

Leitura estilística de *Zeus ou a menina e os óculos*, de Maria Lúcia Medeiros

Emídio Júnior Santos Bahia

Graduado em Letras, pela Universidade do Estado do Pará. Foi monitor bolsista do Departamento de Língua e Literatura e bolsista de Iniciação Científica PIBIC/UEPA/FAPESPA. Orientador: Prof. Me. Wenceslau Otero Alonso Júnior.
e-mail: emidiobahia@hotmail.com

Resumo: Este estudo elucida o sistema estilístico dos contos *Sounds* e *Ter, Ser* do livro *Zeus ou a menina e os óculos*, de Maria Lúcia Medeiros. O objetivo da pesquisa é analisar os textos com base na metodologia estilística, seguindo o ramo da fonostilística. O procedimento poético-expressivo dos textos é descrito por meio da identificação das figuras de estilo e a sua relação com os sentidos empregados na narrativa. Isso leva à caracterização do estilo no intuito de esclarecer como a autora utiliza esses procedimentos estilísticos. Os resultados apontam que a autora emprega procedimentos estilísticos variados no intuito de inovar a narrativa, propondo a volta ao fazer artístico para e pelos vocábulos, utilizando diversas figuras de estilo no intuito de “condensar” a linguagem e torná-la expressiva.

Palavras-chave: Proesia. Estilística. Maria Lúcia Medeiros.

Abstract: This study aims to elucidate the stylistic system of tales *Sounds* and *Ter e Ser*, the book *Zeus or girl and the glasses*, Maria Lucia Medeiros. The research objectives are to analyze the texts based on stylistic methodology, describe the procedure poetic-expressive of these through the identification of figures of speech and its relationship with the senses employed in the narrative and describe the style to clarify how the author uses these stylistic procedures. The methodological procedures are guided on theoretical methods of literary stylistics following the branch of phonostylistics. The results indicate that the author employs stylistic procedures varied in order to innovate the narrative, proposing a return to making art for and by words, using various figures of speech in order to "condense" the language and make it expressive.

Keywords: Proesia; Stylistics; Maria Lucia Medeiros.

Introdução

O presente trabalho trata dos fenômenos estilísticos na prosa de Maria Lúcia Medeiros (ML), especificamente no livro *Zeus ou a menina e os óculos* (ZMO), publicado pela editora Roswitha Kempf no ano de 1988. Parte-se do seguinte

problema: como são eligidos estilisticamente os contos *Sounds* e *Ter, Ser* de Maria Lúcia Medeiros? Uma das hipóteses para a solução da interrogativa é que a autora, antes de tudo, é uma leitora e, segundo dados biográficos e críticos, a poética de Maria Lúcia está ligada a certa influência recebida pela leitura de Guimarães Rosa. Outra hipótese é que a autora estaria ligada a um sistema estético que compreende a literatura como um fazer poético, um fazer que tem um fim em si mesmo, logo, uma descrição do procedimento estilístico da autora nos contos solucionaria o questionamento.

Esse estudo evidenciou-se necessário após leituras da prosa de Maria Lúcia no decorrer da graduação em Letras e após a leitura da crítica sobre a obra da autora que indicam um enfoque mais ligado à interpretação da obra por um viés psicanalítico ou abordando a infância e a memória nos contos, não abrangendo relações sobre o estilo da escrita de Maria Lúcia. Logo, o trabalho é uma contribuição aos estudos sobre os textos da autora no intuito de ampliar sua recepção dentro dos estudos literários e mais especificamente, nos estudos poético-estilísticos.

No entanto, faz-se necessária utilização de meios demasiado estranhos aos olhos de alguns mais ortodoxos para contemplar as incursões na obra da autora. O trabalho possui uma sistemática metodológica, a estilística, mas utiliza-se vez por outra de conceitos de outras áreas para o esclarecimento de determinados termos ou para o desenvolvimento da linha de raciocínio empregada.

Os objetivos da pesquisa são analisar os contos com base na metodologia elencada, de base estilística; descrever o procedimento poético-expressivo nos contos por meio da identificação das figuras de estilo e a sua relação com os sentidos empregados na narrativa e caracterizar o estilo nos contos.

Os procedimentos metodológicos da pesquisa utilizados na tessitura do trabalho pautam-se nos métodos teóricos da estilística literária que utilizam como procedimento analítico a fonostilística, abordando também conceitos da teoria da poética e principalmente da teoria da poesia.

No que concerne à estrutura, o trabalho está desenvolvido no seguinte eixo: no primeiro momento, abordam-se os fundamentos principais do trabalho com uma explicação da teoria estilística e o procedimento da expressividade poética, passando pelas noções de estilo, sons e expressividade, traçando um fio condutor do procedimento poético da autora relacionado ao conceito e ao fazer poético-expressivo da autora. No segundo momento, realiza-se a análise de dois contos do livro *Zeus ou a menina e os óculos*, levando em consideração os procedimentos metodológicos elencados para o estudo. E por fim, são tecidas as considerações finais sobre o fazer poético de Maria Lúcia e a sua relação com a “proesia”.

1. Notas sobre a estilística

1.1. O estilo e a expressividade

Estilística, eis um termo de difícil definição. A estilística é uma área da ciência da linguagem que estuda a expressividade e tem como objeto o “estilo”. Mas, o que seria o estilo? Martins (2008) adverte que há várias acepções da palavra estilo em vários

empregos peculiares de acordo com as proposições teóricas, destacamos algumas:

O estilo é a obra (Buffon); Estilo é o que há de peculiar e diferencial numa fala (Dámaso Alonso); Estilo é o aspecto do enunciado que resulta de uma escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e pelas intenções do indivíduo que fala ou escreve (Guirand); Estilo é o conjunto objetivo de características formais oferecidas por um texto resultado da adaptação do instrumento linguístico às finalidades do ato específico em que foi produzido (Herculano de Carvalho) (MARTINS, 2008, p. 18-19).

A escolha dessas conceituações de estilo não foi ao mero acaso. Escolhemos aquelas definições que mais se aproximam as ideias e objetivos expostos no trabalho. Todas essas definições seguem um eixo particular de pensamento: o estilo enquanto um modo particular de utilização da linguagem de acordo com as finalidades pretendidas. Nesse caso, a finalidade pretendida seria a expressividade. É nessa concepção que o termo estilo é empregado neste estudo.

Em se tratando de estilo como fenômeno de expressividade de um gênero literário, deve-se levar em consideração o conjunto de procedimentos formais – nesse caso, entendem-se formais como estruturantes, materiais, utilizados na realização artística – que o caracterizam. Logo, o estilo de um conto será diferente do estilo de um romance ou de um quadro, pois os materiais utilizados são de natureza, até certo ponto, distintas.

O estilo do ponto de vista da expressividade literária é um modo peculiar de utilização da linguagem com uma finalidade expressiva. No entanto, para que ocorra a expressividade, deve haver um caráter não meramente acidental, e sim de um conjunto de escolhas realizadas pelo artista com a finalidade de produzir prazer estético no leitor, que será fruto de procedimentos não meramente estruturais em si mesmo, mas da operatória das forças psíquicas que contemplarão os elementos de composição da obra como estrutura poética.

Monteiro (1991, p. 17) acredita que a característica fundamental da expressividade reside na habilidade dos conteúdos de produzir elementos evocatórios ou conotações, por meio de sua força apelativa. Contudo, adverte que a expressividade não está na forma linguística, mas na capacidade evocatória do referente. E exemplifica afirmando que a palavra *oceano* só é poética por estar associada a uma série de sensações, como imensidão, medo, profundidade etc. Dubois corrobora com essa compreensão afirmando que a capacidade expressiva do material verbal não reside em si mesmo, mas representa a soma das experiências linguísticas do receptor (DUBOIS *apud* MONTEIRO, 1991, p. 16).

No que concerne à estilística fônica, Câmara Jr. (1997) afirma que essa vertente estuda a expressividade dos vocabulários por meio da sua materialidade fônica, abordando todas as figuras de linguagem que descrevem essa expressividade, como as assonâncias, aliterações, onomatopeias, homofonia e homografia, ritmo do verso, musicalidade das palavras etc. Já a estilística léxico-semântica estuda a expressividade por meio da escolha vocabular empregada, o uso, por exemplo, de diminutivos de cunho pejorativo, da sinonímia. O emprego dos vocábulos em determinados campos semânti-

cos, as hipérboles, os neologismos são todos instrumentos utilizados nos estudos da léxico-estilística. E por último, a estilística sintática, que analisa as escolhas sintáticas e a sua sugestão expressiva. O emprego do hipérbato quebra de ordem em uma sequência sintagmática, a introdução de um poema no meio de um discurso em prosa são objetos de estudo nesse campo da estilística.

Todas essas áreas da estilística estudam o texto literário por prismas diferenciados, como é descrito, mas todas possuem uma finalidade comum: o estudo da expressividade estética, como essa expressividade estética está sistematizada e como ela ocorre. A seguir, passaremos ao campo específico da estilística do som ou fonoestilística, base principal para o estudo da obra de Maria Lúcia Medeiros.

1.2. Os sons e a expressividade

Em 1964, no prólogo a *El otro, el mismo*, Jorge Luis Borges observa, a partir das considerações à Walter Peter, que todas as artes tendem à condição da música, pois nela o “el fondo es la forma”, uma vez que não podemos relatar uma melodia do mesmo modo que relatamos um conto. E a poesia, admitindo esse ditame, seria uma “arte híbrida: uma sujeição de um sistema abstrato de símbolos, a linguagem, com fins musicais”.

Na estilística, o estudo dos sons e da sua expressividade é questão de primeira ordem. Monteiro (1991) começa a sua abordagem sobre o sistema fonético e o seu procedimento expressivo definindo um ponto chave na área da linguística, a arbitrariedade do signo linguístico. Indaga-se qual a relação existente entre um significante e as significações, entre o som (nesse caso entendido também como matéria significante) e o sentido.

Em matéria de estudo estilístico, a expressão sonora e as suas sugestões semânticas têm relação direta. É inegável que certas palavras possuem uma correlação entre esses dois campos dicotômicos, a expressão sonora e a sua percepção psíquica (significante) e os conceitos relacionados (significado). Monteiro (1991, p.81) exemplifica citando Sócrates, que a capacidade expressiva de determinados fonemas é bastante evidente: o fonema / r / sugere a ideia de movimento (correr, rasgar, sentar), já o fonema / l / expressa a sensação de deslizar e o / o / insinua formas arredondadas. Conclui que certos vocábulos evocam elementos de ordem expressiva no interlocutor, sugerindo uma vinculação espontânea entre o som e o sentido, fugindo até certo ponto do conceito de arbitrariedade do signo apontado por Saussure.

No entanto, não entraremos no mérito da causa, pois não é objetivo do trabalho uma incursão nesse campo. Trataremos tão somente da expressividade provocada pelos sons e a sua capacidade de sugestão de significados. O fato é que apesar da sugestão de arbitrariedade, o significado e o significante estão alicerçados em um sistema cultural e torna-se evidente que a motivação sonora possui um poder de sugestão semântica que variará de acordo com os contextos. Afirma Jespersen (1964 *apud* MONTEIRO, 1991, p. 85) que “a motivação sonora existe em determinadas palavras e que em nenhuma língua ela ocorre em todas as situações, cabendo ao linguista delimitar os domínios que os fonemas possuem propriedade expressiva”.

Logo, a expressividade de determinados fonemas ou vocábulos não estará exa-

tamente na matéria, na palavra tal, no fonema x, mas no emprego desses em determinado sistema, em um contexto que produzirá o efeito expressivo, desencadeando imagens ou sensações pertinentes ao significado. E o contexto que essa expressividade melhor se aflora é no discurso poético. Monteiro (1991, p. 80) diz que,

nesse campo, a nosso ver, é possível manter uma posição menos vulnerável, sobretudo pelas evidências da linguagem literária, em que o significado deixa de ser unívoco para ganhar múltiplas dimensões. São estas que constroem e enlarguem a rede de conotações do signo, quanto então o sistema aproveita as características acústico-articulatórias do significante, com o fim de refletir e alimentar as variações do significado.

Fonemas e prosomemas (acento, ritmo, altura, entoação) constituem um complexo sonoro importantíssimo em matéria de expressividade (Cf. MARTINS, 2008, p.45). Todos esses elementos, ou matéria fônica, desempenham finalidade expressiva de acordo com os empregos, provocando imagens e significados no leitor.

Entre os autores que tratam desse campo da estilística fônica, destacamos três: Maurice Grammont, Henri Morier e Charles Bally. Afirmando esse último que o potencial expressivo de determinados fonemas resultam da natureza da articulação que sugerem ideias que correspondem à significação das palavras ou frases. A expressividade resulta de um parelramento de valor fonético e elementos significados. Logo, como destaca Martins (idem): “o potencial de “escuridão” da vogal / u / se aproveita em *escuro*, *nocturno*, mas é recusado em *luz*, *diurno*” (grifos da autora).

Quando não há esse parelramento, essa relação direta entre som e a articulação da palavra, entre o significante empregado e o significado, essa expressividade não ocorre dentro do fato literário, constituindo então um sistema de grau zero, ou de arbitrariedade. Igualmente, caso haja relação entre os termos citados, corresponde então ao que se denomina “motivação sonora”, tido como de natureza da linguagem poética, conforme cita Martins (2008, p. 47).

Martins (idem, ibidem) cita com base na obra de Walter Porzig¹, que a neutralização do caráter arbitrário do som linguístico se distingue em três aspectos: a *imitação sonora*, a *transferência sonora* e a *correspondência articulatória*. A imitação sonora ocorre por meio da imitação, ou onomatopeias, que são variadas e distintas de acordo com a língua. A segunda se realiza através da sugestão de impressões sensoriais não-auditivas por meio dos sons. O terceiro aspecto, correspondência articulatória, realiza-se por meio do movimento de articulação do som e a ideia que exprime, como, por exemplo, a vogal arredondada / o / ligar-se a ideia de física de redondo como em “bola” e “ovo”.

Essa relação som – ideia abstrata ocorre, segundo Martins, citando Grammont, pela faculdade humana de comparar, classificar ideias, associar conceitos e impressões fornecidas pelos sentidos. Isso se dá de tal modo que ideias abstratas são facilmente

¹ *El Mundo Maravilloso del Lenguaje: problemas, métodos y resultados de la lingüística moderna*. Madrid: Gredos, 1963.

associadas à ideia de cor, som, peso, como, por exemplo, ideias claras, profundas, coração leve etc.

Nesse sentido, a linguagem fornece subsídios para o desenvolvimento dessas associações em que uma impressão intelectual pode ser transmitida por meio de uma associação de ordem sensorial, indo até a relação sinestésica de mistura de sensações para a expressão de uma ideia, como por exemplo sons claros, duros; vogais claras, escuras, que expressam ideias correlatas. É traduzido em um sistema palatável, concreto, por meio do que pode ser comprovada objetivamente uma série de sensações abstratas.

2. Leitura estilística de *Zeus ou a menina e os óculos*

A poética de Maria Lúcia, assim como a do poeta clássico, tende a condensação da palavra por meio da música. Esse procedimento expressivo é a combinação sintagmática e paradigmática de elementos ritmos na narrativa, causados pela sonoridade dos vocábulos empregados na tessitura dos contos, tanto em aspecto isolado, quanto no conjunto dos textos ora apresentados.

Pound (2006) descreve esse procedimento como melopeia: impressão causada nos sentidos pela sequenciação musical das palavras, carregadas de som e ritmo, orientando o seu significado.

Seguindo uma ordem, que é aquela diagramada pela autora no livro, a análise segue o eixo início e fim, fazendo uma exposição ponto a ponto do sistema sonoro-expressivo de Maria Lúcia, não apontando somente a nomenclatura das figuras correspondentes, mas observando a relação existente entre o aspecto sensorial e o aspecto de sentido empregado.

A escolha do conto leva em conta não uma seleção aleatória, pinçada do livro para prova do procedimento expressivo, mas daqueles que mais se aproximam dos objetivos expostos na introdução do trabalho e que se caracterizam pela utilização de recursos estilísticos da musicalidade e da expressividade. O que não quer dizer que os outros contos no livro não apresentem essas características. Mas os contos selecionados insinuam a escolha pelos títulos, pelas ideias expostas e pela sugestão sonora, que mais se adequam as propostas do trabalho. Logo, serão analisados dois contos da autora, um sob o título *Sounds* e outro denominado *Ter, Ser*.

Pedimos ao leitor que antes de prosseguir na leitura do trabalho, leia primeiramente os contos, pois durante a análise são citados trechos que por vezes não estão transcritos no corpo do trabalho, para que assim haja compreensão do raciocínio empregado e também para apreciação do sistema expressivo da autora sem os óculos e amarras dos ditames teóricos, que por vezes mais obliteram do que esclarecem.

2.1. O estilo em *Sounds*

Sounds, um dos contos do livro *Zeus ou a menina e os óculos*, é extremamente sugestivo ao iniciar a leitura. O próprio título já alude à ideia central do conto: sons. A

escolha rítmica e a repetição de fonemas do início ao fim aludem à busca dos sons, da música, tanto no transcurso narrativo como na constituição sonoro-expressiva. O conto começa anunciando a busca essencial do som: “Ouvido colado ao tronco da árvore, ele buscava o som”. O som assemelha-se a seiva, a essência da árvore, o cerne.

Constitutivamente, a palavra som é formada pela justaposição dos fonemas /s/ breve, e /o/ alongado permitido pela presença da consoante /m/ vibrante. Graficamente, o vocábulo e a percepção sonora sugerem a forma de uma espiral, remetendo ao formato redondo, como a anatomia do ouvido e do tronco da árvore.

Essa sugestão sonora continua por meio da aliteração do fonema /m/, empreendendo uma insistência que força a atenção do leitor para o significante e para o significado empregado. Lefebvre (1980 *apud* MONTEIRO, 1991, p.98) reitera que “as insistências em determinadas sílabas, as repetições intencionais (Vamos, vamos, vamos!) traduzem o estado de espírito de (emoção, cólera, impaciência etc.)” como a busca incessante pelo som cultivada nas primeiras linhas do conto de ML.

Mas logo há uma mudança de tom com a adoção de outros fonemas e outro esquema rítmico com a acentuação das paroxítonas e a sequência de uma sílaba longa e uma breve, excerto em um caso.

A seiva entrando, subindo, pelo tronco devia (ZMO, p. 18).

˘ - ˘˘ - ˘ ˘ - ˘ ˘ - ˘

Faz-se um paralelo de imagem e som para a significação. Como que a cada vocábulo a seiva fosse subindo assim como a escala de altura das vogais. Como ilustrado no quadro abaixo:

Entrando → subindo → tronco

(Vogal baixa anterior nasal → vogal alta anterior nasal → vogal média-alta posterior nasal)².

Em seguida, há outra associação fonética, com a repetição do fonema / i / e da reiteração do diminutivo: “A seiva entrando, subindo pelo tronco, devia provocar ruídos, barulhinhos... ele queria ouvir, podia” (ZMO, p.18). Monteiro (1991, p. 101) afirma que a incidência do fonema / i / nos dá a sensação de estreitamento, pequenez, que pode ser confirmado pela sua presença em vocábulos como “fino, mínimo, espinho, belisco, apito”. Há também a repetição da sugestão do som que corre dentro da árvore, destacado nas passagens seguintes, com a comparação da movimentação da seiva à do rio que desce e sobe: “seiva feito rio descendo, subindo, correndo para as folhas, para as flores, para os frutos”. Isso resulta, pois, em um sistema musical pela sucessão de fonemas.

As incidências metafóricas de Maria Lúcia também são bastante positivas na expressividade da relação palavra-imagem. No parágrafo posposto, há uma reincidência da metáfora que abre o livro: “*Ouvido colado ao tronco*”, mas dessa vez a metáfora é distendida pelo uso de hipérbato e do apostrofo, sugerindo primeiro outra significação,

² Quadro baseado no alfabeto fonético internacional. IPA (2005).

aquela de colar ao chão os índios, mas logo desfeita, com a frase: “os ouvidos atentos e ouviam o peito da terra?” (“Não colavam ao chão, os índios, primeiros habitantes primitivos do Brasil, os ouvidos atentos e ouviam o peito da terra?”: ZMO, p.18). Uma alegoria metáfora onde a terra é um corpo vivo, assim como árvore, e devemos escutar o seu coração, as pulsações, a batida, que mais a frente vai ser confirmada com a frase: “E o coração da mãe, do pai, não ouvia?”.

E a narrativa mostra o como e o que ouvir no peito da terra: ouvir o vento que passa por entre a fresta aberta da janela: “gostava de ouvir o vento, quando deixava uma fresta na janela do quarto, ouvia e dormia” (ZMO, p. 18). Imagem aludida pela multiplicação das consoantes fricativas labiodentais /f/ e /v/, que cineticamente transmitem a ideia da passagem do vento por entre a fresta.

Ouvir a água que corre suave pela torneira: “água escorrendo, a torneira aberta”, ou a agulha do toca-discos que corria rápida fazendo um barulhinho estridente: “Mas quando terminava a música e a agulha corria fazendo um barulho que ninguém queria ouvir” (ZMO, p. 19). Ou o som bonito da flauta ou do piano, que depois de levantada a tampa e tocada a tecla, uma nota sopra, voa do piano, e se expande, ressoando na sala: “uma nota **só pra** (sopra) vê-la fugir dali, ressoar na sala” (grifos nossos), provocando uma mistura de sensações sonoras e visuais que, no campo das figuras são denominadas “sinestesia”. Além disso, a repetição do fonema /s/ “som de flauta, assim limpinho, som de tecla de piano, assim sem ser tocado” contribuiu para a ideia de sopro da flauta e do ressoar do som pelo eco.

Mas todas essas sensações sonoras sempre são quebradas pela presença de um vocativo, que interrompe o som e progressão da ideia do ressoar visual e auditivo do conto:

1. Desperdiçando água, menino!
 2. Estragando agulha, menino!
 3. Olha o piano, menino!
 4. Não rasga o livro, menino!
 5. Está pensando o quê, menino!
- Onde se meteu, esse menino! (ZMO, p. 19)

No espaço diegético, essas expressões pertencem supostamente à mãe do menino-ouvinte, e interagem com os trechos interceptando a viagem musical que é exposta sucessivamente na página 19 de ZMO e que só terá retomada no final da narrativa, interrompendo um sonho.

Ao longo dessa página é possível perceber uma progressão, uma incursão cada vez mais profunda na busca essencial dos sons, com uma descrição de atitudes do menino nessa busca até a interrupção da narrativa e a abertura de curto um hiato no qual é desenvolvido um monólogo interior da personagem: “Ah, mundo esse, sem gente de ouvidos atentos, especiais, gente sem ouvido que podia viver sem som...! Ah, mundo de silêncios acumulados, desperdiçados, não recolhidos!” (ZMO, p. 19).

Maria Lúcia faz uma flexão na narrativa, modificando o seu curso de uma atividade somente sonora para empreender outros procedimentos expressivos no campo

da narrativa com o desenvolvimento de monólogos interiores, onde o narrador heterodiegético descreve momentos do pensamento da personagem. O que informa ao leitor essa ida ao monólogo é o próprio vocativo acima descrito: “- Está pensando o quê, menino!” Há também outros índices como “Imaginava diferente”, “Imaginava”, “Imaginava coisas”, “Uma vez sonhou”.

A autora não empreende no monólogo outros procedimentos expressivos de ordem sintática como a quebra de sintaxe ou de pontuação, como poderia ocorrer. Mas faz pequenos transcursores de sugestão sonora como “jornal **velho**, papelão, mãos **avermelhadas**, fazendo muita força”, que sugere uma sensação de ampliação que é percebida foneticamente pelo emprego dos aumentativos e morfologicamente pelo aumento silábico e pluralização entre as palavras: *velho* e *avermelhadas*, além da reiteração do fonema / f /, intensificando a ideia.

Outras duas incursões sonoras verbossensoriais são bastante expressivas no desenrolar do monólogo interior, uma dessas é uma grande metáfora que alude ao ideal poético de tornar presente a todos os ouvintes o que “todos podiam ouvir”, a música que está em toda parte, nas coisas mais simples, nas palavras. Em parágrafos posteriores, é destacado³ como que um grande chamado para OUVIR, que é ratificado no excerto:

– “Caros ouvintes, ouçam agora...”

Achava engraçado. Era *um chamado, um grande chamado, um grande chamado para que todos ouvissem* o que todos podiam ouvir. (grifo nossos).

Imaginava diferente:

- “Caros não ouvintes. Façam uma forçinha e procurem não ouvir o que acabam de ouvir...”

Assim podia ser que as pessoas fossem despertas e, pela curiosidade, ouviriam sons mais especiais (ZMO, p. 20).

Essa percepção que atrairá a atenção do leitor e expressará essa ideia de busca pelo ouvinte se dá por meio da anáfora. Pela repetição sucessiva e aumento de vocábulos a cada frase, o significado sugerido é o de grandiosidade, percepção de ampliação desse chamado, para que TODOS ouvissem o que podia ser ouvido, mas não compreendido. Conceito este aprofundado nos últimos parágrafos onde o menino-ouvinte é caracterizado como o “maior ouvinte do mundo” e sonhava “ensinar como ter ouvidos atentos”, com “uma sociedade de bons ouvintes”.

Outra incursão verbossensorial bastante conhecida é um pequeno trecho sucessivo, desenvolvido por meio de uma onomatopeia, e que expande a imagem do buscar o som nas coisas simples como: “o *tec* da peteca, o *toc* do formão, o *tuc* do coração, sons, sons” (ZMO, p. 20).

Escutar é a palavra-chave da significação do conto *Sound* de Maria Lúcia, escutar o inaudível, o som das palavras, do vento, o som pelo som, e encantar-se, deleitar-se na composição rítmica sugerida pelas aliterações, pelas assonâncias, pela mistura das sen-

³ “Ouvir os sons mais escondidos, roçar asas de passarinhos, ronronar de gatos” (ZMO, p. 20).

sações e a ampliação do campo semântico pela sonoridade frasal e pelas metáforas. Esse é o objetivo do conto, deixar o leitor encantado pelas sonoridades sugeridas que, até certo ponto, poderia parecer uma matéria morta, estanque, a qual revive pela expressividade da artista.

2.2. O estilo em *Ter, Ser*

O Conto *Ter, Ser* é de corpo inteiro um jogo de palavras com as palavras. O título destaca dois verbos *Ter* e *Ser*, mas ao iniciar o conto, essa relação ora vista como separada, passa por uma aglutinação ou justaposição para então constituir o mesmo lexema: *Tecer*. Sugere-se que a gênese desse verbo estaria ligada aos vocábulos anteriores e uma sugestão do que virá: um *tecer* com as palavras, como o fazer poético. Logo após essa primeira imagem, há uma quebra de ordenação ao informar que “O verbo surgiu quando ele foi separar um outro que não podia conjugar: ANOITECER” (ZMO, p. 27).

Em seguida, outra indicação lexical da mesma ideia, mas dessa vez com uma dualidade semântica: “até por que ele... *anoitecia*”. (grifos nossos). Confundindo a percepção entre uma relação verbo-temporal (*anoitecer*) e uma prefixal acompanhada do verbo *tecer* (*anoi-tecer*). Confirmada no parágrafo seguinte com: “Mesmo ao meio dia, sol à pino, (...) *anoitecia*”. Onde o “*tecer*”, mesmo ao sol, tornava-se penumbrado, como uma eclipsação do ato de *tear*.

Logo depois, esse jogo muda o foco da percepção do campo morfossemântico como sentido expressivo e passa ao sonoro-semântico com uma anáfora na repetição de “*mais*”: “um mistério a *mais*, *mais* um”, impregnando pela repetição de palavra. Também reiterado nos vocábulos seguintes: “*recolhido*, *engolido*, *engolfado*, *ruminado*, *abafado*”. Uma alusão à perplexidade da não existência do verbo e a reação de deglutição tanto pela repetição de fonemas, quanto pela de significação dos lexemas, permitida por meio da sequência sintagmática sinonímica e da gradação progressiva do sentido. É como se fosse cada vez mais fundo até a própria anulação pela perda da ação do verbo com presença dos participios “*ido*” e “*ado*”, indicando passado.

Situação também representada no parágrafo seguinte: “Este podia. Ele podia *tecer*, ninguém riria disso. Eles poderiam *tecer*, ninguém se espantaria”. Maria Lúcia constrói uma estilística da repetição para a constituição dos parágrafos. Nota-se uma sucessão de repetições em fonemas, sílabas, palavras que evidenciam que há uma mostra do sistema sonoro da narrativa e uma ligação entre o fazer poético - o *poiein* - o *tecer* com as palavras, que em *Ter, Ser* realiza-se por meio de uma metamorfose da palavra *tecer* e da associação sonora, semântica e lexical, entre as palavras que compõem a narrativa, como pode ser verificado nos itens abaixo:

Anoitecia → *sabia* → *anoitecer* → *podia* (2º parágrafo).

1. Mesmo → *meio* / *anoitecia* → *existia* / *mais* → *mais* / *recolhido* → *engolido* → *engolfado* → *ruminado* → *abafado* (3º parágrafo).
2. Este *podia* → Ele *podia tecer* – ninguém riria → Eles *podiam tecer* – ninguém se espantaria (4º parágrafo).

3. Anoitecer → tecido → tecendo → anoitecer / presentisse → necessitasse. (6º parágrafo).
4. Aprendia, sem → aprendia-se → prendia-se / aula inventada → sopro do vento → invento outro → sem. (7º parágrafo).

Essa ideia do fazer poético com a (des)construção morfológica do verbo “tecer” fica esclarecida no parágrafo seguinte, com a afirmativa: “nasceu o tecer, portanto, dentro de um mistério” (ZMO, p. 27). O nascer do poético, da literatura, da arte se dá seguindo esse excerto de um mistério, um mistério que é o da criação. Apesar de vista como labuta com as palavras, há uma alusão do “é” da arte, o “é” do mistério, mas esse “é” está condicionado ao “como” que é o trabalho do fazer poético. Esse índice é reiterado com a sugestão da descoberta de que “tecido era um substantivo”. Não, portanto, verbo. Isso é demonstrado pela metamorfose morfológica de anoitecer: “que foi *tecido* e *tecendo* seria possível *anoitecer*”. Uma sucessão de adições e perdas de afixos como que entalhasse as palavras, dando-as forma, o que proporcionava novas descobertas a cada mudança, a cada jogo com as palavras.

Esses jogos de palavras vão sendo descritos, reforçados a cada novo parágrafo e a cada estruturação nova e sugestão semântica. Como a metamorfose morfossemântica de soprar: “*soprar* era *sopro* e tinha *ar*”. Uma alusão que mistura as sensações pela paronomásia, tornando a palavra um anagrama verbossensorial. Experiência repetida nos parágrafos posteriores “*sofrer* era *faltar o ar*, não era?”, “jogo de *beleza* e de *verdade*. Mas *beldade* não era novo, já existia” (grifos nossos).

O procedimento poético passa então a concentrar-se na paronomásia anagramática e nas possibilidades semântico-morfológicas que são capazes de sugerir para o deleite do leitor chegando, pois, à quebra da sequência paradigmática da narrativa, com a introdução de gênero literário diferente: a lírica, ou poema lírico, antes preludado por outro anagrama, que será a epigrafe do poema: “Esticou, complicou, revirou e encontrou”: “Em marte a morte não faz moteiro nem é mortal, mas em Marte e morte, mexer na letra pode ser fatal” (ZMO, p. 28).

Essa quebra de sequência narrativa para a introdução de outro gênero literário é aquilo que Haroldo de Campos (2007), em prefácio ao livro Serafim Ponte Grande denominou *bricolage*: uma justaposição de materiais que são uma projeção da metonímia sobre a grande sintagmática da narrativa, a colagem. Seria a colagem um processo característico do cubismo, que justapõe criticamente materiais diversos para a formatação de um só, como uma articulatória lógica, concreta, do pensamento artístico, criando algo novo.

Isso acontece nesse trecho final do conto de Maria Lúcia, uma continuação lógica da narrativa, mas com a introdução de outro gênero literário no próprio conto. Na obra, esse procedimento “cubístico” está proposto em dois momentos. Um na citação anterior, onde o poema está disposto em fonte menor no corpo do texto, segregado, portanto. E o outro é colocado logo depois, também segregado no texto:

Amarte eu quero,
em Marte.
Em Marte não quero

a morte.
 Só quero tirar o r
 Poder dizer amo-te
 E se teço e anoiteço
 amorteco
 sem estar amortecido
 mesmo tecendo amor (ZMO, p. 28).

Essa proposta discursiva de mostrar uma aproximação da sua prosa com a poesia, de mostrar a musicalidade, vem ratificar e reiterar toda a lógica desenvolvida durante o conto, a tessitura da palavra e a sua busca pela sonoridade, utilizando para isso todos os procedimentos físicos necessários. Inovações morfológicas, desenvolvimento do ritmo na narrativa e justaposição de poemas ao longo da construção paradigmática são elementos que comprovam que o conceito de “proesia” é a pedra de toque nos contos da autora.

3. Considerações finais

Tecer as palavras (com as palavras) e torná-las sonoras, ou evidenciar a sonoridade que sempre foi de sua natureza ligada à voz são os objetivos dos contos de Maria Lúcia Medeiros. Numa incursão poético-expressiva - que se liga a ideia de *poëin*, de fazer poético - para além das linhas que restringem e parágrafos que comprimem e subjulgam alguns gêneros - a autora edifica a narrativa colocando a linguagem em primeiro plano, utilizando para isso todos os meios físicos necessários.

Aplicando o conceito de proesia, de condesação da linguagem por meio do que Pound (2008) denomina fanopeia e melopeia, os contos estão impregnados da inovação até certo limite, que aproxima a prosa da autora àquilo que Olga Savary denominou *ficção-poesia*. Uma ficção que cumpre não somente o seu papel de contar, mas vai além, utilizando de recursos expressivos como aliterações, assonâncias, jogos de palavras como os anagramas, como a paranomásia, para realçar a significação das palavras e ampliar as redes semânticas pelas prolíficas ideias sugeridas tendo como alicerce o emprego de figuras de estilo que desalinham a ordem de percepção e de relação lógico-imediate entre o significante e o significado.

A poética de Maria Lúcia está ligada à ideia da literatura enquanto um fim em si mesmo, pois, partindo das descobertas estilístico-expressivas de Guimarães Rosa em *Grande Sertão*, a autora utiliza em suas narrativas um procedimento expressivo que torna a linguagem literária uma linguagem da voz e não do léxico estanque, preso às convenções de gênero e de tessitura, passando da simples adoção do signo-para, ou signo transmissor de mensagens, para o signo-de, o signo que questiona o seu próprio ser enquanto ente partícipe da linguagem.

Adota para esse fim tanto as temáticas de busca do som e da constituição do vocábulo *tecer*, como, na própria edificação estrutural da narrativa, o emprego dos fenômenos estilísticos da sonoridade, típicos do gênero “lírico”, para a transgressão de

barreiras e desautomatização da leitura, adotando o recurso expressivo-sonoro, indo até o desarranjo morfossemântico como procedimento exegético dos contos, como a utilização da escala de vogais, para significar sonora e visualmente a subida da seiva da árvore e a busca da essência do som, pois a seiva provocaria barulhos, que seriam ouvidos pelo maior ouvinte do mundo, um resgate metafórico da essência das palavras e das suas possibilidades sonoras e expressivas, bastando para isso um mínimo de atenção.

Maria Lúcia ainda vai mais além no conto *Ter, Ser*, pois reitera a ideia da expressividade sonora, mas dessa vez ligada à exegese das palavras e a sua possibilidade semântico-morfógica de significação ligada ao jogo com o *signo-de*, com a palavra pela palavra, indo até a flexibilização da narrativa com a adoção de outros tipos textuais que compõem a história, propondo a volta ao fazer artístico por meio das inovações de linguagem, pautando a sua poética no estilo da “proesia”, uma mistura de gêneros, uma incursão ponderada no campo da invenção.

Referências

ALCÂNTARA, Lídia Carla Holanda. *O hibridismo de gêneros nos contos de Maria Lúcia Medeiros*. Dissertação de mestrado. Belém: UFPA/ILC, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesia*. 2 ed. Madrid: Gredos, 1960.

ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos*. Rio de Janeiro: INL, 1960.

BOGÉA, José Arthur. *ABC de Maria Lúcia Medeiros*. Coleção xumucuí. Belém: UFPA, 1991.

BORGES, Jorge Luis. “Prólogo”, in: *O outro, o mesmo*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CÂMARA JR, J. Mattoso. *Contribuições à estilística da Língua Portuguesa*. 24 ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1997.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. “Serafim”: um grande não-livro, in: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 9 ed. São Paulo: Globo, 2007.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION (IPA). *The international phonetic alphabet*, 2005. Disponível em: http://www.fonologia.org/arquivos/tb_ipa_chart.pdf. Acesso: 20/12/2012.

KOSHIYAMA, Jorge. “O lirismo em si mesmo”: leitura de Poética de Manuel Bandeira,

in: *Leitura de poesia*. Org. Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1996.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na Língua Portuguesa*. 4 ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MEDEIROS, Maria Lúcia. *Zeus ou a menina e os óculos*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1988.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TUPIASSÚ, Amarilis (org.). *A ficção de Maria Lúcia Medeiros: leituras*. Belém: SECULT/IOE, 2002.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.