato poético. Já a crônica voltada para o horizonte do conto prima pela ênfase posta no “não-eu”, no acontecimento que provocou a atenção do escritor. Na verdade, a ocorrência detonadora do processo de criação não só possui força intrínseca para se impor ao “eu” do cronista como não lhe desperta qualquer lembrança oculta ou sensação difusa. Não significa que o escritor se alheia do acontecimento, pois que a própria crônica testemunha uma adesão interessada – mas que o acontecimento tão-somente requer o seu cronista, inclusive no sentido etimológico do termo, ou seja, o seu historiador.

Do que foi mencionado sobre o caráter ambíguo da crônica, podemos tirar a seguinte inferência: o meio termo entre acontecimento e lirismo parece o lugar ideal da crônica. A oscilação e conseqüente fixação no segundo pólo pode sacrificar-lhe a fisionomia, ainda que gerando obra mais duradoura (o conto); ou no primeiro, conservá-la.

As características das crônicas que são frequentemente citadas por vários autores são: que está ligada à vida cotidiana; possui narrativa informal, familiar e intimista; uso da oralidade na escrita, com uma linguagem coloquial; possui sensibilidade no contato com a realidade; síntese; o uso do fato como meio ou pretexto para o artista exercer seu estilo e criatividade; uma dose de lirismo; de natureza ensaística; leveza tanto na leitura quanto na escrita; diz coisas sérias por meio de uma aparente conversa fiada; uso do humor; brevidade. Todas se casam perfeitamente com o lirismo, não dispensando o acontecimento, plano do “não-eu”, nem o lirismo, plano do “eu”, a crônica pode ser conceituada como a poetização do cotidiano.

Os autores que escrevem crônicas como gênero literário recriam os fatos que relatam e escrevem de um ponto de vista pessoal, buscando atingir a sensibilidade de seus leitores. As que têm esse tom chegam a se confundir com contos. Embora

apresente característica de literatura, o gênero também apresenta características jornalísticas: por relatar o cotidiano de modo conciso e de serem publicadas em jornais, as crônicas têm existência breve, isto é, interessam aos leitores que podem partilhar esses fatos com os autores por terem vivido experiências semelhantes.

Tais características atuais não estão ligadas somente ao desenvolvimento da imprensa. Também estão intimamente relacionadas às transformações sociais e à valorização da história social, isto é, da história que considera importantes os movimentos de todas as classes sociais, e não só os das grandes figuras políticas ou militares. Na obra *“Poética do Pós-modernismo”* Linda Hutcheon (1991) fala sobre Metaficção Histórica que vem desestabilizar as noções admitidas de história e ficção. Assim, no romance histórico há uma representação da singularidade histórica, onde os personagens possuem voz dominante e descrição dos tipos sociais. Estes passam por conflitos demonstrando tendências do desenvolvimento histórico. Os personagens do mundo histórico são colocados no mundo da ficção, legitimando assim o texto. Há presença do macro texto onde aparece a voz da maioria, ou seja, dos dominantes.

Em contrapartida, no romance de metaficção historiográfica há uma desestabilização das noções admitidas de história e ficção, transformando em debate o conflito social e político. Aparecem outros intertextos, a voz dos excluídos e da minoria (microtexto). Os personagens descrevem não os tipos sociais, mas as minorias, seus conflitos que enfrentam, não abrangem ou importam as tendências do desenvolvimento histórico, mas na trama narrativa. Há um intertexto onde a figura histórica do mundo que é colocado na ficção, é questionada, deslegitimando sem jamais afirmar algo, mas sim, contestando a ficção e tendo a história como intertextos numa visão parodística. No registro da história social, assim como na escrita das crônicas, um dos objetivos é mostrar a grandiosidade e a singularidade dos acontecimentos miúdos do cotidiano, em consequência, outros grupos se manifestam, havendo, assim, novas perspectivas de leitura.

Dessa forma, quando não se identifica ao conto ou à reportagem, quando não se torna artigo doutrinário ou simples nota, a crônica ostenta características específicas. De acordo com Massaud Moisés, a primeira delas diz respeito à brevidade: no geral, a crônica é um texto curto, de meia coluna de jornal ou de página de revista. A subjetividade é a mais relevante de todas. Na crônica, o foco

narrativo situa-se invariavelmente na primeira pessoa do singular; mesmo quando o “não-eu” avulta por encerrar um acontecimento demonstra que o “eu” está presente de forma direta ou na transmissão do acontecimento segundo sua visão pessoal. A impessoalidade é não só desconhecida como rejeitada pelos cronistas, é sua visão das coisas que lhes importa e ao leitor; a veracidade positiva dos acontecimentos cede lugar à veracidade emotiva com que os cronistas divisam o mundo.

Essa subjetividade da crônica, análoga à do poeta lírico, explica que o diálogo com o leitor deve estar refletido ao mesmo tempo para o cotidiano e para suas ressonâncias nas marcas do “eu”. A cronista está em diálogo virtual com um interlocutor mudo, trata-se de um procedimento dicotômico: monólogo enquanto auto-reflexão e diálogo enquanto projeção, assim crônica seria - estendendo o vocabulário que Carlos Drummond de Andrade utiliza na designação do processo de relação verbal com o interlocutor, para o texto na sua totalidade - um monodialogo. Simultaneamente monólogo e diálogo, a crônica seria uma peça teatral em um ato super ligeiro, tendo como protagonista sempre o mesmo figurante, ainda quando outras personagens interviessem.

Com relação ao estilo que apresenta monodialogo, este repercute todo o hibridismo da crônica: direto, espontâneo, jornalístico, de imediata apreensão, nem por isso deixa de manusear todo o arsenal metafórico que identifica as obras literárias. Preso ao acontecimento, que lhe serve de motivo e acicate, o cronista não se perde em devaneios, e, invertendo os pólos, sua inquietação lírica ancora na realidade do fato real que está sendo transmitido. Assim, primeiramente, o estilo registra a referencialidade da prosa jornalística, e posteriormente, emigra para o segundo plano, onde o cronista explora a polissemia da metáfora.

Segundo Massaud Moisés, ambiguidade, brevidade, subjetividade, diálogo, estilo entre oral e literário, temas do cotidiano, ausência de transcendente, são os requisitos essenciais da crônica, adicionado a eles a efemeridade. Vimos que a crônica é fugaz como a existência do jornal e da revista, mas resiste ao livro: quando um escritor se decide a perpetuar os textos que espalhou no dia a dia jornalístico, inevitavelmente seleciona aqueles que sua autocrítica lhe sugere como os aptos a enfrentar o desafio do tempo.

Faz-se necessário mencionar que no Brasil a crônica se consolidou por volta de 1930, e atualmente vem adquirindo uma importância maior em nossa literatura



graças aos excelentes escritores que resolveram se dedicar exclusivamente a ela, como: Rubem Braga, Luís Fernando Veríssimo, além dos grandes autores brasileiros, como: Machado de Assis, José de Alencar e Carlos Drummond de Andrade, que também resolveram dedicar seus talentos a esse gênero. Tudo isso fez com que a crônica se desenvolvesse no Brasil de forma extremamente significativa.

### **1.2.2- Linguagem e variedades/ tipos de crônicas**

A crônica, como já vimos anteriormente, possui uma narrativa breve que registra o circunstancial, cuja linguagem é a soma do estilo literário e do estilo jornalístico. O cronista pretende, através da crônica, uma provocação, uma atitude, ou seja, uma resposta do leitor.

O conteúdo híbrido da crônica é uma variação entre a conversa fiada da esquina, o devaneio das lembranças, o comentário da falta de assunto, o instante poético e a ponderação reflexiva que nos conduz a pensar a condição humana. Assim, o cronista precisa engendrar um texto artístico, que ultrapassa a mera informação. Portanto, a crônica exige do cronista uma dupla atitude: criar literatura e expressar-se com criatividade.

No estudo da linguagem da crônica, podemos argumentar que esta faz parte de um gênero textual com muitos leitores, talvez por registrar fatos do dia a dia, no qual o cronista acaba por escrever vertiginosamente a fisionomia e a alma de seu tempo. Assim, possui uma autonomia da espécie com linguagem peculiar e formas próprias que resultam em um maior comprometimento do gênero crônica com a literatura.

Conforme Sérgio Farina (1994, p. 13), temos: “a crônica, pelo visto, é uma composição breve e livre que faz florescer, no pistilo do instante, algum momento do nosso cotidiano”. Para o autor a brevidade se destaca neste gênero, e ele ainda acrescenta que há uma proximidade da crônica com o poema, vinculando-a a uma consanguinidade literária.

A crônica pode também ser chamada de conversa fiada, como já vimos anteriormente, uma forma figurativa que estimula mais assunto, pois quem lê comenta com quem leu ou vai ler, pede opinião, concorda, discorda, e assim acontece a interlocução mesmo com a ausência do autor.

Assim podemos ver a crônica situada no tempo, na atualidade, como um enfeite, um adereço à realidade, uma provocação. Em síntese, a crônica quer resgatar em cada leitor um lirismo e uma reinvenção do cotidiano própria de seu discurso, e a riqueza da linguagem da crônica acontece através de múltiplos aspectos combinados, que jogam com a mudança da forma de olhar o mundo, valendo-se apenas das palavras. Contudo, as palavras não são dispostas livremente, mas na relação de força entre o eu e o outro, em todos os níveis: no material, na forma, no conteúdo, num todo inseparável.

Neste caminho encontramos alguns grupos que inicialmente iremos apresentá-los de forma concisa:

A crônica descritiva que ocorre quando uma crônica explora a caracterização de seres animados e inanimados num espaço, viva como uma pintura precisa, uma fotografia ou ainda dinâmica como um filme.

A crônica narrativa pode se dar tanto na primeira quanto na terceira pessoa do singular. Texto lírico (poético, mesmo em prosa). Comprometido com fatos cotidianos (banais e comuns). Tem por base uma história - às vezes, constituída só de diálogos - que pode ser narrada tanto na primeira quanto na terceira pessoa do singular. Por essas características, a crônica narrativa se aproxima do conto; por vezes até confundida com ele. É uma crônica comprometida com fatos do cotidiano, isto é, fatos banais, comuns. Não raro, a crônica narrativa explora a caracterização de seres, quando isso acontece temos a crônica narrativo-descritiva.

A crônica dissertativa expressa opinião explícita, com argumentos mais sentimentalistas do que racionais (ao invés de “segundo o IBGE a mortalidade infantil aumenta no Brasil”, seria “vejo mais uma vez esses pequenos seres não alimentarem sequer o corpo”). Exposto tanto na primeira terceira pessoa do singular quanto na terceira pessoa do plural.

Na crônica metalinguística fala-se sobre o próprio ato de escrever, enquanto que a crônica reflexiva expressa reflexões filosóficas sobre vários assuntos, apresentando uma reflexão de alcance mais geral a partir de um fato particular.

Na crônica poética, que possui uma linguagem poética e metafórica, o autor extravasa sua alma lírica diante de episódios sentimentais, nostálgicos ou de simples beleza da vida urbana, significativos para ele. Como em *Brinquedos Incendiados*, de Cecília Meireles. Por vezes, esse tipo de crônica é construído em forma de versos poéticos. Contudo, tem-se observado que a crônica lírica ou poética, está cada vez mais em desuso, devido, provavelmente, à violência e à degradação da vida nas grandes cidades brasileiras.

A crônica de humor apresenta uma visão irônica ou cômica dos fatos em forma de um comentário ou de um relato curto. Como em *Sessão de Hipnotismo*, de Fernando Sabino. É uma crônica muito próxima do conto, procura basicamente o riso, com certo registro irônico dos costumes.

Já a crônica-ensaio, apesar de ser escrita em linguagem literária, ter um espírito humorístico e valer-se, inclusive, da ficção apresenta uma visão abertamente crítica da realidade cultural e ideológica de sua época, servindo para mostrar o que autor quer ou não quer de seu país.

Quanto à crônica e ao ensaio, ou crônica-ensaio, Massaud Moisés diz:

Não obstante, há quem sublinhe o parentesco da crônica com o ensaio informal. Trata-se, contudo, de semelhança apenas quanto ao impulso de origem ou na sua mecânica geratriz; mas depois se afastam. Com efeito, a crônica e o ensaio caracterizam-se pela subjetividade, envolvem idêntico movimento do “eu”, mas enquanto o ensaio guarda sempre uma intenção ainda que sob o disfarce da informalidade, a crônica, ou repele a intencionalidade ou deixa de ser crônica. (MOISÉS, 1978 p. 250-251)

Ela aproxima-se do ensaio, do qual guarda o aspecto argumentativo. Paulo Francis e Arnaldo Jabor são dois grandes representantes desse tipo de crônica. Como exemplo cito *Reality Show*, de Marcelo Coelho. No ensaio, o autor esforça-se por expor e medir os conhecimentos humanos e seu estudo, mais do que um relato ou simples descrição, é uma associação da prática articulada do conhecimento estimulado pela criatividade. Assim, o ensaísta deve observar, recolher fatos, conceber novos pensamentos, reescrever, realizar interpretações que fixam o que o autor desejou, ou não, dizer, sendo isento, determinando opiniões sobre diversos assuntos que possam estar por trás das palavras. Mas vale observar que o ensaísta nunca diminui a importância do seu ofício, mas acima de tudo, confere-lhe estatuto de gênero literário. Mesmo que seus processos sejam alterados pela disciplina

racional e pela fantasia metafórica, com imagens, analogias e ritmos verbais, afastando dos cânones convencionais, exige-se dele não apenas ideias, mas também emoções.

A crônica metafísica constitui-se de reflexos filosóficos sobre a vida humana. Também encontramos em nossas pesquisas alusão à crônica jornalística e histórica.

A crônica, como já vimos, oscila entre a própria ambiguidade e a mobilidade permanente, e estas peculiaridades não permitem um registro tipológico definido. Porém, a variação de gênero enriquece e distingue a crônica que passa: pelo poema, pelo conto, pelo debate e pela argumentação, aproximando-se da reportagem e do comentário, então se impõe como gênero através de sua imprecisão. Assim, a crônica jornalística, de tratamento literário, desloca-se do jornal para o livro.

Nesta linha que propõe uma tipologia, ainda temos:

Crônica – reportagem: que não seja apenas linguagem de referência ou informação, mas a notícia lírica, o fato coruscante de subjetividade, favorecendo o desdobramento da alma do cronista ou sua crítica irônica à sociedade. O exercício do autor nesta crônica será desfolhar o relato de jornal – simples notícia – um acontecimento avulso que transcende o cotidiano e transformá-lo em literário;

Crônica – conto: quando a crônica, notoriamente, acentua o aspecto narrativo, mesmo sem muita preocupação com a estrutura. O cronista passa a ser apenas o narrador, o historiador de um episódio ou fato, quando o acontecimento passa a primeiro plano;

A crônica voltada para o horizonte do conto prima pela ênfase posta no “não-eu”, no acontecimento que provocou a atenção do escritor. Na verdade, a ocorrência detonadora do processo de criação não só possui força intrínseca para se impor ao “eu” do cronista como não lhe desperta qualquer lembrança oculta ou sensação difusa. Não significa que o escritor se alheia do acontecimento, pois que a própria crônica testemunha uma adesão interessada – mas que o acontecimento tão-somente requer o seu cronista, inclusive no sentido etimológico do termo, ou seja, o seu historiador. (MOISÉS, 1978 p. 254)

Crônica – epigramática ou humorística: caracteriza-se por satirizar situações, fazendo o leitor sorrir, através de um jogo de palavras. Aqui predomina o olhar indulgente do cronista a tudo que vê. Depois reproduz com uma graça, um sorriso doce de bom humor;

Crônica – poema: também chamada de poema em prosa, caracteriza-se por trazer uma nova dimensão à linguagem. São as crônicas em que o lirismo e a sonoridade chegam a cunhar versos, exercício natural de intimidade do poeta com o leitor e consigo mesmo. Nesta crônica o “eu” é, ao mesmo tempo, assunto e narrador.

A crônica literária oscila, por conseguinte, entre a poesia e o conto, encarados ambos dentro das coordenadas em que foram situados nos capítulos respectivos. Enquanto poesia, a crônica explora a temática do “eu”, resulta de o “eu” ser o assunto e o narrador a um só tempo, precisamente como todo ato poético. (MOISÉS, 1978 p. 252)

Por outro lado, Afrânio Coutinho (1988) propõe uma classificação dos cronistas brasileiros distribuindo-os em “cinco categorias”. As categorias seriam as seguintes: crônica do tipo narrativo, crônica do tipo informativo, crônica de inclinação filosófica e a crônica poema em prosa. Contudo o autor nos adverte que a classificação não é estanque, sendo possível uma tendência a mistura dos tipos.

Cada cronista trabalha a linguagem buscando, antes de tudo, a literariedade, a criação e uma expressão de mundo apropriada.

### **1.2.3- A crônica de Lêda Selma**

Antes de falarmos da crônica de Lêda faz-se necessário fazermos alusão a uma época anterior a ela para destacarmos o surgimento da crônica de autoria feminina, mostrando o quanto esta categoria serviu como registro histórico da luta feminina pela educação e modernização da mulher.

Entre os séculos XIX e XX, as crônicas passaram por um processo vagaroso de mudanças, inclusive históricas, onde as mulheres enclausuradas dentro de casa, e até mesmo em suas vestes, começaram a modificar seu modo de vestir, passando a participar de ópera, teatro. Surge então uma nova mulher, ocupada com a vida ao seu redor e não apenas reclusa ao meio familiar. Sendo assim, começa a acontecer um redimensionamento no papel da mulher na sociedade.

Foi um tempo em que surgiram pioneiras em várias áreas do conhecimento. No que diz respeito às escritoras não foi diferente, pois assim que as primeiras mulheres tiveram acesso ao letramento, logo em seguida se apoderaram da leitura que, por sua vez, as conduziram à escrita e à crítica.

Os jornais foram um espaço privilegiado para que essa produção letrada feminina viesse à tona, num trabalho de certa forma pedagógico que visava não apenas a conscientização da sociedade sobre o papel da mulher, mas também a necessidade de ruptura e transformação da condição do ser humano alheio a essas mudanças, tornando-o, assim, participante ativamente dessas transformações através da literatura.

Dentre essas mulheres nos propomos a destacar em nosso trabalho Lêda Selma. Coelho (2002) em *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, afirma que além de cronista ela é poetisa e contista.

De acordo com o dicionário, Lêda Selma de Alencar nasceu em Urandi, Bahia, em 15 de agosto de 1948, mas está radicada em Goiânia, Goiás. Possui personalidade de grande sensibilidade, e vocação inata para a criação literária, toda sua produção está permeada de sua entrega generosa à vida, à poesia, ao amor, ao mundo à sua volta. Leitora voraz e fascinada pela beleza da poesia, da música, do canto, declara abertamente as suas paixões: Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, Fernando Pessoa, Mario Quintana, Chico Buarque, Milton Nascimento, e seus mestres são Pablo Neruda, Garcia Márquez, dentre outros.

Inicia-se como escritora colaborando com crônicas, contos e poemas na imprensa local. Fundou o jornal estudantil Juventude Agostiana do qual foi redatora e revisora. Dirigiu a Divisão de Assistência ao Estudante e a Universidade de Atividade Estudantis, ambas da Secretaria Estadual de Educação – GO, desenvolvendo trabalhos de cunho sociocultural, tais como concursos literários, eventos poéticos, jornadas artísticas etc.

Como membro da Comissão Permanente de Controle do Tabagismo (Secretaria de Saúde do Estado de Goiás), promoveu campanhas de conscientização dos jovens (como a que lançou o slogan- Por amor não fume). Como agente cultural coordenou cursos literários (de estórias em quadrinho e de poesia), participando das comissões julgadoras. Foi redatora da Secretaria Estadual de Cultura.

Estreia em livro com *Das sendas à travessia* (1986), de aberta inspiração roseada, cuja matéria poética vai do lirismo realista ao erotismo existencial, num fluir de emoções, sensações que o rigor formal vai domando e revelando, na autora, o pleno domínio das conquistas técnico-formais da poética moderna (ou pós-moderna).

Em 1988, lança *A dor da gente*, na mesma linha apaixonada, humanista e agudamente crítica. Na introdução a poetisa se desvenda, sem metáforas, como a provar a legitimidade ou a autenticidade de sua palavra poética.

Sou movida a sonho, fantasia e amor (o que não significa alienação). E se me falta um deles, murcho e me desintegro. /.../. Terapeutizada, tenho um ego carente e frágil, ainda. E pela terapia andei por caminhos desconhecidos e me busquei em distantes esconderijos. E em meio a armaduras e escaramuças, descobri-me sob máscaras que me protegiam de mim e dos outros. (SELMA, 1988 p. 11)

Poesia que se dá, generosa, e que se desdobra em títulos, em intervalos regulares de tempo: *Fuligens do sonho* (1990) e *Migrações das horas* (1991). Neste mesmo ano, publica a obra *Erro médico*, que constitui um corajoso depoimento denúncia. Nele a poetisa traz a público o drama do qual foi vítima, quando, devido a um corte acidental num dedo da mão esquerda, submete-se a uma pequena cirurgia e, devido a um “erro” do anestesista, acaba ficando com o braço esquerdo irremediavelmente paralisado. Seu depoimento, ao qual se juntam os de outras vítimas de erros médicos que ficam impunes, é um libelo acusatório contra a indiferença humana com que, via de regra, os doentes são tratados nos hospitais públicos. Tal qual a um ensaísta, Lêda esclarece problemas, re-explica conceituações e extrai de si e de outros autores as melhores visões, realizando interpretações à luz de uma ampla investigação, sem rigidez perceptiva ou precipitadas generalizações.

Lida por meio dessa dramática circunstância biográfica, a poesia de Lêda cresce em emoção e autenticidade. É-nos impossível partir da leitura de *Erro médico*, desligar poesia e vida, na leitura de seus poemas. Muito embora saibamos que a autenticidade da vivência existencial não implica a autenticidade da criação

poética, ou ainda, saibamos, com Pessoa, “que o poeta é um fingidor/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente”.

Na verdade, a ligação que aqui fazemos é circunstancial. A produção poética de Lêda vale por si e já conta como uma bem fundada crítica. Presença atuante em seu meio, pertence a várias entidades culturais (União Brasileira de Escritores- GO; Associação Goiana de Imprensa e outras). É autora de um projeto de grande alcance socioeducativo-cultural: “Poesia em doses”, que tem como objetivo substituir o vandalismo dos pichadores de muros de Goiânia por poemas de autores goianos. Também inovador é o seu projeto de usar o Placar Eletrônico (Estádio Serra Dourada), nos intervalos das partidas de futebol, para divulgar poesia.

Ela tem cerca de onze livros publicados e dois no prelo, gosta de destacar que torce para o Goiás Esporte Clube (Verdão da Serra) e Fluminense, e tem muita simpatia pelo Grêmio, Cruzeiro e São Paulo (este, por causa do goleiro Rogério Ceni). Casada, tem uma filha advogada e perdeu um filho, acadêmico de direito, 21 anos, em acidente de trânsito. Licenciada em Letras Vernáculas pela Universidade Católica de Goiás/UCG e Pós-graduada em Linguística pela UFG, membro da Academia Goiana de Letras/AGL, União Brasileira de Escritores/UBE e União Brasileira de Compositores/UBC. Poetisa, cronista, contista. Assinou, durante 15 anos, aos domingos, crônicas no Diário da Manhã. Também é autora e executora do Projeto Poesia em doses e outros projetos poéticos.

Como se percebe Lêda, é baiana de Urandi, mas é em Goiás que construiu sua vida e sua carreira poética. Também participa de várias antologias nacionais e internacionais. Recebeu várias homenagens e prêmios por suas obras literárias, incluindo os títulos de cidadã goiana e goianiense.

Em seus textos deixa resplandecer uma visão crítica do mundo, na qual diferentes situações são elaboradas a partir da realidade, demonstrando não ser omissa diante de problemas sociais do dia a dia. Assim como o ensaísta tem o hábito de tudo anotar, de nada perder, incluindo com cuidado as informações que vai garimpando no decorrer de suas leituras, Lêda organiza suas anotações e pensamentos até alcançar o que se denomina ensaio. Nas suas crônicas percebe-se claramente o didatismo típico dos artigos de opinião em consonância direta com o olhar de poetisa. A cronista dosa a crítica que faz aos costumes sociais com a



têmpera de observador dos fatos corriqueiros e, quase sempre, não visíveis aos olhos de muita gente.

Um exemplo dessa visão crítica de situações, ironicamente bem elaboradas dos problemas sociais presentes no nosso cotidiano e não percebido por muitos, temos em *Hum... Sei não!*(2005). Na crônica “O assessor e o mendigo”, um mendigo cujo nome é Safadino (o substantivo que se transforma em adjetivo é bem próprio à situação), enquanto aguarda as esmolas, encontra um político que tenta desviar, porém se depara com a esperta e insistente mão do pedinte. Inicia-se, então, um diálogo onde Safadino demonstra as “parecenças”, como ele mesmo diz, entre ambos. O político se interessa pelo assunto quando descobre que Safadino é “candidato a presidente da Associação dos mendigos eleitores”, e a conversa termina com o mendigo propondo a candidatura de seu filho ao político. Percebe-se o uso da oralidade na escrita, a autora acaba por dizer coisas sérias por meio de uma aparente conversa fiada. Não podemos nos esquecer do humor, que é tão presente em suas crônicas:

- Amigo, é? Amigo... Sei! Ah! Mas presença mesmo, no duro, tenho é com os candidatos... Assunte: eles prometem fazer e eu prometo orar. Eles não cumprem, são políticos; eu não cumpro, sou ateu. Eles têm língua engana-povo, e eu, mão engana-trouxa. Eles, por conveniência, têm mania de pobreza, e eu tenho, por esperteza. E assim, vamos robustecendo nossos bolsos e emagrecendo as esperanças do povão...

[...]

- Constrangedora, doutor, é a mesmice dos candidatos: as manjadas táticas, as megapromessas, o jeito malandro de arrebancar eleitores, os despautérios...Que cambada, doutor...!? Só falta mesmo a candidatura de meu filho. E seria de bom alvitre, pois se juntaria a seus iguais... E ele é danado e de uma esperteza que só o senhor vendo... (LÊDA SELMA, 2005 p. 140)

Como dissemos, Lêda é uma cronista atenta à realidade local. Em algumas de suas crônicas há uma sutil preferência pela denúncia, expondo seu ponto de vista sobre as relações político-sociais, que acarretam males à população em geral. Ela é meticulosa na escolha e criação das palavras e dos nomes; nesta crônica, por exemplo, o nome do mendigo é “Safadino”. Isso é explicável pelo próprio fato de a autora ser antes de tudo poetisa, e poetas, todos sabem, procuram palavras como ouvires.

Outro ponto que podemos destacar de suas crônicas é que consegue pintar a cidade e o interior onde vive, ou por onde passou, a partir das descrições que faz

em seus textos. É como se o leitor visse, em retrato, o que os lugares escondem dos outros de fora. Na crônica “Urandi à vista”, a escritora relata não apenas sua cidade, sua trajetória (e de como se tornou “baianiense”), como também a viagem que fez a sua terra natal, com riqueza de detalhes. Assim, o fato é o meio ou o pretexto que a artista usa para exercer seu estilo, mas principalmente, sua criatividade:

Mas, chuva mesmo, só de Janaúba a Espinhosa. E, mal atravessamos Rio Verde Pequeno, que separa Minas da Bahia, os umbuzeiros já começaram a exibir sua farta prole, enquanto o sol, sem a mínima cerimônia, se arranchava na carroçaria da D 20, com pouso previsto para Urandi. Que alegria os campos se banhando nas águas esvaídas da chuva! Aquelas imensas barragens, as represas, água formando lagos, as flores de São João expondo ao vento seus cachos amarelos, as Marias Brancas, Juremas e Unhas de Gato branqueando, com graça, o caminho, e o nativo Mandacaru, acompanhado de seus “primos carnais” (o Cacto e a Palma), em sua verdice úmida e espinhosa, erguendo os braços, como em prece ou em brinde, agradecido por toda aquela abundância. (LEDA SELMA, 2002 p. 142)

Através de seus livros e de seu blog Lêda aproxima o leitor de tudo que a cidade ou o interior oferece do ponto de vista histórico, cultural e geográfico, pois vasculha e descreve com precisão cada detalhe, isso talvez explique a maneira como faz chegar ao leitor o retrato das coisas do cotidiano.

Ela, enquanto cronista, consegue transmitir nos textos o que vive, dando a impressão quando se lê seus textos que estamos sentados diante dela, ouvindo os relatos de forma bastante íntima. A cronista é de uma sutileza muito marcante. Por alguns minutos, o leitor parece conversar com ela frente a frente. Se podemos dizer que a crônica é íntima ao leitor, com Lêda as coisas ficam mais claras ainda. Ela consegue recriar fatos de seu ponto de vista.

Conclui-se dizendo que suas crônicas mesclam entre: narrativa, com fatos cotidianos; dissertativa, onde está explícita a sua opinião, com argumentos sentimentalistas; metalinguística, falando do próprio ato de escrever; humorística, demonstrando ironia e fatos cômicos; ensaio, com uma visão crítica da realidade política, cultural e ideológica; poética; reflexiva, dentre outros. Em seus textos percebemos reflexão filosófica, histórica, lírica, além de um discurso poético e histórico político, uma visão geográfica, jornalística e extremamente poética. Todos esses fatos vimos ao longo do que foi discutido e ainda continuaremos a abordar. A

seguir exploraremos um pouco mais sobre os estilos e as imagens de algumas crônicas.

#### **1.2.4 – Estilo e imagens poéticas nas crônicas de Lêda Selma**

A crônica explora a função poética da linguagem e mobiliza os seguintes recursos estilísticos: linguagem metafórica, alegorias, repetições, antíteses, ironia, comicidade, suspense, reflexões, argumentações, humor etc. Evanildo Bechara (2000) define estilística como parte dos estudos de linguagem que se preocupa com o estilo, e entende por estilo o conjunto de processos que fazem da língua representativa um meio de exteriorização psíquica e apelo. (p.615). Sendo assim, tentaremos perceber as táticas que a autora utiliza para exteriorizar seus sentimentos e suas opiniões, tendo como ferramenta as palavras.

Para Paul Ricouer (2000) a metáfora não é senão uma das táticas que resultam de uma estratégia geral: sugerir alguma outra coisa do que aquilo que é afirmado. Já a ironia é outra tática: você sugere o contrário do que diz retirando sua afirmação no próprio momento em que é feita. Sobre a alegoria ele diz que apresenta um pensamento sob a imagem de outro pensamento, mais apropriado para torná-lo mais sensível ou mais evidente do que se fosse apresentada diretamente e sem nenhuma espécie de véu. Assim, a alegoria distingue-se da metáfora por outro traço que não sua ligação com a proposição, sendo que a metáfora oferece apenas um único sentido verdadeiro, o sentido figurado, ao passo que a alegoria consiste em uma proposição de duplo sentido, com sentido literal e com sentido figurado simultaneamente.

Já com relação às imagens, Ricouer se reporta a Bachelard com a visão que a imagem não é um resíduo da impressão, mas uma aurora da palavra, pois a imagem poética transporta-nos à origem do ser falante, e é o poema que engendra a imagem. Assim, a imagem poética torna-se um ser novo de nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos o que ela expressa, noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. E é nesse ponto que nos

encontramos com o estilo da escritora, pois em seus textos encontramos seu próprio ser.

A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser falante. A imagem de um ponto de vista estritamente literário, toma parte dos conceitos de metáfora, de símile, de comparação, de alegoria e de símbolo que baseiam sua capacidade representativa na criação de imagens. Sendo assim, uma imagem pode ser uma metáfora – aproximação entre duas coisas diferentes - e também pode ser uma descrição – relação linguística entre palavras com intenção de revelar uma visão de mundo – essa visão pode ser real ou não real.

Quanto ao estilo, para acrescentar, ainda encontramos Othon M. Garcia que diz:

Estilo é tudo aquilo que individualiza obra criada pelo homem, como resultado de um esforço mental, de uma elaboração do espírito, traduzido em ideias, imagens ou formas concretas. A rigor, a natureza não tem estilo; mas tem-no o quadro em que o pintor a retrata, ou a página em que o escritor a descreve. (GARCIA, 2000 p. 123)

Pensando nas ideias e imagens que vem à tona em cada página das crônicas da autora em questão, iniciaremos analisando parte de algumas obras de Lêda Selma, iniciando com "*Pois é, filho...*" (1997), que é seu primeiro livro em prosa. Ela, além de expor seu estado de espírito traduzido em ideias, também toca em certos problemas sociais, e faz tributo à memória de seu filho José Geraldo, que acaba por se tornar inspiração e ponto de regresso de algo que ficou perdido no tempo e também a sua vida literária.

Estou de volta por você filhote. Reconduzida pelo Nilson Gomes (menino especial e grande amigo), por seu pai, sua irmã, minha mãe e por tantos leitores assíduos e especiais.

Estou de volta, como obreira da palavra, para conversar com o leitor, buscando sua cumplicidade mais uma vez.

Estou de volta para não continuar omissa diante do menino de rua, vítima e vilão numa sociedade de valores distorcidos e injustos; para não virar as costas aos problemas do dia-a-dia e para não continuar parceira do marasmo.

Estou de volta para não parecer exilada em mim mesma e para reabrir minhas válvulas de escape. (SELMA, 1997 p. 15)

Ela busca justificar seu regresso ao mundo familiar, literário, de injustiças e de falta de valores, mundo esse que ela consegue transpor através das palavras, usando a comparação “como uma obreira da palavra”. E da cumplicidade que estabelece com o leitor, então ela (re) estabelece a dimensão das coisas e das pessoas. Assim, a linguagem coloquial que nos é apresentada defronta com um mundo multifacetado, onde é colocado de forma original através de diálogos, o qual percebe-se o elo que ela trava com o leitor.

Mesmo diante da dor deixa transparecer o humor fino e elegante, através de textos que retratem mundos tão diferentes como o rural e o urbano - mas ao mesmo tempo tão próximos-, através da sua continuidade e transição. É uma escritora que se coloca inteira na elaboração de seu trabalho, assumindo todos os riscos desse desafio, pois ora pode agradar ora não seus leitores; é breve e contida em avaliar os problemas em toda sua extensão.

Este livro está distribuído em cinco partes, revelando que sabe manejar a língua e seus recursos com perfeito equilíbrio, dosando os elementos linguísticos, estilísticos e criativos. Lêda leva em consideração principalmente elementos do imaginário dos quais dispõe e carrega ao longo de sua vida, desde a infância até a vida adulta que ainda não está completa, como não está completa a sua arte literária que está em constante transformação.

No contexto Bachelardiano as questões da complexidade das interações infantis não provém dos aspectos observáveis e conhecidos dos materiais ou objetos, mas dos envolvimentos subjetivos daquele que se entrega por inteiro às imagens que extrai dessa interação. Os sentidos são produzidos pela vontade de olhar para o interior das coisas, tornando a visão aguçada, penetrante, pois para além do panorama oferecido à visão tranquila, a vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria.

Já não se trata de uma curiosidade contemplativa e passiva, mas de uma curiosidade agressiva, porque inspetora provocando naquela criança curiosa que penetra nas imagens materiais e nas constituições em si mesma de planos diferenciados de profundidade que as conduzem ao extremo da sensibilidade, aquela que funde sujeito e objeto.

Dessa forma acreditamos que, para ele, a imaginação dinamiza o ato de conhecer em seu poder constitutivo do ser humano- enquanto pensador e sonhador- essencialmente criador porque capaz de por em movimento ideias e imagens para investigar o real. Nesse sentido, a imaginação reveste-se de importância vital na formação.

Assim, o primeiro tema é a crônica “As peripécias do Padre”, na qual acaba por descrever num universo repleto de imagens e saudades o lugar simples onde nasceu, sem contar com todas as histórias que envolvem a figura de um padre interiorano e cheio de vontades. Para Paul Ricouer, as imagens poéticas exprimem ou articulam um estado da alma, pois o estado da alma é o poema e não alguma outra coisa atrás dele, nesse sentido, toda estrutura literária é irônica, já que o que ela diz é sempre diferente, pela forma e intensidade, do que significa. Já na segunda parte nos deparamos com “Um Certo Doutor Zé”, suas qualidades são colocadas à mostra logo no início, talvez por isso aparecessem tantos casos tão pouco enigmáticos em seu consultório.

As imagens poéticas são muito fortes na terceira parte da obra *Pois é, filho...* “Com Licença, Preciso Falar de Saudade”. A escritora divide com seus leitores toda a dor que ainda sente, não apenas do seu filho como também de pessoas que lhe são queridas. Além de demonstrar a frustração dos sonhos que foram desfeitos e impedidos de serem realizados, mas principalmente talvez, pela impunidade, descaso e negligência de crimes que acabam por fazer parte da vida de muitas pessoas. Na crônica “Monólogo de natal” a escritora retorna ao ano de 1992, e tem como imagens marcantes e companheiras a lua e o céu. Ela lembra os gestos e as palavras, além de voltar no tempo: “Quase a mesma felicidade daquele menino enfeitado pelos brinquedos, em tantos outros natais, quando a infância parecia deter o tempo numa caixinha mágica de sonhos” (Selma, 1997, p.83). E ainda podemos dizer que a escritora está em devaneio quando faz esse retrocesso no tempo trazendo consigo as fantasias e as lembranças.

É preciso considerar com Bachelard (1988) que o devaneio é um estado em que as imagens antigas, ou primitivas, afloram na lembrança, ou seja, é um estado que atravessa, sem envelhecer, todas as idades do homem, eis porque aflora-nos na alma essa imagem que vivifica e se alarga em nossa lembrança, e cujos acontecimentos se instauram plenos de significação existencial, a ponto de se

tornarem símbolos do paradoxo humano. Assim, as imagens e as lembranças se misturam entre o que foi real e a fantasia, recordando de uma infância feliz, fantasiosa e de descobertas, como acontece com a criança que acaba de descobrir que Papai Noel não existe, ou que não passa de ser o amigo da família:

E o inevitável aconteceu: o detalhe dos sapatos atçou-lhe a convicção e rasgou uma fantasia que, já há quase dez anos, renascia a cada Natal. E quando, após a entrega dos presentes e a saída do *Papai Noel*, a campanha tocou e o amigo da família (já desvestido de fantasia e vestido de realidade) anunciou-se, você foi categórico: “*Que coincidência, o Antônio tem os mesmos sapatos do Papai Noel, né? Até o sujinho é o mesmo. Vocês pensam que eu tava acreditando? Só se eu fosse bobo!*” E o pior é que não faltaram seguidores: alguns primos mataram também, uma ilusão que se alimentava da inocência e do deslumbramento infantil. (SELMA, 1997 p. 84)

Outra imagem que merece ser comentada é a do natal que por si só já vem carregada de uma poeticidade inigualável, cujas luzes simbolizam de acordo com Lexikon (1990), “a luz do mundo”, a luz que passou a faltar nos natais da cronista: “Mais um Natal em que as luzes foram substituídas pela saudade e pelo desconsolo. Mais um natal sem natal” (p.85). Os relatos estão em permanente relação com o tempo e assim fatos cotidianos se tornam poéticos.

“Do inusitado ao Esdrúxulo”, é a quarta parte do livro *Pois é, filho...*, e percebe-se diversas situações, não há necessidade de um fio condutor interligando-as. Seu ângulo de visão prende-se ao círculo do cotidiano, pequenas peças de amor e de dor abrangidas pela autora, que nos apresenta histórias repletas de ironia e jogo com as vogais e consoantes, enchendo nossos olhos de neologismos e complicações linguísticas. Finaliza o livro com “Mitos de Barro”; nesta parte os valores, as impunidades e as leis são questionadas pela autora. No instante amplo e complexo em que está em jogo o destino de seres humanos, a cronista destaca o que há de insignificante e mostra nele grandeza, beleza e uma singularidade insuspeitada, além de demonstrar em seu estilo uma valorização moral.

Assim, a escritora desempenha muito bem a proposta da cronista-contista de identificar-se com seus leitores, conseguindo destacar expressivamente mundos, línguas e falas diferentes em seus textos. Neste jogo linguístico consegue manter a originalidade dos diálogos, da vida retratada ou do lugar de cada um, o que acaba por defrontar-se com um outro mundo multifacetado.

Pode se afirmar que a autora se rende ao místico, rompe ataduras e regressa após longo período de solidão, demonstrando que apenas o tempo ensina, e nos leva à superação, descobertas e, principalmente, nos leva a nos render diante o irreversível.

Assim, lembremo-nos de um texto bíblico sobre o tempo:

1 Tudo tem a sua ocasião própria, e há tempo para todo propósito debaixo do céu. 2 Há tempo de nascer, e tempo de morrer; tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou; 3 tempo de matar, e tempo de curar; tempo de derribar, e tempo de edificar; 4 tempo de chorar, e tempo de rir; tempo de prantear, e tempo de dançar; 5 tempo de espalhar pedras, e tempo de ajuntar pedras; tempo de abraçar, e tempo de abster-se de abraçar; 6 tempo de buscar, e tempo de perder; tempo de guardar, e tempo de deitar fora; 7 tempo de rasgar, e tempo de coser; tempo de estar calado, e tempo de falar; 8 tempo de amar, e tempo de odiar; tempo de guerra, e tempo de paz. (Eclesiastes 3, 1-8 p. 818)

Inegavelmente, após um período de tempo onde o que se pode ouvir foi o choro de uma perda e uma ausência literária, agora é tempo de rir e ajuntar pedras. E assim, através do seu regresso como obreira da palavra, para conversar com o leitor, buscando sua cumplicidade, para não ser omissa diante das injustiças à sua volta, retorna à literatura para ser livre e expressar toda sua angústia diante das pessoas, do mundo e dos fatos inexplicáveis da vida.

Seguindo nossa análise das obras de Lêda nos deparamos com *Até Deus duvida* (2002), na qual a escritora reúne apenas crônicas, e consegue transfigurar, por meio da linguagem literária, um fragmento da realidade cotidiana em arte. Essa transfiguração pode-se perceber na crônica “Carona com o Araguaia”, pois a cronista transforma sua viagem rotineira ao Araguaia em algo belo, que coloca o homem em harmonia com a natureza. Ela ainda discorre sobre o mês de julho, que é carregado de imagens e fatos reais que vivenciou: a maternidade, férias escolares, passeios, viagens, churrascos, futebol, dentre outros. Esses fatos se misturam com os sonhos, as perdas, a poesia e o amor. Nessa mistura entre realidade e fantasia nos deparamos com as imagens poéticas das águas, “E já a bordo do Araguaia, vejo minha saudade misturar-se às suas águas, enquanto mais um pôr-do-sol anuncia o espetáculo que começa a cada recomeço”.

Bachelard (2002) nos apresenta a água que segundo ele é feminino e mais forte que o fogo (aqui simbolizado pelo pôr-do-sol), elemento constante que



simboliza as forças humanas mais escondidas, simples, simplificantes. Lembrando desta sorte, um certo descaso inconsciente para com o elemento, lembra o filósofo, a água aparece como elemento transitório, como uma metamorfose ontológica e essencial entre o fogo e a terra, participando de uma espécie de destino de queda, de morte cotidiana, de sofrimento infinito. E nesse sofrimento infinito da perda, a autora passa a água que uma hora é uma água com o olho do mundo que vê e sonha, e em outra hora, uma água das misturas e das combinações, sobretudo da água com a terra, em um esquema fundamental da materialidade. A combinação e metamorfose dos poderes, nascimentos, casamentos, maternidades, morte, ou seja, um ser total: tem um corpo, alma e voz, assim água aparece como auxílio para se chegar a uma realidade poética completa. Numa demanda, como alerta o autor, de uma faculdade que ultrapasse a realidade em busca da sobre humanidade.

Outra crônica que podemos citar como exemplo dessa imagem poética da água é “Segredos do Araguaia”, cujo início desperta uma sensualidade também marcante na poeticidade da autora:

MOÇO BONITO, DE BELEZA SENSUAL a serpejar sedutora, o Araguaia se envolve de fetiches para receber os amantes em seu leito de lençóis azuis. E eu me deixo seduzir por seus encantos, durante uma semana, a cada julho, reverenciando toda a sua majestade, cheia de xodó com esse namorado charmoso de tantos e tantos goianos. (SELMA, 2002 p. 57)

A cronista que é amiga da verdade, da sensualidade, da sinceridade e, sobretudo, do poema e suas formas mais diretas, sensuais, misteriosas, fantásticas e humorísticas, logo no início se faz presente quando fala dos mosquitos e dos trajes que usa para afastá-los, e finalizando com suas histórias de pescador, ou melhor dizendo pescadora. Após devidamente trajada mergulha em um mundo de fantasias, “... desato a fantasia misterioso e plácido do Araguaia...” (p.57). Pedindo licença por não ressaltar os neologismos presentes no texto (já que o fizemos antes), agora mergulharemos não apenas nas águas como fizemos anteriormente, como também nos sonhos. Lembrando que também expõe sua veia poética como se a crônica pudesse ser algo de experimento lírico, capaz de deixar o leitor na dúvida se o que lê é de fato, crônica ou se é poesia.

É assim que gosto de curtir o Araguaia: navegando por sua lassidão. Alcovitando a lua que despenca sobre o dorso do rio e, sorrateira, quase de

joelhos, curva-se para beber uns goles de água. Jogando sonhos, feito sementes de estrelas, por entre espumas e estrias. Vendo o barco desenhar, sobre o silêncio das águas, cardumes imaginários. Sentindo a saudade colear no rastro de lembranças tantas. (SELMA, 2002 p. 58)

O objeto de estudo é o sonho de voar ou navegar, mas este sonho não implicaria em fim a alcançar, mais de uma viagem em si, constituindo uma realização profunda da psique humana. Um lugar para ver como a razão trabalha o sonho ou de como sonho trabalha a razão. Então poderíamos propor ligar o sonho íntimo à experiência objetiva. O sonho libertando a imaginação formal, em devaneio unindo o desejo de crescer ao desejo de voar, navegar e ir de encontro às lembranças.

A visão lírica aguçá os sonhos que se cruzam com o cotidiano da vida. A cronista está na pele da poetisa, amenizando, assim, a saudade que sentem as pessoas nesse atribulado caminhar, repleto de lembranças e segredos. Assim, o cotidiano é poético, o invisível dimensiona o olhar singular, singularizando a beleza a partir do sutil e lança luz sobre a grandeza do miúdo. Dessa forma, coloca a sensibilidade em contato com a realidade, e percebe-se na crônica uma dose de lirismo.

É nesse universo que Lêda Selma consegue nos enredar a um mundo de metáforas, através de seus textos, começando por seus títulos repletos de interjeições e duplos sentidos. Paul Ricoeur fala sobre esses diferentes sentidos e visões:

Não basta com efeito, que uma palavra tenha, em dado momento, em um estado de sistema, várias acepções, isto é, variantes que pertençam a várias classes contextuais. É necessário, além do mais, que ela possa adquirir um novo sentido sem perder seu sentido anterior, pois esta aptidão para cumilação é essencial para a compreensão da metáfora, na medida em que esta apresenta esse caráter de dupla visão, de visão estereoscópica (...). A polissemia atesta o caráter aberto da textura da palavra: uma palavra é isto que tem vários sentidos e que ainda pode adquirir novos. Portanto, é um traço descritivo da significação que introduz a teoria das mudanças de sentido, a saber, que para um nome pode haver mais de um sentido e, para um sentido, mais de um nome. (RICOUER, 2000 p. 182)

Conforme vimos anteriormente, o padrão da crônica jornalística é composto de textos breves, recortes do cotidiano que flagram aspectos pitorescos das vivências e convivências dos cronistas, oscilando entre a memória e a ficção. Assim, existe um olho físico que capta lá fora algo que o alicia e fisga. Entretanto, é o olho

não apenas do cronista, mas principalmente do criador, o qual podemos denominar de cronista-criador, que deve ser suficientemente mágico a ponto de fazer uma notícia alçar-se a um valor literário.

Voltemos ao título da obra, pois ele próprio nos parece sugestivo, e revela-nos uma intenção metalinguística, pois a palavra “Até”, indica um limite de tempo, no espaço ou nas ações. “Deus”, de acordo com o Abbagnano (2007), são dias as qualificações fundamentais que os filósofos (e não só eles) atribuíram e atribuem a Deus, relacionam o a *Causa e ao Bem*. A causa é o princípio que possibilita o mundo e o ser em geral; e Deus, a partir do Bem, é a fonte ou a garantia de tudo o que há de excelente no mundo, sobretudo no mundo humano, ou seja, de ordem moral.

Ainda de acordo com Abbagnano, ao longo da história da filosofia ocidental ainda podemos encontrar Deus relacionado a vários entes, ou própria de um ente só. Por outro lado, é possível admitir várias vias de acesso do homem a Deus. A terceira relação de Deus consigo mesmo, ou seja, como sua divindade e, por último, quanto aos acessos possíveis do homem a Deus.

Assim, esta divindade nos reflete a algo espiritual e, como a próxima palavra diz, “dúvida” é cheio de incertezas e indecisões, “ um estado subjetivo e incerteza, ou seja, uma crença ou opinião não suficientemente determinadas, ou hesitação em escolher entre a asserção da afirmação e a asserção da negação;” (Abbagnano p.348)

É nesse meio de incerteza e divindade que nos deparamos com a primeira parte da crônica “Através do olho mágico”, que segundo Lexikon (1990), o olho é o órgão principal da percepção e está ligado ao simbolismo do espírito; a simboliza a visão espiritual, visão ampla e a onisciência. Na Bíblia, o olho aparece como o símbolo da onisciência, vigilância e onipresença protetora de Deus. Ele diz que sempre se atribui às representações de olhos um efeito mágico e protetor.

Esse olho mágico acaba por se tornar uma fresta para o mundo, ou, em termos mais preciosos, um dispositivo que nos permite olhar de dentro para fora, sem que sejamos observados. O título dessa seção mencionada alude, de fato, ao processo de criação da crônica.

O cronista então, neste momento, pode ser comparado a um deus no sentido de criador de algo, reage de modo imediato a um acontecimento, como quem

perscruta o universo por uma fresta. Ele recolhe um fragmento do mundo que o circunda e, nessa tarefa, poderá ser até fundamental e revelador o seu olho físico. Mas é o olho interior- o da intuição e da sensibilidade-que vai transfigurar a matéria selecionada, transformando-a em arte literária.

A crônica que abre a primeira parte deste volume revela, também, um viés metalinguístico, preocupação recorrente nas crônicas de Lêda Selma. “A bordo da tecnologia” metforiza o tema da criação literária e seus percalços sob a máscara da luta da escritora com o computador. Este passa de Comput(ai!)dor a computamor, no processo de “domesticação” que a cronista lhe impõe.

O bicho causava-me pânico (...). Pois é, o próprio nome do fulano já me intimidava. Por isso, tão logo decidi assediá-lo, impus-lhe um feliz epíteto: **computamor**. Aí, sim, tudo seria diferente e nossa convivência, bem mais possível. Ademais, essa coisa de, mesmo indiretamente, lembrar ou sugerir dor, confesso: já me sai doída e problemática. (SELMA, 2002 p. 15)

Devido às intenções vocabulares, substitui deletar por apagar, mouse por timoneiro, cursor por beija-flor e, por fim, infunde à máquina uma alma sensível, capaz de abrigar seus sonhos e emoções.

Falando nele, acabo de inventar-lhe uma alma para abrigar tudo o que minha emoção for capaz de conceber e de aconchegar, em conluio com meus sonhos. Mesmo a despeito da caneta rejeitada ou do silêncio de seus passos. Mesmo à revelia de nossa solidão. (SELMA, 2002 p. 18)

A criação de neologismos constitui uma de suas características, além da linguagem coloquial que reforça o tom humorístico de muitos de seus textos. Ela também recorre aos processos de formação de palavras, valendo-se da derivação, ou seja, formação de várias palavras a partir de uma palavra primitiva, ora materializada, ora meio de afixos. Um exemplo que podemos citar é derivação prefixal, cujo resultado implica na alteração de sentido.

NUNCA VI TAMANHO BOM HUMOR. De dar mesmo água nos olhos (de tanto rir, claro!). Hilário (de nascença e de registro) tornou-se, logo cedo, um desassossego pra as donzelas e, em especial, para aquelas mais afoitas por uma venturosa e breve desdonzelize. (SELMA, 2002 p. 19)

Palavras há que são criadas por composição. Portuinglês, que descreve o peculiar dialeto dos turistas brasileiros no exterior, é a aglutinação de “português” e “inglês”, simétrico ao conhecido “portunhol”.

- Saudade, very saudade! Aqui, ó, dentro de my heart. ...Oh, yes! ...Ah, yes! ...Dois kisses. Bye, my lovezinho! You no understande o que é lovezinho? Há... esqueça, ok? Yes, eu entendi que you no understand. (SELMA, 2002 p. 66)

Também analógica é a criação de “pormaior”, neologismo obtido por justaposição. Da mesma forma, o modo de o personagem Hilário se mover distribuindo convites é descrito pelo verbo ziguehilariar, e as águas do Araguaia são rotuladas de azulcristalinas. Não faltam sequer hibridismos no rol das invenções lexicais da cronista, como fluviófoba, que conjuga um radical latino e outro grego.

Assim, imune às picada dos malditos, dessato a fantasia, dou passagem à emoção e mergulho no fascínio misterioso e plácido do Araguaia (mergulho no sentido conotativo, pois, sequer, coloco os pés em suas águas: sou “fluviófoba”; perdoem-me o arremedo de neologismos, mas foi o jeito...). E a bordo do barco Xambioá, motor 25, vou tecendo intimidades com o rio, trocando cochichos secretos, mornos carinhos e silêncios espreitados, apenas, pelas serestas dos pássaros ou pela altivez das garças, estátuas brancas fincadas às margens daquela imensidão azulcristalina. (SELMA, 2002 p. 57)

Acabamos por perceber que o vocabulário amplia-se para muito além dos limites do Aurélio, e o significado modela o significante não apenas para quem escreve, mas também para quem lê. Assim percebe-se esse jogo linguístico onde suas narrativas, de um modo geral, os nomes próprios são motivados, seja pela afirmação, seja pela negação de seu significado, e isso constitui um dos fatores que criam o humor destas crônicas.

Podemos citar como exemplo alguns de seus personagens: Hilário, Dadivosa, Modesto, Precavina, Sacristiano, Vivalda e Generosa, os quais fazem parte da afirmação e fazem jus a seus nomes. Porém, existem também os de negação, como Perpétuo, que morre; Anunciato, que é sempre o portador das más notícias e Encarnação, que desencarna.

O uso da linguagem e o fazer literário são temas de várias crônicas: o vocabulário da informática, os problemas de comunicação em inglês (em turismo ou

no amor), a carta esperada que não chega, lançamentos de livros, a ficção que se transforma em filme, a cumplicidade do leitor, as diferentes falas regionais. Tudo temperado com muita originalidade e humor, como por exemplo, o flagrante em uma delegacia, onde o malandro, ao ser chamado de “ladrão merreca”, prontamente se defende, ou ainda a mulher que pede um milagre a São Longuinho, mas após seu descaso resolve mudar de santo, para que esse encontre seus óculos nem tão perdidos assim.

Enquanto aguardava a boa-vontade antoninha e, por tavela, o tão desejado e imprescindível milagre, a mulher senta-se no peitoril do alpendre para descansar um pouco. Suspira resquícios de choro, abana o calor que se lhe imiscui até nos compartimentos mais secretos e ergue as mãos para enxugar os olhos, já quase afogados em lágrimas. E, sem mais nem quê, de repente, começa a rodopiar feliz e aos gritos: (SELMA, 2002 p. 49)

Nesta primeira parte pode-se perceber a face alegre, criativa e galhofeira de Lêda Selma. Acrescidos a estes também está a religiosidade, onde constantemente percebemos a presença de padres, vigários, sacristão, santos. Um exemplo que podemos citar é “Milagreu sem piscanejar”, “Alguém acredita?” e “Até Deus duvida”, que além do humor ainda existe um fio condutor não apenas entre as três como também em vários outros textos.

Vários temas ainda são abordados nesta obra, como personagens e lugares importantes como a Avenida Chateaubriand, Goiânia, Urandi, o futebol que não poderia ser deixado de lado por ser uma de suas paixões. Então, o mundo real acaba por se misturar com a ficção. O leitor participa desse jogo, onde é colocado em questão conflitos não apenas de linguagens como também de ideias.

Na segunda parte é mostrado outro lado, mais reservado e secreto, onde ela esconde sua dor, o lado do coração, que agora ela também entreabre, compartilhando com o leitor suas mais guardadas emoções. Este outro segmento denomina-se “O coração pela fresta”.

De acordo com Lexikon o coração é o órgão central mais importante da vida humana. No cristianismo considera-se o coração como a sede das forças emotivas, sobretudo do amor, mas também, da intuição e da sabedoria. Abbagnano ainda ressalta que Aristóteles considerou o coração como sede das sensações e

emoções, posteriormente a crenças tradicionais e valores humanos. Mas, na filosofia contemporânea, o coração está ligado também à consciência.

Nestas e em expressões semelhantes, que se repetem continuamente na filosofia da segunda metade do século XIX e nos primeiros decênios do século XX, o C. é o símbolo das crenças tradicionais que podem ser resumidas no reconhecimento da ordem provincial do mundo, ordem destinada a salva guardar os valores humanos e o destino do homem. Muitas vezes na filosofia contemporânea, o termo C. se alterna com consciência (v), para indicar esfera privilegiada em que o homem pode alcançar as “realidades últimas com certeza absoluta”. (ABBAGNANO, 2007 p. 245)

Antes, totalmente exposto, seu coração sangrava por inteiro. Essa dor selvagem é a que se vê em crônicas de sua obra *Pois é, filho...* Agora, a cronista não escancara o seu âmago. Apenas volta no tempo para falar de uma felicidade de uma caixinha mágica de sonhos. Neste momento que mais aflora esse lado místico que possui, e que percebe-se ao longo de sua obra, demonstrando toda saudade que traz em seu peito.

Não adianta estratégia, filho: a saudade, hoje, alimenta-se ainda mais desta dor que insiste em não me dar trégua. Tentei, nesta crônica, brincar de faz-de-conta e enfrentar com indisfarçada coragem os desafios de viver mais um vinte e sete de julho sem tê-lo em meus braços para aquele abraço sempre transbordando carinho e felicidade. Dói absurdamente não estarmos comemorando juntos, com aquele excesso de alegria, esta data tão sua e, por isso mesmo, tão especial. (Selma, 2002 p. 173)

Assim, ela entreabre o coração e examina, por uma fresta, sua dor imensurável, porém já domesticada. E, servindo de paradigma a muitas mães que perderam filhos, Lêda aprendeu a conviver com a dor e é, até mesmo, capaz de travar um diálogo com ela, como se vê nas três crônicas que fecham a presente obra.

Enquanto na primeira parte ela observa através do olho mágico, nesta abertura acaba de encontrar seu coração que ainda traz a saudade.

É... a saudade é mesmo bicho roedor que chega, pausa e se assenta em definitivo. Rói as sobras da solidão e do medo; caminha pelas dobras do irreversível e sempre reverencia o passado, como uma sentinela em permanente continência a espreitar lembranças silenciosas. (SELMA, 2002 p. 175)

É fato, no final do livro, depois das divertidas cenas da primeira parte, que a autora permite ao leitor entrar na sua intimidade e descobrir, sob o riso, uma chaga aberta e palpitante, ferida que em coração de mãe nunca cicatriza. A duras penas, suporta-se conviver com ela. Esta saudade e esta ternura são também o estilo de Lêda.

Toda criação artística provoca sensações e reflexões diversas. A crítica literária e a psicanálise oferecem conceitos importantes para a compreensão do processo de criação e da forma de apreensão da obra pelo público. A arte constitui um domínio intermediário entre a realidade, que nos nega o cumprimento de nossos desejos, e o mundo da fantasia, que procura sua satisfação. Em todas as elaborações referidas pela psicanálise a imagem encontra-se presente. A Crítica Literária nos oferece elementos importantes para a compreensão da imagem presente na criação artística.

Alfredo Bosi (1997), em *História concisa da literatura brasileira*, considera que a imagem se origina no corpo e só depois se torna palavra, discurso. O ato de ver capta não somente a "aparência da coisa", mas o "primeiro e fatal intervalo" entre nós e essa coisa que, ao mesmo tempo e paradoxalmente, se afirma como presença e ausência.

Assim, todo universo não é senão um depósito de imagens e sinais aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativo; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem estar subordinadas à imaginação que as requisita todas ao mesmo tempo.

### **1.3 - Aspectos sobre o conto**

Iniciemos este tópico reportando-nos à origem da palavra conto que estaria na forma latina *commentu (m)*, com o significado de invenção ou ficção. Mas essa não seria a única acepção para essa palavra, de acordo com Moisés:

Ainda se pode aventar outra hipótese: na segunda acepção, a palavra conto seria um deverbis de contar, que, por sua vez, decorreria de computare. Significando inicialmente "enumerar objetos", com o tempo foi sofrendo gradativa especialização de sentido, até passar metaforicamente, a significar "enumeração de acontecimentos". Usou-se no princípio, durante a Idade Média, o verbo contar, no sentido de "enumerar" e "relatar". A palavra



“conto” significou nessa altura “enumeração de fatos”, “relato”, “narrativa”.  
(MOISÉS, 1978 p. 15)

Com relação à sua origem, é nos vedado pensar no momento em que surgiu, pois teríamos que remontar a uma era da História ensombrada por denso mistério e incerteza de contornos. Mas quanto ao aparecimento podemos nos reportar a milhares de anos antes do nascimento de Cristo. Estudiosos apontam o conflito de Caim e Abel como exemplar de conto, além de outros episódios bíblicos e aventuras, tais como a *Odisseia*. Apesar do conto no século XVI, XVII ser largamente cultivado- sobretudo na Itália, Espanha e França, e no século XVIII, refleti-lo em um ambiente revolucionário; é no século XIX que o conto conhece sua época de maior esplendor.

E ainda segundo Moisés, no século XX, a voga do conto não esmoreceu, ao contrário, ganhou proporções inauditas, a ponto de dar a impressão de estar submetido a um autêntico ritmo inflacionário que não compromete a qualidade da criação. Assim, o conto atinge em nossos dias, seu apogeu como forma literária, onde contistas de talento, em considerável número, compõem obras de irrefutável grandeza, numa aceleração antes desconhecida.

No que diz respeito à narrativa Amora discorre:

... daí dizer-se, comumente, que o conto é uma pequena narrativa. A brevidade dramática do conto obtém-se por vários processos: ou se narra uma história que sua natureza tenha brevidade de tempo, simplicidade de ação, e máxima unidade de espaço; ou se pratica, na composição da obra, o máximo de condensação de seus elementos. (AMORA, 1961 p.171)

Portanto é uma narrativa de menor extensão, o que o diferencia do romance e da novela, não apenas pelo tamanho, mas também, por características estruturais próprias. Sendo assim, ao invés de representar o desenvolvimento ou o corte na vida das personagens, visando abarcar a totalidade, o conto aparece como uma amostragem, como um flagrante ou instantâneo, pelo que vemos registrado literariamente um episódio singular e representativo.

Assim, quanto mais concentrado, mais se caracteriza como arte de sugestão, resultante de rigoroso trabalho de seleção e de harmonização dos elementos selecionados e de ênfase no essencial, então o conto elimina as análises minuciosas, complicações no enredo e delimita fortemente o tempo e o espaço.

Convém notarmos que, pela pequena extensão, se sobressai o caráter poético geralmente atribuído a essa forma narrativa. Não devemos confundir o conto literário com o popular, folclórico ou fantástico, como os de Grimm ou Perault, ainda caracterizados pela oralidade. Estes, de criação espontânea, fazem que André Jolles (1976) chamou de forma simples.

De acordo com Júlio Cortázar (1974), “é preciso chegar a ideia viva do que é conto”, como se tanto o conto quanto a vida não aceitassem mais conceitos fixos para categorizá-los. Cortázar postula alguns princípios que julga como fundamentais para a configuração do conto como gênero literário, observa-se em sua literatura a influência de Edgar Allan Poe (1809-1849), que por algum tempo afirmou que “o conto é uma narração curta em prosa”.

A concisão e a objetividade se mostram insuficientes a generalização, pois alguns contos são mais longos que novelas ou romances, neste caso acaba-se adentrando em outras limitações como a do enredo, a estrutura da ação, dentre outras. Sendo assim, uma tendência que ajuda a definir o conto é o de ser uma narrativa ficcional contendo uma única célula dramática, tendo a intenção de provocar no leitor uma única resposta emocional, mesmo que toque em vários tópicos diferentes.

Trata-se, pois, de uma narrativa unívoca, univalente. Constitui uma unidade dramática, uma *célula dramática*. Portanto, gravita em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação: *unidade de ação*. Para entender nitidamente essa unidade dramática, temos de considerar ainda outro aspecto da questão: todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo, convergem para o mesmo ponto. Assim, a existência dum único conflito, dum única “história”, esta intimamente relacionada com essa concentração de efeitos e de pormenores: o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrario, exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor dum só drama. (MOISÉS, 1978 p. 20-21)

Este caráter ficcional do conto literário não tem compromisso fixo com a realidade, pois o foco de interesse não está na busca pela fidelidade, mas na arte de inventar modos de representar a realidade.

A busca pela origem também aparece como aspecto frequentemente tratado. Quanto à etimologia, são várias as hipóteses, inclusive ambíguas, sobre o termo. Encontra-se então um parentesco do conto com o fantástico e maravilhoso. André Jolles (1874-1946) classifica os mitos como formas simples, opondo-os às formas

artísticas. Para ele o conto é uma forma simples, pois apresenta uma linguagem que permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante, porém a novela (leva a marca do eu criador), é de forma artística.

O formalista russo Vladimir Propp analisou o chamado conto maravilhoso de forma minuciosa, desenvolvendo a ciência da narratologia, baseada na abordagem formalista do estudo das sentenças e sua redenção aos chamados morfemas. O texto ainda faz alusão sobre a escola do Formalismo e seu método científico para estudar a linguagem poética para a exclusão das tradicionais abordagens psicológica e histórico-cultural e a escola estruturalista, formatada a partir dos estudos lingüísticos de Ferdinand e Saussure (1857-1913).

Julio Cortázar, no capítulo "*Alguns Aspectos do Conto*", relata ideias sobre o conto, iniciando o texto com uma comparação dele mesmo com um fantasma e se propõe a dizer qual é a direção e o sentido dos seus contos e se ocupar de alguns aspectos do mesmo como gênero literário. Designa a maioria de seus contos ao gênero fantástico opondo-se ao falso realismo (onde as coisas podem ser descritas ou explicadas), pois acredita numa ordem mais secreta e menos comunicável, onde o verdadeiro estudo da realidade não reside nas leis, mas nas exceções a essas leis, buscando uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo. Não esquecendo que existem alguns valores e elementos invariáveis a todos os contos.

No seu texto Cortázar levanta a questão da problemática do conto,

Gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. (CORTÁZAR, 1974 p. 149)

Ele não acredita que só se devam escrever contos após conhecer suas leis, pois, primeiro, não existem tais leis, mas ponto de vista e, segundo, que teóricos e críticos não têm que ser os próprios contistas. Também acredita que é necessário chegar a uma ideia viva do que seja conto, mas isso é difícil, já que ideias tendem para o abstrato, ou a desvitalização do seu conteúdo, sendo que a vida rejeita fixá-la ou encerrá-la numa categoria. Sendo assim, é apenas com imagens que se pode transmitir a alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós.

Assim, segue com suas explicações comparando o conto com o romance, gênero mais popular, e segue as comparações entre o fotógrafo e o contista. Pois, de acordo com ele, ambos escolhem e limitam uma imagem ou acontecimento que sejam significativos. Dessa forma valham por si mesmos, principalmente sejam capazes de atuar no espectador ou leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.

O romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases, lembrando, é claro, que o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. E o contista não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, pois, o tempo e o espaço do conto devem estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar a abertura, já mencionada anteriormente.

As noções de significação, de intensidade e de tensão permitem que se aproxime da própria estrutura do conto. O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu tema, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício, que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dela mesma- numa espécie de ruptura do cotidiano-, que irá sobrepor ao argumento.

Um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe fluuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade. (CORTÁZAR, 1974 p. 154).

O contista está diante do seu tema, diante desse embrião que já é vida, mas que não adquiriu ainda sua forma definitiva, pois, esse tema tem sentido, tem significação, mas ele ainda está esperando o leitor, o elo final do processo criador, o cumprimento ou o fracasso do ciclo. Assim, o ofício do escritor consiste em conseguir o clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela.

Para Cortázar o escritor revolucionário é aquele em que se fundem indissoluvelmente a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo, e essa outra soberana liberdade cultural que confere o pleno domínio do ofício. Ele conclui seu texto chamando a atenção para contos com temas populares onde pessoas simples são subjugadas, e não é isso que elas precisam, mas sim, de contos com temas significativos, com mensagens autênticas e profundas.

### **1.3.1- Estabelecendo uma linha divisória entre o conto e a crônica**

No capítulo anterior percorremos toda uma trajetória sobre a crônica. Neste, adentramos o campo do conto e acreditamos ser necessário estabelecer uma linha divisória de onde termina a "crônica" e começa o "conto", se é que isso é realmente possível. Pois este é um questionamento que, não raro, se tem visto, já que, com efeito, muitas vezes a crônica confunde-se com o conto.

Vale lembrar que não é qualquer crônica que se assemelha ao conto. Quando a crônica recebe um tratamento literário em relação ao texto jornalístico, como o uso de várias figuras de linguagem, quando um pequeno enredo é desenvolvido, principalmente com diálogo é que ela traça fronteiras muito próximas do conto. Tão próxima, que muitas vezes, é difícil estabelecer uma linha divisória. No entanto, podemos enumerar algumas características da crônica que podem ser confrontadas com as do conto.

- As personagens – Enquanto o contista mergulha de ponta-cabeça na construção da personagem, o cronista age de maneira mais solta. As personagens não têm descrição psicológica profunda; são levemente caracterizadas (uma ou duas características), suficientes para compor seus traços genéricos, com os quais qualquer pessoa pode se identificar. Geralmente as personagens não possuem nomes, são descritas como o rapaz, a moça, a criança, o velho, ou por nomes comuns. Assim, o cronista cria personagens, mas sempre a partir de uma matriz real, isto é, pessoas reais que se tornam personagens. Mas vale ressaltar que, segundo Moisés (1978), poucos são as personagens que intervêm no conto, e elas tendem a ser estáticas ou planas.

- O narrador - Enquanto no conto o narrador (protagonista ou observador) é um personagem, na crônica, o cronista sequer tem a preocupação de colocar-se na pele de um narrador-personagem ou observador. Assim, quem narra uma crônica é o seu autor mesmo; pois, o cronista parte de experiências próprias, de fatos que testemunhou (com certo envolvimento) ou dos quais participou. Por isso, a crônica tem, quase sempre, um caráter confessional, autobiográfico. Em alguns casos, a narrativa é feita na terceira pessoa através de pessoas reais que se tornam personagens envolvidas em acontecimentos reais.

- O assunto - O assunto de uma crônica é sempre resultado daquilo que o cronista colhe em suas conversas; das frases que ouve; das pessoas que observa; das situações que registra; dos flagrantes de esquina; dos fatos do noticiário; dos incidentes domésticos e coisas que acontecem nas ruas. Portanto, o assunto da crônica, geralmente, está centrado em uma experiência pessoal, ao passo que o conto, não raro, é produto da imaginação, da ficção. O cronista pode, numa mesma crônica, abordar diversos assuntos, desde que estes estejam ligados entre si por uma mesma linha de raciocínio.

- O desfecho - No conto há um conflito e, geralmente, um desfecho para ele. Como a finalidade da crônica é analisar as circunstâncias de um fato e não concluí-lo, o desfecho é, praticamente, inexistente. E sobre o mistério no jogo narrativo, para prender o interesse do leitor com um final enigmático Moisés discorre:

As ocorrências se mostram integralmente ao leitor, mas carregam dentro de si, sem que ele o saiba, um mistério, um nó dramático a se desfeito, o qual não reside em qualquer truque de técnica, como fazem as narrativas policiais, em que o roubo do cadáver se torna o expediente para “divertir” a atenção do leitor: no conto, a ação caminha claramente à sua frente; todavia, como na vida real, que pretende espelhar, de um momento para outro deflagra o estopim, e o drama explode, imprevisivelmente. A grande força do conto – e calvário dos contistas – consiste no jogo narrativo para prender o interesse do leitor até o desenlace, que é, regra geral, um enigma. O final enigmático deve surpreender o leitor, deixar-lhe uma semente de meditação ou de pasmo perante a nova situação conhecida, e a narrativa suspende-se, dotada que é de “um insistente e perene fluidez que escapa das mãos”. A vida aqui fora continua, e o conto se fecha, completo, insequente. Casos há em que o enigma não existe ou vem diluído ao longo do conto, como se observa, sobretudo na literatura moderna. (MOISÉS, 1978 p. 33)

- A linguagem - O cronista procura trazer para suas crônicas a oralidade das ruas, isto é, ser oral no escrito. Daí ser predominante nas crônicas a linguagem

coloquial e até popular, para introduzir um linguajar de bate-papo (do botequim, da esquina), de conversa-fiada, todos carregados de gírias.

"[...], pois o artista que deseje cumprir sua função primordial de antena do seu povo, captando tudo aquilo que nós outros não estamos aparelhados para depreender, terá que explorar as potencialidades da língua; buscando uma construção frasal que provoque significações várias (mas não gratuitas ou ocasionais), descortinando para o público uma paisagem até então obscurecida ou ignorada por completo." (SÁ, 1992)

Acrescido a isso, a linguagem do conto deve ser objetiva, de imediata compreensão para o leitor, pois nada deve escapar ao leitor desse gênero da ficção. Assim, sua linguagem deve ser direta, concreta e objetiva.

- O diálogo - É a presença do diálogo na crônica que faz com que ela se aproxime do conto. Mas, na crônica, o diálogo é forma de interação, que cria uma importante cumplicidade com o leitor, principalmente, através de perguntas lançadas ao ar; ou então, para manter um formato que se aproxime do bate-papo, sua característica marcante. No conto o diálogo constitui sua base expressiva. Predominando o diálogo direto, pois permite que o narrador ponha o leitor diante dos fatos, como participante direto e interessado. A comunicação dá-se de pronto entre o leitor e a narrativa.

Ressaltando o que já falamos anteriormente, a crônica tem, hoje, uma linguagem própria, um espaço definido e independente - no jornal ou em qualquer outro veículo de comunicação. Não é superior ou inferior ao conto (como é classificada por alguns críticos). Ela é literatura graças ao trabalho consciente dos cronistas-escritores, que fizeram e fazem de seu ofício uma profissão de fé. Machado de Assis, Olavo Bilac, Humberto Campos, Raquel de Queirós ou Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Paulo Mendes, Paulo Francis, Arnaldo Jabor, Érico Veríssimo e tantos outros, cultivaram-na ou cultivam-na com peculiar engenhosidade, criatividade e assiduidade.

E quanto ao conto, ainda continuaremos a detalhá-lo ao longo deste capítulo.

### **1.3.2- O conto de Lêda Selma**

No tópico anterior apontamos brevemente alguns elementos presentes no conto tais como: personagens, tempo, espaço, narrador, assunto, desfecho, clímax, linguagem e diálogo. Agora, tentaremos exemplificar estes elementos, ressaltando também a ironia que faz parte do alicerce do discurso nos contos de Lêda Selma

Inicialmente podemos destacar o lado jovial e alegre sempre presente não apenas nos contos, mas em grande parte dos textos da autora em questão. Ela consegue, através de sua narrativa, nos levar a uma viagem literária repleta de momentos abarcados de magia onde a singularidade dos temas, além de fazer com que participemos das mais diversas situações levando-nos a ler mais e mais. Assim acabamos por não ficarmos tão somente no ato da leitura, mas no desejo de levarmos para outras pessoas as situações inusitadas e o pitoresco dos fatos encontrados em seus textos (o que poderia ser feito talvez por fuxico, já que a própria escritora nos convida a esta ação).

É o que acontece em sua obra *Nem te conto...!* (2000). Se adentrarmos no próprio título encontraremos a conjunção logo no início, dando a ideia de negação, o que nos remeteria a um advérbio, logo em seguida, um pronome pessoal do caso oblíquo da segunda pessoa do singular e, finalmente, a palavra conto, que tanto podemos dizer que faz parte do verbo contar, ou seja, relatar algo a alguém, como também faz alusão ao próprio conto ou histórias, que é o que está sendo discutido nesse capítulo.

Mas é claro que não podemos nos esquecer das reticências – aliás já discutidas anteriormente, e que, por várias vezes, adentra os textos de Lêda. Ela demonstra omissão voluntária de alguma coisa que se devia ou (não) podia dizer, como se esperasse que também fizéssemos parte dando continuidade às suas histórias, oferecendo nossa opinião, para a partir de então dar continuidade ao que ficou por dizer, ou seja, omissos. E isso não mais acontecerá no silêncio do cochicho, mas através de um grito, é o que podemos concluir com a exclamação que é colocada no final.

Percebe-se que o título traz provocação e malícia, através do uso das palavras certas, para expressar o que está agitando por dentro. Prefaciando assim o que está por vir, pois os textos são temperados com ironia e recortes da própria



vida, extraídos do húmus fértil do imaginário popular. E por que não dizer do acréscimo popular, afinal “quem conta um conto aumenta um ponto”.

A linguagem com a qual nos deparamos é repleta de intercomunicação, ou seja, possui diálogo constante, não apenas entre os personagens, como também com o mundo e com os outros que fazem parte dele.

Entende-se por linguagem qualquer sistema de signos simbólicos empregados na intercomunicação social para expressar e comunicar idéias e sentimentos, isto é, conteúdos da consciência.

[...]

Por fim, intercomunicação social, por a linguagem é sempre um estar no mundo com os outros, não como um indivíduo particular, mas como parte do todo social, de uma comunidade. (BECHARA, 2000 p. 28)

E nessa linguagem de fluidez constante, talvez pelo fato de ser estudiosa frequente da nossa língua, percebemos seu vocabulário muito rico e farto, numa engrenagem perfeita entre ideia e ação. Não apresenta um jogo de palavras, mas uma força espontânea e coesa, um sentir a vida, pródiga e radiante, colocando-nos diante de um mundo vivo e constante. Com relação à linguagem, também percebemos a preterição, que é uma figura de linguagem que traduz o recurso coloquial de acirrar o interesse, prendendo o leitor ou o interlocutor pelo suspense, pela expectativa, negando o que vai acabar fazendo. No conto “Afinal, cadê a sogra?” a história se passa em meio a uma viagem “tranquila”, cujos passageiros eram Custódio Fogaça, sua esposa Estrela Matos e a sua sogra, Miosótis, que falava da sorte de suas amigas e seus filhos, genros e noras:

Conversa lá, conversa cá, sol escondido em mormaço, fadiga na carona e, de repente, Custódio perde o controle do carro e de si mesmo. Gritos. Uma pancada estrondosa. Um buraco no tempo. Abismo. Céu explodindo feito vulcão. O mundo às avessas. De cabeça para baixo. O instante transformado em tormenta. Silêncio. Silêncio. Silêncio.

Um alvoroço na estrada. Bombeiros. Ambulância. Polícia. Curiosos. Pessoas solidárias. Sirenes. Sirenes. Sirenes. (SELMA, 2000 p.30)

Tal figura não está presente apenas no conto “Afinal, cadê a sogra?”- um tanto quanto esdrúxulo os acontecimentos do mesmo, já que a sogra perdida foi parar em meio aos porcos, no caminhão de Andino dos Santos -, mas em outros

textos e também, desde o início, através do próprio título com certo toque de ironia e humor.

Nos textos de Lêda existe uma fina ironia, transmitida por jogo de linguagem, numa condensação do texto em final de suspense. Não podemos nos esquecer dos nomes próprios que vêm carregados de simbolismos, como por exemplo, Anunciato:

- Anunciato, só você mesmo para esta tarefa: avisar ao seu Leocárdio que um incêndio destruiu totalmente sua casinha, enquanto ele se consumia na lida.
- Pó deixar, seu delegado, dou a noticia de uma golada só. Sempre muito simpático, com uma visão simplista de mundo e de vida, Anunciato não pensa meia vez e já está pronto para o ofício. Encarregado, ajeita o chapéu preto de bordas reviradas e copa pontuda, pigarreia, crava no chão os olhos abarcados e amarronzados, firma o passo e sai de uma arrancada só. (SELMA, 2000 p. 18)

Além de Anunciato (que sempre dava notícias – ato de anunciar), também podemos citar Andino (que era caminhoneiro e andava pelo mundo), Simplício (que apesar de simples, cometia pequenos delitos), Flor de Liz (uma flor que até então não tinha sido colhida) e muitos outros que têm por semelhança a ironia com os quais suas características muitas vezes ambíguas ou não, são expostas nos textos. Aliás, de modo geral, os contos de Lêda Selma se caracterizam pela capacidade de salientar- através da linguagem, em verdadeiro jogo dialético entre ação e expressão- dados capazes de esboçar o perfil psicológico de vários personagens.

Sobre o nome Platão, em seus Diálogos, *Teeteto e Crático*, dá a palavra para Sócrates refletir que: os nomes (...) derivam de sua natureza (...) apenas olhando para o nome que cada coisa tem por natureza, sabe como exprimir com letra e sílabas sua idéia fundamental” (PLATÃO, 1988, p. 112) e ainda, nas palavras de Sócrates “os nomes, por natureza, têm uma certa justeza e que nem toda a agente sabe como designar convenientemente” (PLATÃO, 1988, p. 113). Jean Chevalier e Alain Cheerbrant quando expõem sobre a simbologia do nome mostram que:

Para os egípcios da Antiguidade, o nome pessoal é bem mais que um signo de identificação. É uma dimensão do indivíduo. O Egípcio crê no poder criador e coercitivo do nome. O nome será coisa viva. Encontram-se no nome todas as características do símbolo: 1. Ele carregado de significação; 2. Escrevendo ou pronunciando o nome de uma pessoa, faz-se com que ela viva ou sobreviva, o que corresponde ao dinamismo do símbolo; 3. O conhecimento do nome

proporciona poder sobre a pessoa: aspecto mágico, liame misterioso do símbolo. (CHEVALIER, CHEERBRANT, 1990 p. 641).

O nome Hilário, do conto “O velório do Hilário”, que por diversas vezes aparece nos textos da escritora sempre faz jus ao seu nome porque o personagem surge com um humor inigualável e sempre traz consigo algumas brincadeiras, sendo assim, seu nome já possui característica do próprio personagem.

Outro nome é Felicíssimo que possui muita sorte e sempre consegue ganhar os prêmios. Também encontramos Anunciato, que está sempre pronto para anunciar algo, que geralmente não é agradável para quem ouve. Assim, os nomes acabam carregando significações que os acompanha ao longo dos textos já que esses não se encontram presos a uma só narrativa.

Um ponto destacado por Chevalier (1990) é a questão do poder sobre a pessoa. Anunciato, por exemplo, sempre se prontificava a dar as notícias, mesmo antes de ser lembrado, como se o seu nome o colocasse em parceria com as características que carregava.

Lêda nos remete a Machado de Assis, primeiramente por causa da simbologia do nome dos personagens de seus contos, como por exemplo, em “*Uns braços*”, onde D. Severina, que logo nos remete a alguém severa, perversa, e sedutora; e Inácio como alguém jovem, principiante, que está no início de algo. Em continuidade a esse diálogo também encontramos a cumplicidade entre narrador e leitor “nosso Inácio”. Isso sem falar, é claro, na ironia tão presente em ambos.

Machado de Assis não emprega nunca tintas fortes e cruas; jamais lança mão de notas extremas nem chega às vias de fato, demonstrando sempre dúvida ou incerteza, onde não aparece resolução das questões por ele levantadas, algo que já se chamou de reticências (o que também nos remete à autora em estudo), de vagareza, de vai-e-vem de um espírito sempre à beira da dúvida e da insatisfação. Daí a duplicidade comportamental, ou mesmo a polissemia psicológica de suas personagens, e também seus mecanismos de recalque sensual. A contradição e a ambiguidade estão presentes, inicialmente, nos recursos linguísticos e estilísticos adotados. Outro ponto a ser lembrado é a cumplicidade entre narrador e leitor “nosso Inácio”. Então, percebe-se que a linguagem usada possibilita e incentiva movimentos contraditórios e ambivalentes dentro da narrativa.

Antes de adentrarmos ao mundo dos personagens faz-se necessário destacar dois aspectos: tempo e espaço, aos quais podemos notar na maioria dos textos.

Com relação ao tempo destacamos que toda narrativa desenrola-se dentro do fluxo do tempo, tanto no plano da diegese, quanto no discurso (que conforma a diegese); pois este se organiza como sucessão de palavras e frases, que podem apresentar os fatos cronologicamente ou não. Vale lembrar que também é importante observarmos a construção do tempo psicológico (da dor, da espera, da angústia, dentre outros.). Pode-se, por exemplo, narrar em muitas páginas o ocorrido em poucos minutos, o que permitiria ao leitor a percepção do tempo interior.

Quanto ao tempo, os acontecimentos narrados nos contos podem dar-se no tempo psicológico ou em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado e o futuro, o conflito se passa em horas, ou dias. Podendo, é claro, relembrar fatos do passado, para só então dar início ao relato:

Condenado há mais de vinte anos, pelo hediondo crime, Simplício penou na prisão em todos os sentidos. A lepra o consumia sem trégua. Já era um homem de inteireza física perdida (já não o fosse também a moral). Um ser deformado, horrendo, que jamais havia recebido uma visita. Da mãe sequer tinha conhecimento do paradeiro. [...]  
Muitos anos depois de condenado, em um domingo de céu ensaboado de nuvens, dia de visita aos presidiários, Simplício foi surpreendido com uma intrigante notícia: alguém queria vê-lo para uma visita rápida. (SELMA, 2000 p. 55-56)

Também denominado ambiente, cenário ou localização, o espaço é o conjunto de elementos da paisagem exterior (espaço físico) ou interior (espaço psicológico), onde se atuam as ações das personagens. É ele imprescindível, pois não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo, unindo-se ao tempo. Assim o espaço é o lugar geográfico, por onde as personagens circulam, em geral uma rua, uma casa, um quarto de dormir ou mesmo uma sala de estar basta para que o enredo se organize. Outra característica é que os cenários são amplamente aproveitados, destacando com riqueza de detalhes desde sua terra natal “Urandi”- conseguindo nos remeter diretamente para o lugar e seus costumes- até os lugares mais próximos do nosso convívio, costumes e valores.

E ele começou nova vida, sempre fiel aos próprios valores. Foi criar seus bichos (porcos, galinhas, cavalos, bezerros, gansos, patos, cachorros, gatos, passarinhos, onça...) e também novos filhos. Em um lote pequeno de uma periferia em Aparecida de Goiânia. Lá, aninhou todos; para desespero dos vizinhos que, de início, se assustaram, mas depois até se beneficiaram de tudo. E então, acredito, ele conseguiu ser entendido e verdadeiramente feliz. (SELMA, 2000 p. 67)

Lembre-mo-nos novamente de Bachelard (1988), pois mostra-nos os valores da intimidade do espaço “Porque a casa é nosso canto do mundo. Ela é como se diz amiúde, o nosso primeiro universo” (p.24), evidenciando a casa como nosso ponto de referência no mundo, como signo de habitação e proteção. Essa imagem da casa constitui um devaneio imemorial; promove a comunhão entre memória e imaginação, lembrança e imagem.

Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o imemorial. (BACHELARD, 1988 p. 25).

É como se a memória da primeira morada acompanhasse-nos durante toda a vida, todo sonho e devaneio, como se ela fosse indelével em nossa imaginação, tornando assim a casa uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, que sente como se a vida comesse bem fechada, protegida e agasalhada no regaço da casa. Assim, nossa imaginação trabalha a imagem dos espaços, processando os valores de abrigo e aposento à casa da infância.

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são amáveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. (BACHELARD, 1988 p. 29).

Agora podemos continuar estudando detalhadamente a construção das personagens, pois constituem grandes achados de um contexto simplório e concreto ou saídos da própria imaginação da autora que delinea, sugere ou então faz tipo cheio de verdades e nenhum retoque. As personagens funcionam, segundo o teórico

francês Roland Barthes (2006), como agentes da narrativa. Isto porque depende delas o sentido das ações que compõem a trama. Embora alguns críticos venham insistindo na conceituação da personagem como um “ser de papel”, sem nenhuma identificação com a pessoa viva, ela guarda sempre, em sua ficcionalidade, uma dimensão psicológica, moral e sociológica.

As ambiguidades do desempenho dos personagens seguram a intensidade da ação, permitindo fluir a tensão interna da narrativa, sacudindo o leitor. O conto “Malfadada inutilidade” é prova inconteste de como um bom autor, no caso em questão autora, pode explorar, com sucesso, a riqueza, o humor e versatilidade do imaginário popular, ainda que, por vezes, não consiga fugir do peso das imagens rebuscadas e pleonásticas que abundam no referido terreno, sendo a narrativa tramada nos jogos arditos de expressão e ambiguidade de ação.

- O que é isso, meu Santo Antônio, o Meritíssimo malucou? Separação? De jeito e modo. Nem pensar. E juramento meu, doutor, é o quê? Além do mais, do vigário, escutei bem: “até que a morte” e não até que a desserventia “os separe” (e quero lá ser mulher disponível e mal falada?). E marido tem outras utilidades... E não tem?! Então. O que quero mesmo, doutor, é terceirizar os serviços do inativo, abrindo uma franquía, o senhor entende, não entende? Assim, dou ao inoperante outras funções e ao futuro atuante, a tal serventia. Desse modo, nem o folgado se encosta na moleza nem eu, na precisão. (SELMA, 2000 p. 49)

Nos contos narrador-protagonista ou observador são personagens que acreditam em si mesmos e em suas visões, por mais paradoxais que sejam. A incorporação, nas suas narrativas curtas, de diferentes fontes temáticas; crenças, valores, superstições, mitos, fornecidas pelo folclore, num enfoque carnalizadado, arregimenta uma fala, saborosamente estruturada pela autora a partir do perfil regional de um povo.

- Querido não, padim. Como São José nunca foi reclamar de muié dele, a Virgem Maria? Num molestou a Santa. Era respeitado e a fazedura do fio fico pru conta do Insprito Santo, por orde de Deus. Por isso mesmo, inté hoje, ela é chamada de virge, praquê continuou pura de corpo. Eu tamém sô moça de fãmia e já tive uma conversinha com Deus. Falei assim: óia, Pai, que idéia danadinha de boa e bonita demais a de dar um servicinho pro Seu amigo e ajudante, o Insprito Santo! E pra mostrar admiração, resolvi tamém deixar essa lida pro conta do enviado do Sinhô. E inté já to aqui esperando a consumação, oxente! (SELMA, 2000 p. 86)

Percebe-se que não se descuida, nem um instante, da apreensão dos traços universais. Sempre na busca da tipificação do humano nas personagens enfocadas, como o desejo de realização, de completude existencial, de salvação para a alma e para o corpo, ou, ainda, de interesses menores como o de tirar partido das situações, de se casar, conseguir algo, mesmo que através de trapagens e maracutaias. Sendo assim, o resultado da ação das personagens, o enredo (também chamado trama ou intriga) só adquire existência através do discurso narrativo, isto é, do modo especial com que organizam os acontecimentos.

Algo a ser observado é a voz narradora, ou as personagens, em extensos trechos de diálogos, se impregnam em demasia das normas do coloquial regional, quando, modernamente, esse registro privilegia o ritmo da referida fala, as construções sintáticas, os modismos regionais, ou peculiares semânticas delineadoras das imagens peculiares, isto muito mais que as alterações vocabulares. Então, se à primeira vista, isto parece ir contra o interesse do leitor, aqui se percebe que o recurso busca, no entanto, segurar o clima em que se desenvolve a essência desses contos, a sua fonte primaz.

Se levarmos em consideração que o assunto no conto é produto da imaginação, ou seja, ficção, ao trazermos à tona mais de uma dezena de fatos que traduzem ângulos do perfil do imaginário popular, fatos cristalizados na palavra literária, na sua recriação individual, a escritora Lêda Selma não deixa de visitar o “coração do todo”, o vasto campo do folclore e do espaço mítico. Daí ser expressiva intérprete desse espaço, onde ela alça voo de reconhecimento e recriação.

Mas é necessário que se vá além desse campo folclórico. Cortázar (1974) compara o bom contista a um boxeador muito astuto, pois inicia com golpes menos eficazes, para minar a resistência do adversário. E ainda chama a atenção para os temas populares, onde as pessoas simples são subjugadas, lembrando que o que realmente é necessário são contos com temas significativos, com mensagens autênticas e profundas, as quais encontramos na autora em questão, pois ela consegue nos fazer sentir como parte de um universo envolvido pelo inesperado e pelas sutilezas da consciência humana.

## 2 – Pluralidade de gêneros e o imaginário em Lêda Selma

Muito se poderia dizer, além do que já foi dito, sobre os gêneros literários, quando estruturados nos moldes tradicionais ou desestruturados em obras mais revolucionárias. Não podemos, entretanto, esquecer que, se a própria noção do que é e do que não é literário varia com o transcurso dos tempos, porque cada época contém uma ideologia específica e sistemas próprios de manipulação da cultura, a noção de gênero literário é também histórico-cultural, obedecendo sempre, como já vimos, um horizonte de expectativas.

Embora mantenham as obras literárias uma certa dose de redundância, o trabalho inusitado que elas vêm apresentando leva, cada vez mais, a utilizar a designação de gênero para uma forma literária ou até mesmo para uma obra particular. É, portanto, necessário que examinemos de modo aberto, não conclusivo, cada texto, respeitando os caminhos que ele próprio nos abra para focalizá-lo, em sua relação de concordância ou discordância, com acepção dos gêneros.

De acordo com Aragão (1984), a nova visão crítica do século XX, e aqui poderíamos usar o plural, voltada mais para o conhecimento intrínseco da obra literária, o estudo dos gêneros literários viu-se enriquecido, pois agora pode-se ter a liberdade de compreendê-los em toda a sua importância e substancialidade, e em sua utilidade na elucidação de certos comportamentos estéticos, sem a preocupação de aceitá-los através de uma visão compartimentada e empobrecedora da obra literária.

Pode-se dizer que o estudo dos gêneros literários sirva de meio para se chegar à compreensão global da obra, mas não de princípio básico norteador de um conhecimento que se queira mais totalizante. E não nos esqueçamos de que, para podermos empreender uma visão profunda do fato literário, é necessário que levemos em conta a sua gênese, e foi o que fizemos no primeiro capítulo.

Acabamos de ver que em nossa tradição cultural alguns traços estruturadores das obras literárias vêm atendendo a uma expectativa lírica, narrativa ou dramática. Nosso acervo literário nos permite perceber que cada texto mescla aqueles traços de diferentes maneiras. E essa mistura de gêneros contribui, juntamente com outros fatores, para a formação de um estilo próprio de cada autor.

Nos textos de Lêda Selma procuramos acompanhar algumas das várias combinações de traços dos gêneros que contribuem para a produção não apenas de



possíveis recepções estilísticas, mas ideológicas e existenciais. Acreditando, assim, que em um único texto, ou uma palavra, pode-se perceber várias possibilidades e vários caminhos, e porque não vários gêneros. É o que podemos perceber neste trecho de Paul Ricouer:

Mas o emprego literário das palavras consiste precisamente em restituir, indo de encontro ao uso que as congela, “o jogo de possibilidades interpretativas residentes no todo da enunciação”. Eis por que o sentido das palavras deve ser cada vez “adivinhado”, sem que jamais se possa fundá-lo numa estabilidade adquirida. A experiência da tradução caminha no mesmo sentido: ela mostra que a frase não é uma constelação idêntica em que cada palavra recebe o apoio de todas as outras e, gradualmente, tira benefício da familiaridade com a língua inteira. (RICOUER, 2000 p. 126)

E a partir da ruptura dos paradigmas clássicos dos gêneros literários, promover uma desestruturação tão violenta que, muitas vezes, não é possível sequer delimitar prosa e poesia. Os textos de Lêda Selma, muitas vezes, rompem com as barreiras impostas e a crônica, o conto e a poesia se misturam, a ponto de não se ter a certeza se determinado texto faz parte da crônica ou do conto, ou ainda se perceber que em ambos existe um discurso poético presente.

Maria de Fátima Gonçalves Lima (2005) discorre sobre o assunto, e acrescenta que a prosa de Lêda Selma não está presa a um conceito determinado de gênero ou estilo, mas se enreda na essência da arte:

A prosa de Lêda Selma não está presa a um conceito determinado de gênero ou estilo, mas se enreda na essência da arte. Por esse motivo, as crônicas desta autora fazem uma travessia pelo mundo do conto e da crônica, impondo-se, porém como uma forma especial, marcada com um misto de drama e um tom “Hilário, sempre hilário”, no qual a escritora domina seu ludismo linguístico e temático. (...)  
Existe um folgado cheio de jogos literários, a partir de ondas formadas pelo oscilar luzido dos gêneros, o que nos proporciona a imagem de um rio literário no qual oscilam ondas que refletem nos jogos verbais, uma série de brincadeiras com o significante; ou sugere, ainda, um olhar sobre um diamante lapidado com a arte da palavra. (LIMA, 2005 p. 1)

Assim, os textos de Lêda Selma fazem uma travessia tanto pelo mundo do conto quanto da crônica. As clássicas diretrizes dos gêneros, em Lêda, são obsoletas, e tal qual um rio que constantemente está em movimento e transformação, assim também são seus textos. Se a crônica é caracterizada como

uma narrativa leve de um flagrante do cotidiano, na qual o autor se movimenta com liberdade, tanto para contar quanto para comentar um acontecimento, e suas personagens são definidas apenas em relação ao momento da ação, ou se o conto, por sua vez tem a densidade, a definição dos personagens movidos por drama, parece que é o que menos importa na sua construção literária.

Dessa forma, os gêneros e suas formas vão além de seus conceitos, chegando mesmo a dialogar e interagir entre si. Entendemos então que não é imprescindível que nos ocupemos na abordagem de um texto literário apenas com a questão dos gêneros, mas que a ela se associem sempre as implicações contextuais, as poéticas e as ideológicas.

### **2.1- Conto ou crônica: *Hum!... Sei não!***

Anteriormente tentamos classificar ambos: crônica e conto e até mesmo estabelecer uma divisória. Mas nos esbarramos em fronteiras tão próximas que às vezes é difícil concordar com essa divisória. Ora nos deparamos com características peculiares como crônica-conto, crônica-poema, sendo assim seria difícil separá-los se insistem em se manterem presos um ao outro.

Contrapor a crônica ao conto é imaginar, equivocadamente, que crônicas seriam apenas histórias breves, inferiores ao conto em qualidade, densidade ou qualquer outro substantivo invocado para comparações dessa espécie. Se prosseguíssemos a acreditar que a crônica não passaria de conto leve e leviano, como explicaríamos a grandiosidade das obras analisadas até o presente momento? Quanto ao conto é preciso levar em consideração, lembrando Júlio Cortázar, que em tempos modernos ele é multifacetado, sendo assim, as normas impostas até então devem ser questionadas.

Na obra *Até Deus duvida* (2002) a autora deixa claro logo no início que os textos encontrados nesta obra são crônicas. O mesmo acontece na obra *Nem te conto...!* (2000), que não apenas o título já principia o que há por vir, como também as páginas iniciais esclarecem que a obra se trata de um conjunto de contos. Poderíamos nos contentar apenas em analisar os textos destas duas obras sem questionar a linha que os separa e mistura ao mesmo tempo, mas essa não é a

proposta desta pesquisa, e acredito que nem tão pouco da escritora, já que na obra *Hum... sei não!* (2005), ela mistura ambos deixando ao leitor a dúvida. Então nos colocamos a refletir.

Inicialmente, no texto “Uma incumbência do outro mundo” da obra *Até Deus duvida*, intitulado por crônicas, a escritora inicia o relato de sua aventura e seu pavor de “andar de avião”, preferindo o pleonasma “voar de avião” que acredita ser mais apropriado para a situação, além de poético. Este pavor que não é apenas seu, mas também de um baiano que se senta ao seu lado e demonstra seu medo e inquietação:

Essa coisa voa alto demais, num voa? Dizem que trespassa as nuvens e até espanta as estrelas. Gosto não. Se Deus num pôs asa em gente, por que contrariar Seu querer? E Ele tinha lá suas razões, num queria congestionar o espaço, lugar só de passarinho e de empinar papagaio. (Selma, 2002 p. 76)

Terror este dividido entre ambos, pela narradora e pelo homem ao seu lado, que, aliás, são conterrâneos no sentimento e na origem:

- Você é baiano? Então, temos dois algos em comum: conterrâneos e medo em voar. Se a gente fosse pássaros, seria emocionante; como não somos, é aterrorizante. Aliás, só gosto de voar na poesia ou no sonho. Todavia, afirmam os destemidos e evoluídos: avião é o meio de transporte mais seguro, agradável e moderno... (SELMA, 2002, p. 76)

A segurança é um dos pontos da conversa, e não se pode deixar de notar que ao mesmo tempo que existe algo que os une, no caso o medo, também existe o que os separa, ou seja, a linguagem. Em meio à conversa outro assunto que vem à tona “o enterro do cunhado”, e qual não é a surpresa quando a colega de voo descobre que o mesmo fazia parte também da viagem:

- E o meu cunhado, onde que tá ele, meu Senhor do Bonfim?  
- Como assim, seu cunhado?, desesperei-me.  
- Melhor dizendo, meu ex-cunhado, morto que viajou com a gente. Ele é a incumbência que tô levando pra enterrar em Salvador, oxente! (SELMA, 2002 p. 77)

Outra crônica é “O velório do velho Hilário”. Neste texto percebe-se presente o cômico demonstrado inicialmente não apenas pelo título como também pelo nome do personagem que é Hilário. E, em seguida, pelo duplo sentido das palavras, como é o caso de “velório” que no dicionário uma das designações para o substantivo é que é o ato de velar a agonia e depois o cadáver de alguém, ou ainda o ato de passar a noite, na sala ou local em que está disposto um defunto. E por causa dessa designação é que acontece todo o engano diante da situação.

O texto está em volta de um fato em especial, ou melhor dizendo, um convite estranho e inusitado, “- Quero você e sua família no meu velório, amanhã à noite. Vai ser algo de outro mundo.” A palavra velório gera toda uma expectativa e, em acréscimo com a expressão de “algo de outro mundo”, o entendimento não poderia ser diferente do que aconteceu com todos os convidados. O convite causou espanto, curiosidade e com certeza mexeu com as crenças de todos.

O humor na fala do personagem principal da história não é o único presente no acontecimento, em companhia também estão o padre, prefeito, banda, flores, muitas pessoas e, é claro, velas. E o anfitrião se divertia quando desvendava o mistério e anunciava a cada convidado que chegava:

Ah, sim, o velório?! Inesquecível! Vela que não acabava mais. De todas as cores, tamanhos e formas. Para todos os gostos e bolsos. À prova de apagão. (...)  
- Bem-vindos ao Velório do Hilário! Por que tanto sobressalto, uai? Afinal, onde se vende vela é o quê? Velório ora essa! (SELMA, 2002 p. 20)

Anteriormente ressaltamos que o conto é uma narrativa que prende a atenção do leitor e em ambas as crônicas citadas a atenção fica voltada para o texto. A figura de linguagem, de sintaxe ou construção, no caso o pleonismo, que é outra característica do conto que adentra nesta crônica. Não podemos deixar de destacar o diálogo, pois é a presença deste na crônica que faz com que ela se aproxime do conto em consequência da interação e da cumplicidade com o leitor.

Com relação à obra *Nem te conto...!*, nos deparamos com o texto “Esperteza delatora (ou saudade do velho Ezy)”, a história se inicia relatando sobre as qualidades do “Seu Ezy”, que, por sinal, é pai da escritora, e também de “Dona Lousinha”, sua mãe. Como um era de Pernambuco e outro da Bahia, o neologismo

se faz presente “pernambaiana”, que segundo a escritora “mistura nordestina de fazer até tropejar”, em decorrência das discordâncias entre ambos. Assim, a escritora segue sua narração descrevendo minuciosamente as características de seu pai e suas preferências alimentares:

Bravo ele era demais, às vezes. Sangue quente, cabeça-chata, mal-amanhado no trajar. Mas, quando ia a algum lugar “importante”, vestia um terno branco de linho 120, acompanhado de um chapéu Ramenzoni XXX. De bondade contagiante, nunca o ouvi dizer um não a alguém (aos filhos, mais ainda às filhas, dizia; a seu ver, sinal de severidade na educação). “Tiro do bolso o último tostão para servir um amigo”, orgulhava-se. E era verdade.

De humor mais gostoso que buchada ou cuscut, caldeirada ou carne seca com farinha, rapadura ou macaxeira, exercitava sua espiritualidade à revelia da situação (às vezes, por falta de maldade ou de auto-censura, fazia-se até inconveniente). Ah, muito mulherengo! Nossa, e como era! Vestiu saia, até padre corria risco. Bem entendido, até perceber engano, pois essas coisas de “home-mulé é falta de porrete”, dizia cheio de razão, e com a macheza em riste. (SELMA, 2000 p. 66)

Ainda descreve sobre a facilidade em matemática, mas a falta de habilidades na escrita; faz alusão aos valores pessoais, muitas vezes não entendidos. Acaba virando notícia um dia, aparecendo junto a uma égua que amamentava um bezerro. Discorre sobre outros fatos que mostram a interação e cumplicidade entre homem e animal, interação esta que se prolonga, pois, novamente, ela aparece entre autora e leitor:

Sim imagine o leitor que eu pretendia contar um episódio de minha infância e acabei falando de meu pai, apenas um personagem da história. Ah, coisas da saudade...! Mas, salada à parte, palavra à frente. E vamos ao que interessa: a história. (SEMA, 2000 p. 68)

Lembremo-nos de Bachelard (1988) que diz que a casa interliga as lembranças que estão guardadas na memória e no inconsciente, e essas lembranças acompanham-nos durante toda a vida e sempre estaremos voltando a elas. A escritora retorna não apenas à casa como também a um passado que constantemente volta para ser lembrado e até resolvido, como é o caso desta história, pois a autora volta à infância e detalha-nos a figura paterna para só então prosseguir a história.

Assim, o conto prossegue destacando o relacionamento carinhoso que o pai tinha com os animais, relatando sobre aves (passarinho e periquito) e do cuidado que tinha com eles. Então começa a fazer parte do conto a figura de Eziene, sua irmã:

(...) minha irmã Eziene, uma menina de destacada beleza morena (carinhosamente, chamada de “preta” ou de “pau-de-fumo” por papai), pouco mais nova que eu, custosa que ela só; afamada por suas peraltices, era sempre a culpada-mor quando algo acontecia de errado. (SELMA, 2000 p. 69)

Em um dia quando os pais retornaram de uma visita aos familiares encontra a gaiola aberta, e os olhares se voltam, por força da tradição e costume, para a suspeita de sempre:

- Eu não fui, juro por Deus! Foi Lêda ou Severina – disse Eziene, mesmo antes de ser inquirida. Mas não inspirou a menor credibilidade.  
- Não jure em falso, é pecado! E pôr a culpa nos outros, também. Coisa feia: uma menina sapeca e mentirosa...! – ralhava com ela uma tia torta. (SELMA, 2000 p. 69)

Em meio às desconfianças e brincadeiras resolveram colocar um galho debaixo do travesseiro das três durante a noite e, no dia seguinte, o galho da culpada cresceria e apontaria aquela que soltou o periquito. Mas, no dia seguinte, ouve uma surpresa, que até poderia ser delatora:

E, para surpresa (e gargalhadas) dos presentes, o de Eziene havia se reduzido a um toquinho. Tinha diminuído, encolhido. Por obra e graça de sua tesourinha de unhas, claro!  
- Tão vendo, não fui eu, não disse? – falou esperta, toda prosa, exibindo seu raminho cotó.- Vocês agora vão ficar com remorso e vão ter de me pedir desculpas. Olha, seu Santana, o tamanzinho do meu, olha... – insistia. (SELMA, 2000 p. 70)

Mas a autora, depois de tantos anos, resolve não apenas explicar o que de fato aconteceu como também se desculpar com sua irmã, que acabou se entregando sem nada dever “pelo menos não desta vez”. Assim, divide com os leitores a sua má ação, dizendo a verdade que só foi aparecer anos depois:

Até hoje, anos e anos passados, esta história, sempre é contada, termina assim, com a versão mais óbvia. Mas por ainda persistir uma curiosidade e, apesar do excessivo atraso, pergunto a Eziene: afinal, por que você teve medo de que seu raminho crescesse – e por isso até o cortou – se não era culpada? Induzida pelo peso da má-fama? Não deixa de ser bastante compreensível! Felizmente, nem de castigo você ficou, senão eu teria de agir...

Pois bem, leitor, quer saber, em primeira mão, a verdade sobre a autoria de tal façanha? Está falando com ela, a própria, a libertadora do periquito: eu (Eziene vai me matar...). Por que nunca contei?! Apenas, porque nunca fui perguntada, ora! (SELMA, 2000 p. 70-71)

Em análises anteriores vimos que o conto é uma pequena narrativa ficcional com uma única célula dramática e o que nos parece é que a história é bastante real, podendo ou não se misturar com ficção. Este fato faz com que se pareça com uma crônica, sem falar da análise das circunstâncias e das características dos personagens e novamente a interação com o leitor o que não serve para distingui-las, pois esse diálogo com o leitor pode acontecer tanto na crônica quanto no conto, como já foi destacado.

Outro texto que nos chama a atenção é “Sorte de arrepiar”, que inicia a narração falando das expectativas que o sábado traz com ele e acrescido a isto, na rádio se escuta sobre um sorteio tentador:

Para concorrer, bastava uma frase bonita, um poema pequeno ou uma quadrinha criativa sobre o provérbio: *Melhor prevenir que remediar*. O prêmio? Nunca visto, uma tentação: um terreno, casa, jardim e música na inauguração” (SELMA, 2000 p. 74-75)

Felicíssimo, um açougueiro gaúcho (o nome já faz prenúncio de como ele é), tinha a sorte impregnada em si, e preparou uma trova para o concurso:

Estás aqui nesta vida  
pra ser feliz e trabalhar:  
o futuro é algo incerto:  
melhor prevenir que remediar. (SELMA, 2000 p. 75)

Após fazer sua trova aguarda pela sorte em conseguir o prêmio, desejo de muitos na cidade. Como era de se esperar, após um mês de espera, Felicíssimo consegue o prêmio e começa os preparativos para as honrarias. Viaja para receber o prêmio e, após explicações recebe um papel e na manhã seguinte vai até a

Companhia Bom Sossego receber seu prêmio, e qual não é sua surpresa quando o gerente diz que o prêmio está “embalado” e “pronto para a viagem”. Felicíssimo não entende e pergunta pela escritura que o gerente lhe entrega em seguida, percebendo que ele não havia lido o regulamento do concurso, e não sabia assim do que se tratava realmente a premiação, então começa a lhe explicar:

- Por favor, vamos com calma, sem agressões. É só o senhor me ouvir e tudo será esclarecido. Pois bem, vou ler um pedacinho do regulamento que reza sobre a premiação: “Um terreno no cemitério Paz eterna, comportando três gavetas, um caixão de luxo, flores, inclusive uma coroa grande em forma de coração e, finalmente, um grupo de violeiros cantando ao término da cerimônia de adeus”. Para dar um toque mais solene, sabe? E, também, para que os anjos ouçam e recebam com alegria o novo inquilino, se for o caso, bem entendido. Se o céu não for destino, a música servirá pelo menos para acalmar a alma do extinto, com certeza, em apuros. (SELMA, 2000 p. 78-79)

Neste conto percebemos a presença de diálogos, como já observamos tanto no conto quanto na crônica. A linguagem do conto que é objetiva, direta e concisa se mescla à oralidade das ruas, ou seja, percebe-se que o oral está no escrito, uma característica da crônica. Sendo assim, como destacar que essa obra é apenas de contos? Parece que Lêda concorda com Júlio Cortazar que não acredita que existam leis para os contos, ou seja, estes não obedecem regras. A única regra é o humor que está presente em todos seus textos. Não é possível se prender a fatos e definições que nos levem a afirmar se o texto é crônica ou conto, diante de assuntos, linguagens, vocabulários tão ricos e bem trabalhados. O que se percebe é que ambos estão muito próximos e, que muitas vezes, a poesia vem lhes fazer companhia.

Talvez por isso, posterior a essas duas obras: *Nem te conto...!* e *Até Deus duvida*, tenha surgido *Hum...sei não!*, cujos textos estão mesclados entre contos e crônicas e o próprio leitor, após reflexões, pode tirar suas conclusões.

Os textos de Lêda Selma prendem a atenção do leitor, independente de serem crônicas ou contos. Em análises feitas anteriormente percebe-se, em ambos, figuras de linguagem, o enredo possui diálogos. Na crônica “Uma quenga das boas” podemos perceber isso:

- Olhe amigo, ontem me refestelei como há muito não fazia.



- E foi? E a refestelança se deu de que modo, homem?
- Do modo que todo homem merece, ora!
- Virgem, e foi?! Mas que mal pergunte ao amigo, como foi?
- Vou principiar começando pelo início. Muito tento e ouvidos bem aguçados, hem!?
- Tento redobrado e os ouvidos já afiei. O amigo principie.
- Primeiro, escolhi a pretendida. Depois, montei o cerco e encantoei a danada... (SELMA, 2005 p. 79)

Já vimos que na crônica os personagens não são detalhados minuciosamente, e o narrador não se coloca na pele da personagem, enquanto que no conto o narrador protagonista/observador é o personagem, e o contista se mergulha na descrição deste personagem.

A linguagem da crônica é a oralidade das ruas, ou seja, coloca-se o oral no escrito, o que chamamos de linguagem coloquial, enquanto no conto esta linguagem deve ser objetiva, direta e concisa. E assim segue a crônica com um dos personagens relatando suas investidas com a “quenga”:

- E entre um esperneio e outro...
- Segurei forte a bendita que, desassossegada, arrepiou, rebundeou...
- Ela se rendeu.
- Rendida, rendida, em seus braços, siô?!
- Também, pudera: eu ali, resolvido, com fôlego alterado, o desejo pidão...
- Um felizardo o amigo! Ai num quieto, num calado, sonso que só...
- Então. E que coxas, criatura! De aguar a boca, os olhos, a vontade... (SELMA, 2005 p. 79/80)

Os personagens se mesclam em meio a diálogos e explicações. E os personagens em meio ao diálogo e a explicação de como foi para fazer com que a danada ficasse no ponto. Então nesse momento nos deparamos com o clímax e o conflito, onde, enquanto a crônica analisa as circunstâncias, o conto prende a atenção do leitor, e isso acontece em todo o texto. Sendo assim, também poderíamos dizer que é um conto, ou pelo menos, possui traços de conto:

- E no ponto para virar quenga! Uma quenga deliciosa... (...)
- Sobrinha? Que mal há? Afinal, somos amigos. Por que não...?
- “Por que não...?” O amigo quis dizer o quê?
- Que vou lhe ceder a quenga! (SELMA, 2005 p. 81)

Quanto ao assunto, o cronista os colhe de conversas, de assuntos do cotidiano, e o conto advém de uma produção da imaginação, ficção. E quem poderia dizer que esta história não surgiu da criação da escritora em estudo? Vale lembrar que a tal “quenga” não passava de uma galinha, da mesma forma que a crônica de Lêda Selma não se prende a definições e pode não passar de um conto, ou vice versa.

## 2.2 - Dialogismo e intertextualidade

Todorov, no ensaio *Bakhtin, o príncipe dialógico* (1981), apresentou uma síntese do pensamento de Bakhtin no domínio das ciências humanas. Alguns princípios essenciais sobressaem: o pensador soviético tem como objeto uma nova ciência da linguagem; o ponto mais importante dessa teoria é o “dialogismo”, isto é, a intertextualidade, porque a cultura é um composto de discursos. (TADIÉ, 1992 p. 257)

Partindo da visão de Bakhtin de que a linguagem é, por excelência dialógica, e em consequência, a ideia de que nenhuma obra fala sozinha, ou seja, não existe um discurso puro, uma vez que para nos expressarmos sempre nos apoiamos na linguagem do outro, como uma forma de resposta. Assim é que pretendemos voltar a analisar o caráter dialógico das obras, no que se refere ao diálogo estabelecido não apenas entre os gêneros e os autores, como também entre autor e o leitor, uma vez que ao elaborar um texto o autor assume a existência de um leitor.

No texto “Por causa de uma dengosa...” da obra *Hum...Sei não!*, apreendemos muitas vezes esse diálogo entre autor e leitor:

Ah! o Banco do Brasil, de saudosa memória...! Em seus tempos de ouro, o sonho de emprego do brasileiro e o genro mais cobiçado pela maioria dos pais ansiosos por alçar à categoria de “senhora” suas filhas desabrochantes ou encalhadas. Uma ressalva, leitor: meu pai, posso garantir-lhe, não aderiu à tal moda, pois comigo – filha desabrochante, é claro! – tudo aconteceu por obra e graça do destino. (SELMA, 2005 p. 91).

E no texto “Pegaram-me para Cristo...!?”, ainda da mesma obra, a autora exerce mesmo uma cumplicidade fraternal entre ela e o leitor:

E esta inocente aqui, pobre de uma incaulta, coitada! a proclamar sempre e sempre a cumplicidade fraternal do leitor, hem...!? Amigo? Sim senhor... só se for do trem, da poça, do examinador, do carro... Sem dúvida, esse fulano tripudiou, sem piedade nem comiseração, sobre meu antigo trauma. Bem feito, quem me mandou confiar tanto?! Quem me mandou segredar aos leitores algo tão pessoal, que guardei a setentas chaves? Mas que fiquei bem claro: não tapeei. Fui, sim, tapeada. Pelo medo, pelo susto, pelo nervosismo e pela cara sinistra de meu algoz, o tal examinador (não é à-toa que sempre digo: tudo que termina com dor me apavora). Sujeitinho mais prepotente e irritante, o tal, gente! (SELMA, 2005 p. 2008)

Acrescento ainda, em estudo neste tópico, os espaços que existentes nos textos de Lêda, que devem ser preenchidos no ato da leitura pelo leitor transformado desta forma, em co-autor. O texto deve conter vazios, que constituem a condição básica para o processo de comunicação. Isso porque eles se encontram intimamente relacionados à provocação do texto, para que o leitor reflita sobre os conflitos não solucionados. Tais vazios variam de acordo com as interpretações dos leitores, ou em outros termos, variam segundo as respostas que formulamos diante de sua experiência. Assim, ao receber a informação do texto o leitor, a partir de seu conhecimento e de suas particularidades, estabelece um elo entre o que o texto diz e o que sugere seus conhecimentos, marcando então sua presença como co-autor da obra de arte literária, já que tem oportunidade de agir sobre ela.

Existe então uma interação entre o texto e o leitor, pois este dialoga com a coerência do texto, atribuindo-lhe sentidos a partir das pistas deixadas pelo autor. O leitor contribui com a produção de sentidos da obra de arte, pois o autor, através das lacunas deixadas no texto, convida o leitor não apenas a participar da obra de arte, como também vivenciá-la. E isso só é possível porque o autor, através das lacunas deixadas no texto, convida o leitor a operar e participar de histórias. Isso é o que acontece quando adentramos o mundo literário da escritora em estudo. Assim o mundo, em realidade, funciona como uma imensa metáfora. Cada um o vê a seu modo, imprimindo-lhe seus gostos e inclinações. Estabelece-se uma relação entre alma e mundo, cuja essencialização é operada pela arte.

Mas vale lembrar que ao virar o texto pelo avesso o leitor não deve analisar de forma a mudar-lhe o significado, desdobrando em inúmeras constatações ou contornando-lhe a proposta essencial, com afirmações errôneas. O autor escolhe o tema, linguagem e técnica, e o leitor vê a possibilidade de sentir e reconstruir o que lê. Autor e leitor se valem das próprias experiências. Essas mudanças sugeridas pelo leitor não podem, entretanto, transfigurar fantasiosamente a obra, porque assim

deixa de ser ela própria. É preciso que haja cuidado na força de criar e no ato de analisar. Sobre essa transfiguração Lêda não poderia ficar indiferente, é o que percebemos no poema “Dissecação”:

Alguém crispa o olho  
no ferrolho do poema  
e, voraz, arromba a porta,  
de través, transpõe-lhe a orla,  
e se lança verso adentro.  
Seu faro lhe insufla a gula,  
que acha e devasta segredos  
e envergonha o poema.

E todo sem-cerimônia,  
com sua lupa empunhada,  
começa a dissecar o pobre:  
e fragmenta aqui,  
desmonta um verso ali,  
e remexe seus avessos,  
fuça signos, entrelinhas  
e, com seu olho inquieto,  
devassa cada palavra  
e lhe impinge verdades,  
e lhe dá vestes estranhas,  
e, assim, fantasiando,  
o poema vira palhaço.

Outra devassa e...  
Ai! O poema está ferido  
(e até perdeu a alma!)  
A face irreconhecível,  
o corpo bem mutilado,  
a voz já não é a mesma,  
o significado tampouco,  
os lastros, frágeis carcaças  
o poema desfigurou-se...!  
Nem a metáfora escapou!  
Com nova conotação,  
o poema entra em crise,  
e deixa confuso o poeta  
que nem mesmo reconhece  
Como sua, a própria cria. (SELMA, 2008 p. 70/71)

Neste poema podemos perceber a impaciência, o aborrecimento da autora quando vê o poema retalhado, desfigurado, com outras significações, ou seja, irreconhecível. Dessa forma, é necessário que se tenha cuidado na interpretação ou nos devaneios na hora da transfiguração, tanto do poema quanto de qualquer texto analisado.

Outro assunto a ser destacado sobre ela é que sua obra não é criada apenas a partir da visão do artista, pois tem por referências outros textos que

compõem seu universo de literatura. Assim, existem relações dialógicas entre autor e leitor e entre textos ao qual podemos entender por intertextualidade.

Dessa postura carnalizante, resulta o que ainda Bakhtin chama de dialogismo e polifonia no texto literário, isto é, a escrita em que se lê o outro, que funciona como espelho no qual a imagem original se reflete invertida, ampliada ou reduzida sendo, por isso, uma escrita polifônica e plural, ao invés de monóloga. Sobre o diálogo constante com o mundo que o artista estabelece e a unidade e multiplicidade da arte, Telênia Hill discorre:

Ao entrar em contato com as múltiplas modalidades de representação sígnica, o homem, num relacionamento constante de aceitação e recusa, se conscientiza dos seres e das coisas. Limitadora por excelência, essa representação se realiza, operando cortes. E a arte resgata a perda, ao se manifestar na pluralidade das suas realizações. Em diálogo constante com o mundo, o homem-artista dimensiona-o de acordo com uma óptica que se realiza por meio da sua habilidade, e na manifestação de cada peculiaridade artística, se representa a essencialidade do humano, embora seja ela insuficiente para apreender a globalidade do fenômeno estético. O verdadeiro sentido, portanto, se capta, não através de cada manifestação artística, mas de uma visão conjunta, acusada pelo espaço (reflexivo) que as permeia. (HILL, 1984 p. 17)

A propósito do conceito de dialogismo como discurso do outro, Julia Kristeva acrescenta que, havendo a coexistência em um único texto do falar de duas ou mais vozes, há sempre uma absorção ou réplica de outros textos, ou seja, há relações de intertextualidade. Com isso ela chama atenção para o fato de que no texto dialógico se processa um diálogo com o corpus literário precedente, criando-se uma ambivalência de negação e afirmação, de recusa e aceitação, pela nova realidade textual, daquela com a qual dialoga.

Intertextualidade essa que já destacamos anteriormente, e voltaremos no capítulo sobre a poética, onde a poesia de Lêda e Cecília dialogam, além do diálogo existente com Machado de Assis no tópico sobre contos, com relação à simbologia dos nomes dos personagens. Acrescido a estes também encontramos o diálogo constantes de seus textos um com o outro, é o caso do texto “Uma quenga das boas” (2005) que retorna com uma nova roupagem em 2008 sob o título “Cuidado com a mente que o pensamento é um sarro!”, ambos falam de uma franga com uma certa malícia que acaba deixando o leitor confuso. Também podemos perceber essa intertextualidade entre os personagens, como é o caso do Hilário, que

constantemente retorna nas obras de Lêda como a dar continuidade, mantendo uma relação de um texto com o outro. Assim, o texto artístico é tecido com fios de outros textos, formando então uma bela colcha de retalhos, onde é incorporado o discurso do outro ao interior da obra e da arte literária.

Na verdade, há uma relação dialógica entre o discurso da autora e o discurso do outro; o que comprova que ninguém cria do nada. Há no processo de elaboração artística uma referência ao discurso do passado, e um apoio nos conhecimentos adquiridos pelo artista por meio de suas leituras. Ao leitor também é necessário conhecimentos prévios para que entenda essa relação intertextual, pois, somente dessa forma, o diálogo com a obra de arte acontecerá.

### **2.3 - Prosa x poesia – razão e emoção**

Após analisarmos alguns textos de Lêda Selma, percebemos que suas palavras se alastram ora na prosa, ora na poesia. A prosa traz consigo o riso, o humor, a alegria, sendo construída a partir do cotidiano, da sociedade e seus valores, e dos fatos relacionados às pessoas. Enquanto isso, a poesia nos coloca em contato com o que há de mais profundo em nós, seus poemas não são apenas amorosos e apaixonados, mas retratam a terra, o rio Araguaia, e principalmente a dor e o vazio que deixa a saudade. Mas em ambos, prosa e verso, o contexto do mundo é retratado.

Em seus textos encontramos a singularidade da emoção e a sensatez da razão, e isso nos leva a refletir com indagações que perpassam ora os mistérios da alma, ora a dignidade da criatura. Em seus poemas a liberdade e o viver são viagens que são feitas com dores, solidão e saudades. Bachelard (2002, p.93) afirma que é na solidão, enquanto sonha mais logicamente, é que o ser humano vai para longe do presente “(...) reviver os tempos da primeira vida, vários rostos de criança vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva.” Dessa maneira, o homem regressa a um passado remoto. “Sonhamos enquanto nos lembramos. Lembramo-nos enquanto sonhamos”. Essas recordações que o sujeito lírico evoca são como uma passagem de retorno para aquele trem de

sua infância. Quanto mais se afasta do presente rumo ao passado, mais se aproxima de sua vida primitiva.

A poetisa identifica cotidianamente sua história e a história do mundo, e se vale dos sonhos expostos em versos para revelá-las. Adentramos assim a consciência do texto, o domínio e a valorização da linguagem.

A linguagem poética incendeia-se e mantém sua voz no correr dos versos, sustentando suas leis. É o universo maior, ou seja, a poesia, que transpõe cercas e espaços e se regozija no incêndio criativo do poema, flagrado na raiz do seu nascimento. Os textos, tanto em prosa quanto em verso, sobre a dor da perda do filho, mostram que as feridas continuam lacerando seu coração. “Mas me permitirei uma brecha para dizer aos catalogadores da dor que, na hierarquia das maiores, sempre se esqueceram de priorizar a maior de todas: a perda de um filho, indubitavelmente, incomparável.” (Lêda Selma, 2005, p.201). Para ela o morrer faz parte da natureza da mesma forma que o nascer, mas a morte é incompreensível para quem ama.

Além da revelação e o reconhecimento de suas fragilidades que perpassam pela dor da perda do filho, Lêda confessa que o sonho é seu grande porto, pois nele nascem e sucumbem as memórias, carências e encontros; sendo ela quase eterna no tempo, onde se perde e se refaz pelo caminho.

Sou leonina de agosto,  
baiana de Urandi  
e filha da mãe - Goiânia.

Medo tenho de baratas,  
Trovões e céu carrancudo.  
O escuro me asfixia.

Amasiada com o amor,  
sou avessa a rótulos  
e maior que o sonho:  
ele sobra em mim.

Na fragilidade do ser  
me faço e refaço.  
E sempre amanheço  
na emoção exógena.

De alma esmeraldina,  
Tenho a idade do tempo,  
Do amor e dos poetas.

Alongo meus atalhos

e neles me encontro e me perco.  
E me reencontro eterna.

Rasgo as sombras  
escondidas atrás do sol  
e minha agonia semina  
em chão estéril.

E por entre árvores esgalhadas,  
descanso e passo. (SELMA, 2008 p. 63)

Assim, podemos notar o cuidado na construção metódica de seus textos, quer seja na prosa ou na poesia, com a responsabilidade de quem entrega ao leitor a soma de sua consciente elaboração criadora, com a qual podemos descobrir um mundo novo de imagens e situações próprias do ser humano e sua própria condição. Lêda possui uma linguagem única, que também é expressa através da imagem, que diz o indizível, conseguindo captar a multiplicidade de sentidos que se oculta sob a face das coisas tocadas pela emoção.

A prosa é um dos gêneros que dispõem de grande bibliografia sobre a forma e o conteúdo. Muitas vezes, ela é bifurcada, como os textos da literatura contemporânea: ora com estrutura de prosa; ora com estrutura de poesia. Ao longo de seu desenvolvimento, a prosa torna-se versátil aos escritores e um problema de definição para os críticos. Prova disso são os estudos desenvolvidos para desvendar aquele que se tornou o gênero preferido dos escritores brasileiros, em especial a partir da segunda fase do Modernismo, também conhecida como fase prosaica e ideológica.

Os limites entre prosa e poesia podem ser claros, entretanto, esbarram numa infinidade de experiências bem sucedidas de autores que extrapolam os limites da criação. É o caso da escritora em estudo, pois em seus textos há um misto de poesia e prosa, que o leitor hesita quanto ao gênero neles explorado. Pela leitura, percebe-se que nem a linguagem é o centro da manifestação literária, e a mistura de gêneros e modalidades torna-se um adereço a mais na sua escrita.

Manuel Antônio de Castro (1984) afirma que os gêneros e os estilos denominam modalidades diferentes de uma mesma realidade, a que chamamos ficção, literatura. Tomar uma forma ainda não basta para a literatura: a ficção tem como característica fundamental o imaginar. O literário se realiza quando o imaginário irrompe em formas que o deixam manifestar-se silenciosamente. É isso o



que caracteriza fundamentalmente a ficção; a presença marcante e irrefreável do imaginário. Assim, na ficção literária, a forma é viva, variada, múltipla e diferente.

De acordo com Massaud Moisés, apesar dos numerosos estudos dedicados à poesia e à prosa, em separado ou em conjunto, a questão das fronteiras entre os dois gêneros ainda não foi esclarecida a ponto de alcançar uma unanimidade. Pois, primeiro os estudiosos divergem com relação aos conceitos de ambos e suas subclasses, espécies e formas literárias, e em seguida, nem sempre discriminam com nitidez nas mesclas entre os gêneros, praticadas ao longo dos séculos, sem que disso se tivessem plena consciência, e muito menos dos possíveis rótulos que serviriam para norteá-las.

Diante dessa diversidade de interpretação de texto, também percebemos a diversidade de gêneros presentes na obra de Lêda, onde poemas, crônicas e contos se mesclam, com toques de poesia em todos os seus textos, que por meio do imaginário, ultrapassam as fronteiras da realidade. Assim, a arte se multiplica na pluralidade de suas realizações, fundamenta o múltiplo na unidade da harmonia invisível, que é superior à visível.

### 3 - O Imaginário na poesia de Lêda Selma

Para iniciarmos nossa discussão sobre o imaginário optamos por fazer alusão a Gastón Bachelard (1988) que, como um sonhador solitário, substitui os sonhos pelo devaneio. Ele acaba por descobrir que o espírito poético é seduzido por uma imagem preferida, e que nos convida a diversas impressões e sentidos. Assim, o artista é o homem que sonhou bem, e a imagem no texto é o resquício da função do irreal.

(...) a imagem, para Bachelard, não é nem uma figura de retórica, nem um detalhe do texto; é “um tema de totalidade. Convida à convergência as impressões mais diversas, as impressões que procedem de vários sentidos”. Não é tampouco a combinação de “fragmentos do real percebido, de recordações do real vivido”, como numa cultura e numa crítica realistas: o artista bachelardiano não é o homem que observou bem, mas aquele que sonhou bem. A imagem é, no texto, o vestígio da função do irreal; precede a percepção, por ser uma “sublimação de um arquétipo” e não uma “reprodução da realidade.” (TADIÉ, 1992 p. 116)

A imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes, pois cria uma linguagem num movimento dinâmico que exprime a energia psíquica. E essa imagem estudada na literatura remonta a origem da linguagem e da imaginação, traduzindo o espaço afetivo concentrado no interior das coisas.

Em *A poética do espaço* (1988) Bachelard propõe o método da fenomenologia das imagens. De acordo com Tadié, Bachelard entende por fenomenologia da imaginação um estudo do fenômeno da imagem poética, quando esta emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser e do homem captado na sua atualidade. Então a imagem tem futuro e não passado, logo não há relação casual com um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente.

A fenomenologia vive a intencionalidade poética, e o futuro da intenção observa-se na ressonância, que é a fundamental diferença com relação aos trabalhos a respeito da imaginação material. Assim, a ação de uma imagem sobre outras almas não pode ser explicada por uma descrição objetiva, então somente a fenomenologia pode auxiliar na restituição da subjetividade, das imagens, e igualmente, medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjetividade da imagem. De tal modo, a imagem une uma subjetividade pura, mas efêmera, e uma realidade às

vezes constituída de modo incompleto, de forma que ela está antes do pensamento, o qual poderíamos descrever como origem de linguagem.

A fenomenologia bachelardiana não mais analisa, portanto, um objeto, mas uma ressonância, não uma repetição, mas um fenômeno único, que nada prepara. Contudo, deixa de lado a “composição do poema como agrupamento de imagens múltiplas”, para não prejudicar a pureza da observação elementar, por meio de um programa por demais extenso. Nesta condição, o leitor aproxima-se da alegria de escrever, como se fosse “o fantasma do escritor” e de sua liberdade. Logo, não é preciso justificar primeiro a imagem pelo conjunto do poema (ou da obra) nem pela realidade sensível, mas sim, manter-se num “espaço de linguagem” formado, delimitado, ou pela frase, ou pelo verso que a contém. (TADIÉ, 1992 p. 118/119)

Segundo Tadié, o único objeto de estudo é a menor unidade da literatura, ou seja, a imagem; e essa unidade é captada no seu aparecimento, na relação impar que mantém com o assunto que a criou. Assim, toda densidade de emoções, de devaneios e de recordações se mesclam. Então a crítica bachelardiana reconstitui a partir de uma imagem a descoberta de um mundo, aquele em que a alma do artista gostaria de viver.

Continuando nessa mesma linha, Tadié faz alusão a Gilbert Durand, que é um dos discípulos de Bachelard quando o assunto é imaginário. Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, constitui o fundamento filosófico do sistema:

A imaginação dá seu valor à ação: vive-se e doa-se a vida, “não para as certezas objetivas, não para as coisas, permanências e riquezas, mas, sim, para as opiniões, para o vínculo imaginário e secreto que liga e torna a ligar o mundo e as coisas ao âmago da consciência; não só se vive como também se morre pelas ideias, mas a morte dos homens é absolvida pelas imagens” (TADIÉ, 1992)

De acordo com Tadié, Durand interessa-se pelo incessante vaivém, pois salienta não as imagens isoladas, mas sua organização em constelações. Os sistemas ascendimentados são sempre acompanhados por símbolos luminosos, símbolos como a auréola ou o olho.

Se opusermos o regime noturno ao diurno, encontraremos três gestos ou dominantes:

O primeiro, “a dominante postural”, “exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação na qual as armas, as flechas, os gládios são o símbolos mais frequentes”. O segundo gesto, “ligado à descida digestiva, requer as matérias da profundidade”. O terceiro gesto, rítmico, corresponde à sexualidade, às estações, aos astros, aos ciclos. Estes gestos, por intermédio de esquemas, esboço da imaginação, determinam “arquétipos”, no sentido de Jung (“imagem original existente no inconsciente”), que se cunham em símbolos variáveis, frágeis, voláteis. Quando ao mito é narrativa que reúne, de forma dinâmica, os símbolos, os arquétipos, os esquemas. A organização do mito “corresponde, quase, sempre, à constelação de imagens. (TADIÉ, 1992 p. 126)

Ainda de acordo com Gonzaga (2011), as imagens poéticas advêm quando essas imagens emergem na consciência como uma elaboração direta do coração, da alma. Então, a imaginação criadora se materializa diante da página em branco e, finalmente, o sujeito lírico logra construir o poema.

Ele ainda acrescenta que as imagens poéticas alcançam onde as palavras não conseguem chegar, suas simbologias são ferramentas que o poeta utiliza com liberdade para adentrar neste mundo repleto de significações. Friedrich (1980, p.16) diz que a poesia fala por si mesma, fala para aqueles que sabem ouvi-la. É aquela caixa com segredos, que será aberta somente para aqueles que perscrutam a obra e que dialogam com o ser. O poeta é a alma sensível que fala do cotidiano, direcionando estes temas para o tema único da essência da poesia.

### **3.1- O imaginário poético de Lêda Selma**

Na tentativa de compreender o mundo, o outro e a si mesmo, o homem convoca não somente o espírito científico e racional como também a imaginação, processo dinâmico que não se restringe à produção mental de objetos de realidade, mas também à representação de uma realidade não objetiva, mágica e sensível. Bachelard (1988, p.4) afirma que “a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é dádiva de uma consciência ingênua”, e acredita que para o devaneio poético a alma está de vigília, de tensão, repousada e ativa, e é assim que se consegue fazer

um poema completo. Abbagnano (2007) discorre também sobre a imaginação, que em geral é a possibilidade de evocar ou produzir imagens, independentemente da presença do objeto a que se referem. O leitor percorre esse rio de imagens e se deixa levar pela escritora, que demonstra que seu imaginativo não se limita a um único gênero, mas ao contrário, seu imaginário poético percorre tanto a poesia quanto a prosa.

O leitor não realiza apenas um transcurso ao longo do rio, mas também se satisfaz em um mergulho envolto por um mundo constituído de realidade, imagens e fantasias. Lêda Selma traz à tona dezenas de fatos que aguçam o imaginário popular, a começar pelos títulos de suas obras, que são sugestivos, repletos de reticências, exclamações e interrogações que nos levam a viajar por um mundo repleto de imagens e significações. A exemplo disso: *A dor da gente*(1988), *Pois é filho...*(1997), *Nem te conto...!*(2000), *Até Deus duvida* (2002), *Hum...Sei não!*(2005), *Sombras e Sobras* (2007), *Eu Hem?!* (2008), dentre outros. Assim, o leitor adentra, através dos fatos, ao mundo da imaginação, talvez devido à pluralidade de gênero tão presente em suas obras.

Fatos estes que, através de sua linguagem literária individual, consegue criar e recriar, visitando, assim, através de seus sonhos e devaneios, o espaço que apenas as imagens conseguem alcançar.

Se teu sonho  
for maior que ti  
alonga tuas asas,  
esgarça os teus medos,  
amplia o teu mundo,  
dimensiona o infinito  
e parte em busca da estrela...  
Voa alto. Voa longe, Voa livre. Voa.  
E esparrama pelo caminho  
a solidão que te roubou  
tantas fantasias,  
tantos carinhos  
e tanta vida! (SELMA, 2000)

Assim, o artista consegue se transformar no homem que sonhou e que consegue criar, construir e redescobrir a partir de uma imagem que deixa transparecer liberdade e sentimentos, um mundo que a alma do artista gostaria de viver, de alcançar ou ao menos ampliar, isso ele consegue através dos sonhos.

E sobre essa liberdade que consegue através do voo angelical, Durand fala:

A pureza celeste, é assim, a característica moral do levantar voo, como a mancha moral era característica da queda, e compreende-se perfeitamente a reversibilidade terapêutica deste princípio em Desoille, para quem toda a representação psíquica da imagem do levantar voo é indutora ao mesmo tempo de uma virtude moral e de uma elevação espiritual. (DURAND. 2001 p. 133)

A autora/poetisa Lêda Selma liberta seus desejos e fantasias através das palavras, desviando-se de seus medos para ir além, conhecer, buscar, ultrapassar barreiras e continuar a descoberta. E pela vida encontra-se com a solidão, que tem como companheiro o isolamento, solidão esta que é espalhada no caminho que suas palavras percorrem.

### **3.1.1- O imaginário na poesia**

De acordo com Éris Oliveira (2011), o poema nos propicia um olhar sobre o mundo, de tal forma que as concepções, as crenças os fatos e os valores constitutivos da rede significativa, fundada pela vida cotidiana, é desconstruída, pois o sujeito enunciativo, por meio de sua talentosa imaginação, ironiza e desarticula a visão de mundo predominante em seu tempo. É através deste olhar que nasce a multiplicidade significativa de uma poesia, lembrando que o poema não afirma nada, mas revela algo que, em sua essência, seria o indizível que surge na poesia, pois a linguagem não consegue representar o que deveria, no máximo, consegue expressar-se na simbologia de algo imaginado.

Segundo Hill (1984), o poeta é aquele cujo domínio sensível da linguagem o equipa para satisfazer as exigências do ritmo da vida, aquele cuja relação com a linguagem é da espécie que permite a essa ocasionalmente dominar. Vale destacar que a poesia é a arte de comunicar a emoção humana pelo verbo musical, demonstrando a expressão natural dos mais violentos modos de emoção pessoal, atravessando o espontâneo de poderosos sentimentos. Assim, o texto poético é aquele em que a função poética se sobrepõe às demais, e delas se destaca, sem eliminá-las.

Então a imagem estabelece um vínculo e uma relação com o assunto, onde não apenas as emoções, os devaneios e as recordações se mesclam, mas também o leitor que consegue aproximar-se da alegria de escrever, tornando, assim, um fantasma do escritor.

Para falarmos dessa imaginação criadora, antes reportemo-nos à obra *Poética do espaço*, de Gastón Bachelard (1988), que é designada como noturna, onde o escritor aparece como amante e leitor voraz de poesia e persegue em sua obra as condições do viver. Impetuoso em enfrentar os paradoxos impostos pelo vivido, enquanto epistemólogo, que recusava com veemência e frieza o papel das imagens no raciocínio e, também, enquanto filósofo sonhador, para quem, as imagens poéticas são fontes insubstituíveis de saúde do ser.

Esse duplo viver foi reunido e abarcado pela constante referência à infância: aquela que não pode se superar senão ao negar radicalmente sua ingenuidade. Mas que também não pode deixar desaparecer a maneira direta da criança que foi, sob pena de esterilizar toda a imaginação, isto é, toda seiva que requer suas possibilidades de abstrair. Um dos aspectos chaves dos pensamentos de Bachelard reside em sua afirmação de que, para conservar melhor o poder do devaneio poético na infância, convém não infantilizar a razão.

Nesta obra o filósofo Francês Gastón Bachelard (1884-1962) procede a uma análise de espaços e lugares (topoanálise), criando uma reflexão singular, revelando a intenção de dar à palavra a missão de elevar o objeto de sua análise, os lugares e os espaços ao nível poético do devaneio. E a imaginação se alonga a regiões desconhecidas em busca de amparo para o sofrimento íntimo. Podemos perceber esse sofrimento na obra *A Dor da Gente* (1988), no poema “No silêncio...”

Entre o silêncio das palavras  
repousa a solidão e dorme o sonho.  
Nem vi o sol entrar pelo silêncio  
nem a fresta onde eu me ocultava.

No silêncio dos sonhos moram as palavras  
e nos silêncios, a solidão, e o nada.  
Nem vi a noite escurecer as sendas  
nem a estrela que se evadia.

Entre o silêncio dos sorrisos  
Descansa o que ficou sozinho  
e se perdeu ao longo do infinito.

E no silêncio do olhar ausente  
se esconde a dor e refugia o medo  
e morre o sonho que se fez finito. (SELMA, 1988 p. 109)

Nota-se na poesia de Lêda Selma que a passagem temporal ocorre de forma quase imperceptível, tanto que o sujeito poético nem se dá conta que os anos vieram e modificaram tão rapidamente seu sorriso, seu olhar, seus sonhos e, conseqüentemente, também seu coração. Num diálogo de sensibilidade com as coisas do mundo, o artista literário ratifica sua visão apreensiva com os recursos sonoros da língua que consegue realizar. O sentimento poético, apesar de provir do sentimento individual do homem-artista, ultrapassa-o quando se amplia e se dilui a personalidade em artificialidade, e a carga emocional do artista sofre um processo de progressão gradativa, que se depreende da estetização do conjunto verbal.

O olhar simboliza as paixões da alma. É dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia, é o instrumento através do qual o eu lírico toma conhecimento da mudança física e psicológica que lhe ocorreu, observando sempre além do que realmente acontece, ou seja, é um instrumento revelador. Talvez seja por isso que através de um olhar se imagina sempre mais ou menos sob a forma de olho, mesmo que fechado e, seja como for, o olho e olhar estejam ligados à transcendência, como afirma Durand (2001 p.151).

Seu reflexo é como um retrato que revela a verdadeira essência do ser, “se esconde a dor” e, neste reflexo, não há como fingir ser outra pessoa, pois a constatação pelo próprio sujeito da enunciação não permite nenhum simulacro da realidade.

É o que também acontece no poema “Não vi...”:

Não vi o tempo  
se afastando  
e levando meus sonhos...

Não vi as estrelas adormecerem  
nem senti ausência  
de seus risos

Não vi minha dor  
derramar-se nas entranhas  
do marasmo.

Só vi o silêncio  
arrebatar o vazio  
e se refugiar  
na dor da espera. (SELMA, 1988 p. 105)



A maior angústia do eu lírico é o vazio e a ausência que o tempo lhe proporcionou, ou seja, da não piedade da passagem temporal. Na ânsia de entender o motivo desta mudança, o sujeito lírico dialoga com sua imagem tentando entender o desvelar da existência as coisas mais simples e, ao mesmo tempo, mais importantes da vida. A imagem que ele desvenda aos olhos do espectador atônito não é sua imagem envelhecida, mas uma imagem transcendental que espelha.

Assim, é possível dizer que ambos os poemas detêm, sem sua interioridade, algo belo, pois eles têm a propriedade de nos envolver, emocionalmente, em decorrência de suas dimensões sensíveis e significantes, que nos leva a participar de uma experiência em que a sensibilidade nos insere em um plano profundamente significativo, em que a significação se instaura em seu âmbito formal, isto é, carregado de vitalidade interior encantadoramente profunda.

Ao retomar imagens primitivas, pela estratégia transfiguracional da lírica, nos inserimos no paradoxo que envolve memória e imaginação, sendo que a última matiza desde a origem até os cenários e as pessoas com as quais gostaríamos de interagir e conviver.

Como o sujeito, o pensamento, a ideia e consciência, a experiência discursiva do ser só se concretiza e se desenvolve no movimento contínuo de interação. Vale lembrar de Bakhtin, que afirma que nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) são plenos de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de certo grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos e reacentuamos. (Bakhtin, 2003 p.295)

Isto talvez explique o fato deste poema nos remeter a Cecília Meireles, em sua poesia "Retrato":

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo. (MEIRELES, 1968)

Para Gilbert Durand (2001) o espelho não é apenas processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência, como também se liga à água que constitui o espelho originário. Quanto à ligação entre Lêda Selma e Cecília Meireles falaremos posteriormente.

Abbagnano discorre sobre o silêncio, onde acredita que é atitude mística diante da inefabilidade do ser supremo, e ainda acrescenta que, segundo Wittgenstein, a atitude diante dos problemas da vida: “Sobre o que não se pode falar, deve-se calar”. Assim, apela para o serviço da imaginação, a faculdade humana por vezes esquecida que pode fazer nascer, renascer e criar novas formas de vida e de interioridade, dando às coisas o lastro humano que elas não ostentam quando ficam pensando em sua material solidão.

De acordo com o poeta Paul Valéry (1983), a poesia é uma arte baseada na linguagem, mas a poesia também tem um significado mais geral que é difícil de definir porque é menos determinado, pois expressa um certo estado da mente, um sentimento, como, por exemplo, o amor. Vale lembrar que vários poemas falam de amor, e o poema é o seu sentimento expressado em belas palavras, palavras que tocam a alma. Poesia é diferente de poema, pois o poema é a forma que se está escrito e a poesia é o que dá a emoção ao texto.

Sendo assim, ainda podemos viajar pelo universo das palavras e da imaginação no poema - *No Silêncio*, onde o silêncio nos leva ao segredo que as palavras podem guardar, e que apenas o poeta - que “repousa a solidão” em meio ao seu isolamento que se iguala à situação do sábio que se isola em sua perfeição, dispensando laços com o ambiente e a vida cotidiana - conhece. E “dorme o sonho” que poderia estar repleto de desejos proibidos e inibidos pela censura, por isso o silêncio se faz necessário. Então se cala para que os desejos proibidos não sejam expressados.

Outras imagens também aparecem ao longo do poema, tais como as estrelas, os sorrisos, a dor, o olhar e o medo, demonstrando emoção. Palavra repleta de significado é a morte a qual pode nos levar a refletir sobre o início ou fim de um ciclo, “e morre o sonho que se fez finito”, sonho esse que faz parte da ação da imaginação. Assim, o autor vê e mostra que há poesia nos principais espaços preferidos pelo homem.

Maria de Fátima Gonçalves Lima (2007) comenta sobre este mundo que o poeta cria:

O poeta vê o invisível. Percebe e cria relações entre as coisas que vê, imagina, sente e pensa. Ele cria analogias, que são os pontos de semelhança entre coisas diferentes. Desta forma, o poeta é um criador de metáforas, de contrastes e comparações. Através das imagens metafóricas o poeta diz o indizível e pensa o impensável, atribuindo, desta forma, novos sentidos à realidade, criando novas idéias e novos mundos. O poeta é antes de tudo um criador de mundos, metáforas e imagens. (LIMA, 2007 p.72)

O mergulho no reino inconstante das imagens e fantasias que fizemos no poema de Lêda, em verdade tem brilho de realidade, pois amplia a visão do universo no mistério que nos encanta e tortura. E o sonho, que “dorme” no início e “morre” no final do poema, nos transporta a Cecília Meireles (1968), que em “Pus meu sonho no navio” também discorre sobre um “sonho”. Mas antes de falarmos sobre esse diálogo e seu poema, faz-se necessário discorrer um pouco sobre ela.

Cecília Meireles é uma das maiores vozes líricas do século passado, dotada de raríssimo senso dos valores verbais, manejou todos os ritmos e métricas, sempre se empenhando em atingir a perfeição valendo-se para isso de todos os recursos tradicionais ou novos. Partindo de um certo distanciamento do real imediato que norteia os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento da ausência e do nada.

A literatura enriqueceu-se com os textos de Cecília Meireles. A autora fala de temas variados e, ao captar o mundo que vê, relaciona elementos, descreve, nomeia, coloca cores e tons, apela aos sentidos, uma vez que o mundo é agradável aos sentidos; a poetisa eterniza a beleza que é passageira, efêmera, breve. Uma de suas características mais marcantes é justamente a contemplação do que é breve na vida. Em seus textos também podemos notar outras características como: negação à preexistência do funesto; transitoriedade de tudo; intimidade com a morte; o efêmero e o eterno; a solidão e o silêncio; a eternização do mundo; o consciente objetivo e o subconsciente lírico; a vaga música, dentre outros.

Quanto à temática, observa-se o registro de estado de ânimos vagos e quase incorpóreos, melancolia, noção de perda amorosa, abandono e solidão, levantando uma percepção de que tudo passa, e que o fluir do tempo dissolve as ilusões, os amores, o corpo, a memória e até os sonhos.

O poema “Pus meu sonho num navio”, assim como muitos outros poemas de Cecília, apresenta uma realidade factual insólita, na qual “sonhos” naufragam em um navio. Nesse poema, Cecília desfaz liricamente uma realidade para criar outra realidade, marcadamente onírica. A presença marcante da subjetividade nos estilos de ambas as escritoras (dores e angústia da humanidade), cujo vocabulário simples, mas repleto de simbolismo, é o fio que liga as palavras e os vários sentidos sugeridos em seus textos. O ritmo é lento e suave, pois são delicadas ao criar a representação do som de suas letras, demonstrando uma linguagem elevada carregada de musicalidade e imagens visuais e auditivas que sucedem a todo momento.

Pus o meu sonho num navio  
e o navio em cima do mar;  
- depois, abri o mar com as mãos  
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas  
do azul das ondas entreabertas,  
e a cor que escorre dos meus dedos  
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,  
a noite se curva de frio;  
debaixo da água vai morrendo  
meu sonho, dentro de um navio...

Chorarei quanto for preciso,  
para fazer com que o mar cresça,  
e o meu navio chegue ao fundo  
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito:  
praia lisa, águas ordenadas,  
meus olhos secos como pedras  
e as minhas duas mãos quebradas. (MEIRELES. 1968)

O primeiro verso traz em si uma relação paradoxal: o sonho é colocado em um navio. Esse “sonho” deslocado para um real (ficcionalizado) é posto no mar para posteriormente naufragar. O sujeito se abstrai da realidade empírica e adentra em uma reflexão individual.

O sujeito deve abstrair-se de toda realidade ambiente, fechar na medida do possível, as portas (os sentidos) que abrem para o mundo exterior, adormecer a razão de maneira a manter-se em estado vizinho do sonho,

depois escutar e escrever, escrever seguindo o movimento acelerado do pensamento. (RAYMOND, 1997 p. 246).

Nos três poemas o sonho é mobilizado como um fenômeno de ordem subjetiva e, por isso, representa componentes recheados de fantasia. Isento de vigília e desprovido do raciocínio lógico cartesiano, o sonho é largamente utilizado na estética Surrealista. Podemos, então, pressupor que a compensação fantástica no processo criativo do eu-lírico parte da realidade pré-existente, mas constrói uma lógica vivencial rearticulada com ações imediatas e sensações subjetivas para desrealizá-las.

Nesse sentido, o *eu-lírico* possui papel do protagonista que move o sonho desde seu sono até o naufrágio, “repousa a solidão e dorme o sonho” e então o sujeito põe seu “*sonho num navio e o navio em cima do mar*”, em seguida abre o mar com as mãos para que o sonho naufrague.

O sonho, nessa linha de raciocínio, pode ser entendido, metaforicamente, como um símbolo de características como amor, liberdade, dor, ódio, ou seja, como metáfora do que caracteriza a humanidade no sujeito, no Homem. Assim, o texto poético transporta o homem do simples estar, para o eterno ser; conduz a criatura a perceber sua humanidade, inteligência, criatividade e existência dentro desse universo tão amplo, tão cheio de perguntas, respostas, imagens e sentimentos. O sonho é compreensível para o homem que contempla a vida e filósofo sobre a existência de tudo.

Poder-se-ia questionar: quem é o sujeito que almeja acordar e afogar o sonho, e por que o faz? As ações e construções se apresentam liricamente como reflexões de um espaço de tempo que desliza a partir da primeira estrofe. A resposta à pergunta proposta parece apontar para a desilusão do eu - lírico com seu sonho, sua humanidade e, portanto, leva à construção de um *eu-lírico* coletivo que assume conotações universalizantes, é o Homem em seu sentido onírico que parece ser o responsável pelo “afogar o sonho”.

É possível, paralelamente a discussões temáticas que adentram a desconstrução poética e o significado do poema, estabelecer o cromatismo visual de imagens projetadas das construções do poema. Há evocação visual, auditiva, tátil e sensorial que remete liricamente ao universo insólito dentro do poema. As imagens aqui projetadas são pintadas no quadro mental da composição.

Desta forma, a imagem na poesia surrealista é um meio de conhecimento, uma vez que permite ao leitor extrapolar as fronteiras do real e retomá-lo na sua essência, seja pelo insólito, pela sintaxe incomum ou pela transgressão lógica. Então, outra existência se torna possível.

Em “*o vento vem vindo de longe e a noite se curva de frio*”, o arranjo poético aponta para a expressão de uma imagem distante do real imediato. A personificação do sonho que dorme e morre e da noite que sente frio confirma a presença da incoerência lógica nas imagens evocadas nos poemas. Em “*debaixo da água vai morrendo meu sonho dentro de um navio*” o naufrágio começa a acontecer. O sonho vai se desfalecendo vagarosamente, e é nessa fração de tempo que o *eu-lírico* faz a reflexão e visualiza o futuro de suas ações almejadas. O mesmo acontece com “o sonho que se faz finito”.

Para a autora de “*Pus meu sonho num navio*” o mar simboliza o céu, ela confia seus sentimentos mais íntimos, a essência do seu ser e seu próprio espírito ao mar. Sobressai, nesse poema, a ligação do eu poético com a água. A autora renunciando a tudo que se entende por material e prendendo-se, exclusivamente, ao mundo espiritual que, para ela, é o mar. A maioria dos seres humanos confia seus anseios espirituais ao céu, herança religiosa arraigada principalmente no mundo ocidental. Em contrapartida, Lêda demonstra essa espiritualidade em seu contato com o céu “*e parte em busca da estrela.../Voa alto. Voa longe, Voa livre. Voa.*”. Essa troca do céu pelo mar, numa atitude que sugere retorno às origens da vida.

Podemos dizer, então, que a construção espaço/temporal nos poemas opera a transfiguração lírica à custa de uma incoerência lógica por meio da contradição, do paradoxo face ao real. A aproximação ao fantástico é mais um elemento surrealista perceptível aos poemas. Em vez de procurar uma coerência, a leitura, ao contrário, pode se preocupar em jogar com as oposições e contradições dos textos. De qualquer modo, é a prática do “desconstrucionismo”: não se trata de procurar unificar os textos relacionando-os com uma intenção, mas sim de fazê-los explodir desconstruindo-os.

O espaço caótico, disperso por todo poema, apresenta pontos ambíguos em relação à espacialidade no poema. Há a tensão entre as ideias e ambientes simbólicos notados quando o eu lírico mobiliza o sonho para chegar à ironia no aparente equilíbrio após o fim do sonho “*depois tudo estará perfeito, águas lisas e*

*praias ordenadas*". O caminho da "perfeição" está na desconstrução do real e na construção do simbólico, características dos processos criativos do surrealismo, mas que aqui são introspectivos e afirmam a fragmentação do sujeito-poético consciente do que poderíamos compreender como desumanização do sujeito.

O silêncio, o medo, a solidão e o sonho estão presentes em um universo simbólico, metafórico e repleto significados e de imagens onde o real desliza para o imaginário. Assim, a imagem mental parece ganhar certa consistência dando impressão de estar prestes a realizar-se. Emil Staiger aponta para o caráter íntimo da poesia lírica em que o eu lírico configura e exprime seu mundo interior.

A essência lírica é a "recordação", através da qual a lírica poética se dilui numa ausência de distância entre o sujeito e o objeto e, dessa forma, experiências do passado e mesmo do futuro podem ser "re-cordadas" (repostas no coração) na criação lírica através de imagens e recursos de caráter fonético e rítmico. A concentração do eu lírico em si mesmo pode ser interpretada como uma rejeição radical da sociedade que não permite a realização dos sonhos, dos desejos do eu.

É o lugar de uma imagem absurda, o contraste serve como estratégia visual para aguçar o significado, que não só exercita e atrai o observador, mas também, dramatiza esse significado para fazê-lo mais importante e mais dinâmico, como é o caso das palavras, do tempo e do espaço.

Bachelard chama atenção para o presente, a imagem e o novo, que não podem ser bloqueados pelo passado cultural. Acreditando que nada há de geral e de coordenado que possa servir de base para uma filosofia da poesia, e esta, ao contrário, deve reconhecer que o ato poético não tem passado. Pelo menos, um passado próximo ao longo do que pudéssemos acompanhar sua preparação e seu advento.

Assim, o fenômeno da imaginação poética atinge uma pluralidade de temas e imagens e, neste sentido, a obra busca uma filosofia da poesia, que nada tem a ver com o racionalismo filosófico que conhecemos mas, ao contrário, uma filosofia da poesia que aparece relacionada à essência da novidade psíquica do poema. Assim, a filosofia da poesia não reconhece o ato poético vinculado ao passado, mas sim relacionado à explosão de uma imagem, que ressoa ecos do passado que irão repercutir profundamente. O ato poético e a imagem poética são relacionados, antes, ao plano ontológico do que a uma racionalidade premeditada.

Dessa forma, a fenomenologia presta-se como método de investigação de análise das imagens poéticas, uma vez que estuda o fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua totalidade.

Nos poemas de Lêda Selma deparamo-nos com diversas passagens dos sentimentos do coração. A dor e o amor são componentes de sua poética como uma obsessiva procura de imagens na angústia que é a angústia de tecer um poema, com o acréscimo do frêmito da paixão pela perda. A exemplo disto o poema “Risco”, onde o eu lírico é como uma presa que se encontra emaranhada em uma teia da vida presa aos fios do destino, e pouco a pouco esganado por ele. Mas tal qual um inseto, ou um pássaro, bate as asas para se safar. Podemos ouvir o som das asas, através da sílaba “s” presente em todos os versos, é como se ouvíssemos o bater desesperado das asas de um animal que luta para se libertar e sobreviver. Em meio à liberdade concebeu, soltou a solidão e, novamente, (sobre)vive em meio à dor, à perda e ao sofrimento.

Fechei-me em teias  
e nos fios de minhas sinas  
estrangulei-me

Mas sobrevivi ao rufar de asas.

Fecundei silêncios  
e desatei a solidão  
que me repartiu em nadas.

E sobrevivi ao cadáver de tantas dores. (SELMA, 2007 p. 13)

Novamente acontece uma aproximação ou diálogo com Cecília, pois as dúvidas, os silêncios, as solidões, a negação da morte que são espaços percorridos por ambas, tudo isso acompanhado da palavra saudade e do significado de passagens do tempo num jogo entre presente e passado. O fazer poético demonstra a poesia consciente, passível de mais de uma leitura, que circula entre o silêncio e as possibilidades escritas com a própria força da palavra.

Além de poemas de abrangência humana, que acarretam a dor do mundo, consolidadas por uma linha, ou linhagem de grandeza, que reside no modo criativo da poetisa, onde a emoção ilumina a razão numa postura fixada pela linguagem de estrutura moderna. Podemos citar o poema “*Impunidade*”, cuja ironia está presente



desde o início chamando nossa atenção para os delitos que acontecem por quem deveria representar a ordem. E a ação se prolonga, ou consegue cúmplices, na própria lei, pois a justiça e o homem honrado são esquecidos para trás. Tais fatos são tão banalizados que em sua maioria se repetem:

Ah! Sim, o crime compensa:  
para bandidos e excelência!!!

Habeas-corpus, liminares,  
indultos, brechas na Lei,  
penas brandas, mordomias...  
e a impunidade, acintosa,  
zomba do homem honrado  
e lhe burla a cidadania.

Ah! Sim, o crime compensa:  
que o diga a reincidência...!!! (SELMA, 2007 p. 74)

Ela também se preocupa com o momento histórico-político, a revolta contra a impotência de não poder modificar as coisas: a pátria e seus limites, a justiça, os valores, os labirintos psíquicos, a morte, assim como os amores, os sonhos as frustrações e as saudades.

Neste outro poema intitulado de “*Fome*”, percebe-se claramente a revolta diante de uma realidade. A imaginação se alonga a regiões em busca de amparo para o sofrimento íntimo e a fome de existir, assim, o lirismo choca-se com a contundência da dor tão real que até sentimos seu sabor e cheiro.

Na mesa, a solidão  
da toalha encardida  
e o vazio espreitado  
o silêncio agonizante da fome.

Como pão, as desesperanças  
são divididas- “couvert”  
de mais um dia de nada,  
de mais uma fome engolida.

O homem pragueja  
e culpa a vida por sua miséria.  
A mulher carrega outra barriga  
e põe na mesa panelas tão frias.

E a boca espera,  
o estômago reclama,  
o corpo protesta  
e a mesa inda sonha...(SELMA, 1988 p. 87)

A poetisa, através da ironia, retrata com clareza de imagens reais que se misturam aos sentimentos e assim nos chama à reflexão de problemas atuais que estão carregados de angústias, sofrimentos e sonhos. Com a veia fácil e fluente, tanto na prosa quanto na poesia, a poetisa se entrega com inteligência, às vezes com ironia, a discussão de certos problemas de sua época, amargados por incógnitas, dúvidas ou vozes recorrentes das crenças e dos ensinamentos recolhidos da própria vida, das angústias ou do desespero de se estar só na busca ou no princípio de um novo tempo.

Lembremo-nos de Bachelard que adota o método de investigação, partindo do pressuposto de que a fenomenologia estuda a imagem a partir da consciência individual do sujeito, bem como a repercussão dessa imagem no sujeito-ouvinte-leitor.

“pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, mas menos como um substituto do objeto, mas que capte sua realidade específica. Para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética” (BACHELARD, 1988 p. 4)

Mas é importante lembrar que o fenomenólogo nada tem em comum com o crítico literário, que é um leitor severo, pois para ele, “a simpatia de leitura é inseparável da admiração” (p.10); não importando a quantidade de admiração, mas sim a sinceridade e, dessa forma, obtém o benefício fenomenológico de uma imagem poética.

Bachelard preocupa-se em pesquisar a imagem poética em sua origem, a partir de uma fenomenologia da imaginação pura. O fenomenólogo, diferentemente do psicólogo ou psicanalista, encontra, na poesia, a sublimação, ou seja, a poesia que é dotada de uma felicidade própria, mesmo que seus temas sejam tristes, como é o caso deste poema. Então, mesmo que os poemas falem de solidão, medo, silêncio, o curso das palavras propõe atravessar o discurso da coerência e da lucidez para encontrar poesia em meio às imagens poéticas.

Dessa forma, enquanto os psicanalistas se preocupam em investigar a natureza humana dos poetas, os fenomenólogos estudam as imagens, as novidades expressivas, a imaginação, os fenômenos que transcendem a natureza humana. Como as imagens são variacionais, Bachelard delimita sua investigação ao exame

das imagens simples, às imagens do espaço feliz (topofilia), determinando os valores humanos dos espaços de proteção (casa). E ainda podemos acrescentar que “A casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobre determinada a personalidade daquele que a habita”, como afirma Durand (2001 p.243).

Em dois poemas percebe-se essa imagem do espaço que deixa resplandecer não apenas a poética da casa, como também das coisas que permeiam a imagem da casa, demonstrando a condição humana de viver, ser, amar, possuir e doar-se. É o que se percebe no primeiro poema “Segredos de Amor”. Tanto os cômodos como os objetos se misturam com a vivente da casa, que na primeira estrofe está na sala e deixa resplandecer certo desejo. Já na segunda estrofe o eu lírico se liberta do que o aprisiona, no caso a moldura. Então ela passa a se deixar envolver pelo som e pelo ritmo. Como o leitor se permite envolver pelas palavras da poetisa. Na quarta estrofe o eu lírico já não se encontra preso e nem tão pouco sozinho. A paixão e os desejos são expostos pelos viventes da casa:

Na sala rosa  
o abajur acende  
o desejo filtrado na penumbra.

Na palidez da parede  
a mulher se liberta  
apesar da moldura.

A música enche a sala  
e canta, e dança, e voa,  
e pousa no arranjo de hibiscos  
deixando na mesinha de laca.

Do telefone sem fio  
um fio de voz acorda meu sono  
e me atiça o desejo molhado  
(não mais sozinho).

E da madrugada  
estrelas vigiam nossa paixão  
e ouvem segredos dizerem  
promessas a meia voz. (SELMA, 1988 p. 47)

E no segundo “... Ausência tua”, é acrescentado a essas condições humanas a dor da ausência e da solidão. E como se desse continuidade ao anterior, na mesma sala onde o desejo começou, agora percebe a ausência. E os segredos e as promessas antes trocados, agora restam apenas o vazio e a ausência, apesar de

ainda permanecerem na casa. Mas o que os separa ou une é o silêncio. Assim, o eu lírico pode tanto ser quem se sente sozinho ao lado de quem não mais lhe desperta desejo, como também ser simplesmente alguém que reclama a ausência de quem já se foi e deixou as lembranças e a saudade.

A sala segura  
o que ficou de tua presença.  
E teus passos caminham invisíveis.

No burburinho vário  
o vazio de tua voz  
e a ausência de teus gestos.

E sinto teu silêncio  
(que tantas vezes diz tanto)  
Ouvindo meu silêncio pelos cantos.

Nos sonhos carregas  
a ansiedade de teus vôos  
e a inquietação de tuas buscas.

E por entre sombras  
Perfilas teu vulto  
E domas teus medos.

E assim te vejo  
sempre tão sozinho.  
E te percebo em cada momento. (SELMA, 1988 p. 71)

A imagem poética do espaço nos é apresentada sem deixar de lado a sensualidade e erotismo, que ora se demonstra sutil e ora não, e que também é uma marca constante de suas poesias.

Sendo assim, a imagem poética do espaço segue uma linha que começa com a poética da casa, enquanto instrumento de proteção para a alma humana; partindo para os valores da casa dos homens (sala, parede) e das coisas (abajur, moldura, mesinha), dos cantos, até chegar aos espaços da imensidão e da miniatura, do aberto e fechado, e, por fim, ao valor ontológico das imagens e da fenomenologia do redondo.

A poesia, neste caso, funciona como o elemento deflagrador da imagem poética do espaço que temos no inconsciente. A fenomenologia, por sua vez, serve de base para se estudar esse fenômeno que se dá na consciência do indivíduo:

Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir

toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados. Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa [...], a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz.” (BACHELARD, 1988 p. 26).

Vemos com isso, que a casa é um dos maiores poderes que permitem interligar os pensamentos, as lembranças, os sonhos do homem e os devaneios. A casa é vista, segundo Bachelard, como o grande berço, o aconchego e a proteção, desde o nascimento do homem; é o paraíso material. As lembranças da casa estão guardadas na memória, no inconsciente, e acompanha-nos durante toda a vida e, sempre voltamo-nos a elas nos nossos devaneios.

A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia, em uma obra, poderia concluir realizar. Se atribuirmos a todos esses retiros sua função, que foi a de abrigar sonhos, pode-se dizer, como indiquei em livro anterior, que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. (BACHELARD, 1988 p. 34)

Todas as considerações que são apresentadas sobre a imagem podem parecer banal para mostrar que as imagens não podem ficar quietas. O devaneio poético, ao contrário do devaneio de sonolência, não adormece jamais. Sempre lhe é preciso, a partir da mais simples imagem, irradiar ondas de imaginação. Mas, por mais cósmica que se torne a casa isolada, iluminada pela estrela de sua lâmpada, ela se impõe sempre como uma solidão.

Sendo assim, qualquer que seja o pólo da dialética em que o sonhador se situe, qualquer que seja a casa ou o universo, a dialética dinamiza-se. A casa e o universo não somam simplesmente dois espaços justapostos, pois no reino da imaginação ambos se atiram em devaneios opostos, e essas provações fortalecem a velha casa.

Portanto, os valores de proteção e de resistência da casa são transpostos em valores humanos, pois há uma comunhão entre homem e casa/universo, que está longe de qualquer referência às simples formas geométricas. E na fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens considerando-as em acontecimentos súbitos da vida.

Assim, percebe-se que a imagem estabelece um vínculo e uma relação com o assunto, onde não apenas as emoções, os devaneios e as recordações se mesclam, mas também o leitor, que consegue aproximar-se da alegria de escrever, tornando-se um fantasma do escritor. E é a partir da leitura da imagem que se pode chegar a um campo ilimitado de interpretação, e quanto a isso P. Ricouer diz:

Por um lado a imagem é, por excelência, obra de neutralização da realidade natural; por outro, o desdobramento da imagem é algo que “acontece (occurs) e para o qual o sentido se abre indefinidamente, dando à interpretação um campo ilimitado; com tal fluxo de imagens, pode-se dizer que ler é conceder seu direito a todos os data; na poesia, abertura ao texto é a abertura ao imaginário que o sentido libera. (RICOUER, 2000 p. 321)

O autor de “*A poética do espaço*” tem a capacidade de nos mostrar a fenomenologia do homem e sua relação com o mundo por meio de análises de textos que mostram que há poesia dentro do homem e à sua volta. Poesia profunda, de sentido de relação metafísica e psicológica. A poesia faz morada na elevação da língua à sua função máxima, na sua plurissignificação e no seu poder de sugestão e estranheza. Na poesia, cada imagem contém inúmeros significados, a beleza reside no oculto à espera de ser revelada, descobrindo sua linguagem ambígua e carregada de opacidade. A fala poética, através das imagens que recria o seu, propicia uma abertura para a manifestação do ser que não perde o seu mistério e sua integridade conseguindo manter-se em mistério.

Mas vale salientar, como lembra P. Ricouer, que as imagens não estabelecem nada, não apontam para nada, mas, ao apontar umas para as outras, sugerem ou evocam o estado de alma que informa o poema. Assim, a autora em questão mostra-nos que a poesia pode e deve ser participada pelos seres humanos atentos, sensíveis, imaginativos e abertos ao devaneio. Pois segundo Bachelard, as coisas do cotidiano deverão ser redimidas pela atenção, pela nova significação que a elas devemos dar e pela sua profundidade. E Maria de Fátima (2007) ainda afirma sobre as imagens:

É preciso entender as imagens que a realidade traz e, de forma racional, amadurecer as mensagens, conviver com o poema, sofrer, se for preciso até morrer para que a partir destas sombras apareça a vida do poema. Que a poesia nasça sob nova realidade (...) cuja face de sonhos amanhece cantando e eterniza o poema. (LIMA, 2007p. 72)

## Considerações finais

A escolha das obras de Lêda Selma como *corpus literário* a ser examinado na presente dissertação seguiu inicialmente pelo impulso de nossa simpatia pela obra da escritora, depois por perceber que paira em sua escrita uma reflexão da alma humana, irrigada pela riqueza de imagens. Ela investe a fundo na tentativa de expressar o inefável, e algumas de suas obras constitui uma intensa investigação de problemáticas universais, tais como o (des)amor, a morte, a arte, a família, a saudade e a solidão.

Além dessa inclinação pessoal também existe o desejo de examinar a multiplicidade de formas textuais em que se verifica uma coerência e uma unidade de imagens, símbolos, temas selecionados e contemplados de forma obsessiva. Temas esses disseminados numa multiplicidade de gêneros (formas e espécies literárias), de modo a evidenciar a existência de um número de traços característicos da escritora, que perpassa as variadas formas literárias a que a autora recorre para compor seu universo literário.

As obras de Lêda Selma são águas correntes, muitas vezes mencionadas em seus textos, e a imagem que a representa a contento é a do Araguaia, que em sua vastidão não se deixa represar. Acrescidos a esta imagem também destacaria os sonhos que são livres, tal qual suas palavras e seus textos, que não podem estar presos a nenhum círculo fechado.

Antes de concluirmos a pesquisa bibliográfica que fizemos sobre Lêda Selma, acreditamos ser necessário acrescentar algumas considerações sobre a escritora. Tais acréscimos surgiram de uma entrevista após todo o estudo feito em alguns de seus textos.

De acordo com a escritora, sua inspiração para a criação de textos tão diversos surgem do dia a dia, do contato com as pessoas, da vivência de momentos especiais, de estar em estado de emoção, de poesia, de vida. Talvez por causa dessa mistura, ela não se considere uma escritora apenas de um gênero, ressaltando que trabalhamos exatamente essa diversidade encontrada em seus poemas, crônicas e contos. Ela mesma não se configura escritora de apenas um

gênero e ainda acrescenta: “Meu poder criativo me é por demais condescendente e permite-me caminhar pela diversidade literária.”

Com relação à criação de um poema, acredita que o poeta fica exposto, desnudo, e suas funduras ficam esmiuçadas, subindo à superfície da alma e vêm à tona, à revelia de seu consentimento e porque não dizer à deriva, onde a conjunção de sentimentos e sensações assumem o comando da criação. E na prosa (conto ou crônica), a poesia também se faz presente de forma sutil e coadjuvante. E falando sobre a distinção sobre eles ela adiciona: “Meus poemas são densos, minha crônica, leve, tem o humor como parceiro, o cotidiano como foco, os personagens se misturam e dividem o poder. Na crônica, brinco, ironizo, neologizo, enfim, é um exercício que muito me diverte. Faço quase o mesmo no conto”.

Nesta criação Lêda acredita que não há um conflito com as palavras, pois, de certo modo, o cronista está antenado no dia a dia, assim resume as sensações e vivências absorvidas dos momentos. Já o contista capta as ações e emoções dos personagens, dando-lhes vida. E o poeta deixa a alma sair para o banho de sol, envereda-se pela noite e entranha-se nas sombras, nos abismos, nas planícies. Sendo assim, para ela, ser escritora é ter a palavra como pluma, navalha, beija-flor e serpente. Para criar, fomentar, desfazer conflitos e principalmente para torná-las comparsas.

Ainda com relação à escrita ou o ato de escrever, destaca inicialmente que escreve por ofício, já que faz crônicas semanalmente para o Diário da Manhã, e assim busca a criatividade através do contato com as pessoas, nas leituras, no jornal, ou seja, tudo que ativa sua imaginação. Em seguida, destaca que além de escrever por ofício também o faz quando está em estado de poesia- no caso dos poemas-, que lhe é comum. Apesar do ofício ela acredita que não existem fórmulas, tão pouco preocupações técnicas para se escrever, enfatiza sua formação acadêmica embasada na Literatura, em Língua Portuguesa, como fator interativo e influente, mas sua intuição, de acordo com ela, também faz parte da sua escrita.

A poesia está presente em tudo que escreve, portanto, encontramos poesia –velada ou escancarada - não apenas em seus poemas, como também em suas crônicas e contos, e isso talvez seja uma forma de pronunciar o seu silêncio, através de palavras. “Na realidade, o que pronuncia o meu silêncio é o ato de escrever, de



criar, de manifestar-me pela palavra em todas as suas possibilidades e potencialidades”.

De acordo com a escritora, a proposta de suas crônicas é divertir o leitor, o que não significa aliená-lo, pois existe um foco crítico nas entrelinhas de seus textos, e isso pode instigá-lo a questionamentos políticos, sociais, religiosos, existenciais. Assim, constantemente procura desafiar o leitor para uma queda de ideias de uma forma descontraída e natural.

Por falar em leitor, a interação entre autor/texto/leitor é algo motivador, que ela percebe quando os alunos encenam seus textos; pessoas escrevem emails, cartas; encontros nas ruas; ou seja, acaba acontecendo uma cumplicidade do leitor que cria intimidade com a obra e também estabelece uma interação com o autor. A comunicação acontece por meio de seu blog, no jornal, nas palestras em escolas, universidades, empresas, além de, é claro, através do livro. Apesar de todo esse intercâmbio, quando escreve não idealiza um leitor em especial, acreditando que para adentrar à sua leitura é necessário não apenas se identificar com sua literatura, mas também descobri-la.

Em sua atividade de cronista ela brinca, diz verdades com palavras brincalhonas, ácidas, irônicas, criando situações esdrúxulas que suscitam abordagens, acreditando que isso seja interação entre leitor e autor. Enquanto ser contista, um exercício de criação que lhe aprimora os sentidos, lhe sintoniza com os paralelismos da condição humana, lhe atiga a capacidade de agregar valores. E a atividade de poetisa é o sentido de sua escritura. Assim, os leitores, por meio de seus textos, interagem não apenas com suas obras, mas também com toda a linha cultural. Lembrando que é necessário que haja uma valorização da nossa cultura, em especial da literatura produzida em Goiás, abrindo espaço para uma outra interação a de autor/aluno, e isso pode acontecer quando o ensino adotar livros de autores goianos, estabelecendo contato com os escritores, acontecendo assim uma relação de autor/aluno.

Dessa forma concluímos nosso estudo acreditando que a entrevista com a escritora veio a confirmar o que destacamos em nossa pesquisa, pois a pluralidade de discurso e de gênero, muitas vezes contraditórios, revela que não há um conceito rígido de real, e sim realidades múltiplas que constantemente se mesclam, se criam e recriam, a ponto de não se saber onde começa uma e termina a outra. Por isso

acreditamos que adentramos por um caminho que não é o único, pois ainda há muito que se descobrir sobre a escritora Lêda Selma que, como ela mesma se define, é “Uma amante da literatura, do ser humano, que se alimenta da palavra, que se recria na emoção, que se descobre nos intricados da vida e se aventura a desconstruí-los. Uma poetisa que retira dos sonhos até mesmo as fuligens, que acredita no poder da criação”.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AMORA, Antônio S. *Teoria da Literatura*. 4 ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1961.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *De notícias e não - notícias faz-se a crônica*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ANDRADE, C. Silva. *Dialogismo e recepção estética na obra de Maria de Fátima Gonçalves Lima*. Goiânia: Kelpes, 2011.

ARAGÃO, M. L. Gêneros Literários. In: *Manual de Teoria Literária*. SAMUEL, R. (org). Petrópolis: Vozes, 1984.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Poética Clássica /Aristóteles/Horácio/Longino*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado de. *Crônicas*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

BACHELARD, Gastón (1988). *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: Teoria do romance*. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre a arte*. Org/trad: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2008.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2000.

BRAGA, Rubem. *2000 crônicas escolhidas*. 11.ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

*BÍBLIA SAGRADA*. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. São Paulo: Ave Maria, 2009.

CANDIDO, Antônio. (1992). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas/Rio de Janeiro: Ed. Da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa.

CASTRO, M. A. de. Natureza do fenômeno Literário. In: *Manual de Teoria Literária*. SAMUEL, R. (org). Petrópolis: Vozes, 1984.

CHEVALIEUR, Jean & CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1990.

COELHO, N. N. *O dicionário crítico de escritoras brasileiras*. Escrituras, 2002.

CORTAZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura brasileira*. São Paulo: Ediouro, 1988.

DEFINA, Gilberto. *Teoria e prática de análise literária*. São Paulo: Pioneira, 1975.

DUARTE, Lima et tal (org). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

DURAND, Gilbert. *As Antropológicas do Imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins: Fontes, 2001.

FARINA, Sérgio. *Quando o texto é uma crônica*. Revista palavra como vida, ano3, n.19, maio 1994.

FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. Tradução Marise N. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 19. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Biografia e introdução por M. Cavalcante Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

GOTLIB, Nádya Battela. *Teoria do Conto*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1991.

HEGEL, G. W. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

HILL, T. *Manifestações Artísticas*. In: *Manual de Teoria Literária*. SAMUEL, R. (org). Petrópolis: Vozes, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

LEXIKON, Hélder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *Quintana de Bolso de Mário Quintana*” In: *Literatura para PAS/Unb 2007 3ª etapa*.1. ed.Goiânia : Leart Editora / Editora Kelpes, 2007. v.1. p. 69-93.

\_\_\_\_\_. *Leitura & poesia I*. Goiânia : PUC-GO/ kelps, 2010. v.01. p.130.

\_\_\_\_\_. *Três líricas performativas*. Goiânia : UCG, 2008. v.01. p.156.

MEIRELES, Cecília. *Escolha o seu sonho*. 3. ed. Rio de Janeiro -São Paulo: Distribuidora Record, 1968.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Prosa*. São Paulo: Cultrix, 1978.

OLIVEIRA, Éris A. *Estética Aplicada: ao estudo do texto literário*. Goiânia : PUC-GO/ Kelpes, 2011.

PLATÃO. *Teeteto e Crátilo*. Trad. Calos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1988.

\_\_\_\_\_. *A república*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte de útil e do fútil: ensaio sobre crônica no jornalismo impresso*. Salvador, BA: Calandra, 2004.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução: Jasna Paravich Sarhan, Organização: Boris Shnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad Angela Bergamini (et al.) São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Trad: Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1992.

SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1984.

SARDINHA, T. B. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1972.

SELMA, Lêda. *A dor da gente*. Goiânia: Cartográfica Ltda, 1988.

\_\_\_\_\_ . *Pois é filho... : crônicas e contos*. Goiânia: Cartográfica, 1997.

\_\_\_\_\_ . *Nem te conto...! : contos*. Goiânia: Cartográfica, 2000.

\_\_\_\_\_ . *Até Deus duvida: crônicas*. Goiânia: Ásia, 2002.

\_\_\_\_\_ . *Hum... sei não! : contos e crônicas*. Goiânia: Kelpes, 2005.

\_\_\_\_\_ . *Sombras e sobras*. Goiânia: UCG, 2007.

\_\_\_\_\_ . *À deriva*. 2 ed. Goiânia: Kelpes, 2008.

\_\_\_\_\_ . *Eu, hem?!*. Goiânia: Kelpes, 2008.

\_\_\_\_\_ . *Sortidos e requentados*. Goiânia: Kelpes e UCG, 2009.

\_\_\_\_\_ . *Mexidos e remexidos*. Goiânia: Kelpes e UCG, 2011.

TADIÉ, Jean Y. *A crítica literária no século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1992.

VALÉRY, Paul. *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da Literatura*, 4. ed. Trad. de José Palla e Carmo. São Paulo: Martins, 1942.

# **ANEXOS**

## **Perguntas feitas à autora Lêda Selma:**

1 – De onde surge inspiração para a criação de textos tão diversos?

*\* Do dia a dia, do contato com as pessoas, da vivência de momentos especiais, de estar em estado de emoção, da poesia, da vida.*

2 – Existe a possibilidade de definir a escritora/autora Lêda Selma como escritora de um único gênero? Por quê?

*\* De jeito algum. Não sou escritora de um só gênero, até porque escrevo poemas, contos, crônicas. Meu poder criativo me é por demais condescendente e permite-me caminhar pela diversidade literária.*

3- Você percebe a interação que existe entre autor/texto/leitor em seus textos? Como ela acontece?

*\* É algo motivador essa interação, uma fonte de descobertas. Nas escolas, quando os alunos encenam meus textos; com o leitor e jornal, nos e-mails e cartas que recebo, na abordagem que me fazem na rua, enfim, a cumplicidade do leitor cria intimidade com a obra e com o autor.*

4 – Por falar em interação, além do computador/internet, você estabelece outro tipo de contato com seus leitores?

*\* Uso pouco a internet, mas o próprio leitor encarrega-se de divulgar-me por esse veículo. Tenho blog, e-mail, uma coluna no Diário da Manhã, aos domingos, profiro palestras em escolas, universidades, empresas, além de meus livros; são esses meus canais de comunicação com o leitor.*

5- Há algo de diferente entre ser contista e ser cronista? Ou ser poetisa e ser contista? Como você faz essa distinção de função?

*\* Na criação de um poema, o poeta fica muito exposto, desnudo, suas funduras são esmiuçadas, sobem à superfície da alma e vêm à tona, à revelia de seu consentimento, como num 'transe poético', em que a conjunção de sentimentos e sensações assume o comando da criação. Na prosa, não importa se conto ou crônica, a poesia também se faz presente, porém, de forma mais velada, impõe-se sutilmente, e atua como coadjuvante. Meus poemas são densos, minha crônica,*



*leve, tem o humor como parceiro, o cotidiano como foco, os personagens se misturam e dividem o poder. Na crônica, brinco, ironizo, neologizo, enfim, é um exercício que muito me diverte. Faço quase o mesmo no conto.*

6- O que é ser cronista, o que é ser contista e poetisa? Quais dessas atividades colocam você em maior conflito com as palavras?

*\* De certo modo, já respondi esta pergunta. Ser cronista é antenar-se com o dia a dia, é resumir as sensações e vivências absorvidas dos momentos. Ser contista é captar as ações e emoções dos personagens, dar-lhes vidas e humanizá-los ou bestializá-los. Ser poetisa é deixar a alma sair para o banho de sol, é permitir-lhe enveredar-se pela noite e entranhar-se nas sombras, nos abissos, nas planícies. Ser escritora é ter a palavra como pluma, navalha, beija-flor e serpente. É criar, fomentar ou desfazer conflitos. Não brigo com as palavras, torno-as minhas comparsas.*

7- Quando escreve, existe algo preestabelecido, algo como um roteiro teórico, que possa diferir, por exemplo, a crônica do conto, a crônica da poesia?

*\* Escrevo, por ofício, uma crônica por semana, para o DM, e, claro preciso de um tema à disposição de minha criatividade; então, busco-o no contato com as pessoas, na observação, nas leituras, nas notícias do jornal, nas coisas que me tocam ou que ativam minha imaginação. Poema só escrevo quando estou em 'estado de poesia'. Felizmente, isso é comum.*

8- A seu ver, existem fórmulas para se escrever crônicas, contos ou poesias? Existe algum segredo inviolável para tal ofício?

*\* Sou intuitiva e detesto rótulos. Não tenho fórmulas, tanto que minha crônica, não raro, tem cara de conto, e vice-versa. Ao me entregar a um processo de criação, tudo flui naturalmente, sem preocupações técnicas. Tenho formação acadêmica embasada na literatura, em língua portuguesa e tudo isso, sem dúvida, é fator interativo e exerce certa influência, mas não me atrela a técnicas, não faço 'literatura de proveta', de laboratório, não me encaixo em paradigmas.*

9- Quem, na sua concepção, você citaria como um legítimo representante dos gêneros crônica, conto e poesia?

*\* Não gosto de citar nomes, mas, na crônica, destaco Martha Medeiros, Rubem Braga e Luiz Fernando Veríssimo. Contistas, Clarice Lispector, Machado de Assis, Rubem Fonseca, Heitor Cony. Poetisas, Cecília Meireles, Ferreira Gullar, Drummond.*

10- É indubitável a presença da poesia em algumas de suas crônicas. Você considera a crônica como um veículo de divulgação do seu trabalho? Como uma forma de pronunciar o silêncio da poetisa?

*\* Sou poetisa de nascença, somos siamesas, a poesia e eu. Tudo o que escrevo, portanto, contém poesia, quer velada, quer escancarada. A crônica, é notório, dá-me mais visibilidade, tornou-me mais conhecida, o que é compreensível, afinal, é veiculada em jornal. Na realidade, o que “pronuncia o meu silêncio” é o ato de escrever, de criar, de manifestar-me pela palavra em todas as suas possibilidades e potencialidades.*

11- É possível dizer o indizível por meio da crônica? Do conto? Ou do poema?

*\* Se é indizível... Há várias maneiras de se dizerem sentimentos: pela palavra, pelo silêncio, pelo olhar, pelo toque, pelo grito, pelo pasmo, pela arte.*

12- Nas suas crônicas, você procura seduzir, divertir, informar ou formar opiniões?

*\* A proposta de minhas crônicas é, sobretudo, divertir o leitor, o que não significa aliená-lo, pois há sempre um foco crítico nas linhas ou entrelinhas de meus textos, que pode instigá-lo a questionamentos políticos, sociais, religiosos, existenciais. Gosto de cutucar, de desafiar o leitor para uma queda de idéias, de um jeito descontraído e natural.*

13- Qual o modelo de leitor você idealiza ao escrever suas crônicas, contos, ou poesias?

*\* Não idealizo um modelo de leitor. Escrevo e pronto. Que me leia quem se identificar com minha literatura ou quem se sentir curioso para descobri-la.*

14- Você escreve com a responsabilidade de permanecer, para vencer a morte?

*\* Escrevo para viver e para transcender a morte.*

15- Como você define a atividade de cronista, contista, e poetisa?

*\* Ser cronista, no meu caso, é um deleite: brinco, digo verdades ora com palavras brincalhonas, ora ácidas, ora irônicas; crio situações esdrúxulas que suscitam abordagens, e isso é interação leitor, autor. Ser contista, um exercício de criação que me aprimora os sentidos, que me sintoniza com os paralelismos da condição humana, que me atija a capacidade de agregar valores. Ser poetisa é o sentido de minha escritura.*

16- É necessário que alunos conheçam mais sobre a nossa cultura/ Literatura? Na sua opinião, (através) de que forma isso poderia acontecer no ensino?

*\* Em minhas palestras nas escolas, cobro dos professores, de forma veemente, essa necessidade de valorização da cultura local, e instigo-os a trabalharem a literatura produzida em Goiás, a adotarem livros de autores goianos, a estabelecerem contato com os escritores no afã de maior estreitamento na relação autor/aluno. Um bom começo para divulgar o que é nosso.*

17- Os leitores, por meio dos seus textos, interagem não apenas com suas obras, mas com toda linha histórico cultural?

*\* Sinceramente, não sei. Mas que o leitor interage com meus textos (em prosa), haja vista serem eles hospedeiros de personagens simples, que se identificam com a pessoa comum, com os fatos do dia a dia, acredito que sim.*

18- Filosoficamente falando, quem é a escritora Lêda Selma?

*\* Uma amante da literatura, do ser humano, que se alimenta da palavra, que se recria na emoção, que se descobre nos intrincados da vida e se aventura a desconstruí-los. Uma poetisa que retira dos sonhos até mesmo suas fulgens, que acredita no poder da criação.*