

A descrição pictural nos textos do olhar de Sérgio Sant'Anna

The pictorial description in Sérgio Sant'Anna's texts of the look

Autor: Roberto Menezesⁱ

Filiacion: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Mail: robertobmenezes@gmail.com

Resumo:

“A mulher nua”, “A figurante” e “Contemplando as meninas de Balthus”, de Sérgio Sant'Anna, reunidos sob o desígnio de “textos do olhar”, são exemplos evidentes de uso da descrição pictural, pois são estruturalmente construídos sob a atenção de um narrador que, não identificado em nenhum dos casos, se põe a olhar imagens. A partir desses três textos, propomos uma análise dos usos da descrição pictural baseados na *poética do iconotexto*, de Liliane Louvel. O iconotexto pressupõe a coexistência da imagem e do texto, um entrelugar que faz uso da dialogia para gerar sentidos. Os três textos de Sant'Anna fazem usos diferentes da descrição, o que nos permite também afirmar a necessidade de análise dos dispositivos presentes para se mesurar as nuances do pictural ali instauradas.

Palavras-Chave: descrição pictural, poética do iconotexto, imagem.

Abstract:

"A mulher nua", "A figurante" and "Contemplando as meninas de Balthus", by Sérgio Sant'Anna, reunited under the purpose of "texts of the look" are evident examples of use of the pictorial description, since they are structurally constructed under the attention of a narrator who, not identified in none of these texts, looks at pictures. From these three texts we propose an analysis of the uses of the pictorial description based on the poetics of the iconotext, by Liliane Louvel. The iconotext presupposes the coexistence of picture and text, an

interstellar that makes use of the dialog to generate senses. The three texts of Sant'Anna make different uses of the description, which also allows us to pursue a need to analyze the present devices in order to measure the nuances of the pictorial there established.

Keywords: pictorial description, poetics of the iconotext, picture.

Introdução

Os textos “A mulher nua”, “A figurante” e “Contemplando as meninas de Balthus”, de Sérgio Sant’Anna, reunidos sob o desígnio de “textos do olhar”, são exemplos evidentes de uso da descrição pictural. A partir desses “Três textos do olhar”, propomos uma análise dos usos da descrição pictural baseados na *poética do iconotexto*, de Liliane Louvel. Os três textos fazem usos diferentes desse tipo de descrição, o que nos permite também afirmar a necessidade de análise dos dispositivos presentes para se mesurar as nuances do pictural ali instauradas. Pois, como propõe Louvel, é preciso, em conjunto com o objeto analisado, substituir a análise de cunho subjetivo para critérios com rigor. Assim, convém olhar de perto os três textos para, com eles, se verificar de que modo o pictural se revela; quais os efeitos e quais as diferenças e semelhanças no uso.

A *poética do iconotexto*, para Louvel, parte do princípio que a imagem deve ser evocada por um texto, estabelecendo uma relação entre “imagem-imaginário-imaginação” (*A descrição pictural* 191). O iconotexto pressupõe a coexistência da imagem e do texto, um entrelugar que faz uso da dialogia para gerar sentidos. Essa atitude, entretanto, não faz com que o iconotexto esteja “numa situação de ancoragem no real, mas estaria duplamente desligado, passando a evoluir no centro da representação e não mais num sistema normativo, em que o plano da representação entra ainda em interseção com o plano da realidade” (*A descrição pictural* 192-193). Passa-se, assim, da relação significante/significado para a relação significante/significante/significado. Consideramos, a partir dessas afirmações de Louvel, que os textos de Sant’Anna foram produzidos e funcionam como iconotextos, pois se apoiam na relação imagem/texto. Com as edições

ausentes de quaisquer ilustrações, cabe ao leitor, no encontro com o texto, fazer ver. Ao leitor mais curioso, é reservada a viabilidade de ir além disso, em uma busca por essas referências, seja em uma biblioteca ou na *web*. É provável que esse leitor seja acometido pelo efeito de suspensão que a leitura do iconotexto pode causar. A comparação entre os dois sistemas pode levá-lo ao “efeito de suspensão da leitura, levando o leitor para fora do livro” (*Texte/Image* 155, tradução nossa), pois que “o texto remete a imagens do mesmo modo que essas imagens deram nascimento ao texto”: “o transporte e a translação são aqui propriamente infinitos. O leitor é pego em seu entrelaçamento, na dobra do intermediário” (159, tradução nossa).

Esses “três textos do olhar” são estruturalmente construídos sob a atenção de um narrador que, não identificado em nenhum dos casos, se põe a olhar imagens. A natureza dessas imagens e as circunstâncias em que essas imagens são vistas são diferentes em cada texto.

A mulher nua

No primeiro texto, “A mulher nua”, que coloca em cena um quadro de Cristina Salgado, de 1999, não se sabe onde nem como esse quadro é observado. Se o narrador se encontra em frente ao quadro, em uma exposição, se em frente a um catálogo com obras da artista, se em frente a uma reprodução no computador. Nenhuma informação circunstancial nos é fornecida para além de: “se nos fosse possível dar dois ou três passos no aposento em que estamos junto com ela” (Sant’Anna 595), mas isso é muito pouco, pois não indica se se trata do original e de uma reprodução, ou, ainda, se esse desejo de movimento é mental. É certo que o efeito que aparentemente quer nos passar seria o de estar frente ao original, tão forte o impacto que o quadro ocasiona no narrador. O texto é todo ele eivado de descrições picturais e, de algum modo, é o que justifica a sua existência. Percebe-se que ele nasceu do exercício do olhar. Logo no início, o narrador nos tenta fazer penetrar nesse espaço do quadro como se pudéssemos entrar-lhe realmente. Com exceção dos momentos em que o narrador faz lembranças de seu repertório pessoal, ao comparar a mulher nua com os quadros de Edward Hopper e de Goya, o que inclusive muda o tom

do texto, que se assume mais ensaístico, temos um narrador focado em conversar com o quadro de Cristina Salgado, não somente em descrevê-lo de maneira fria. O narrador é todo tocado pela mulher ali representada, tocado por seu olhar jamais solitário, pois que “sempre sozinha e sempre conosco” (Sant’Anna 593).

Duas coisas chamam a atenção do narrador: a nudez naturalista e o olhar que revela o *voyeur*. “Mas o que dizer da postura estática e algo tensa da mulher nua, ao mesmo tempo defensiva e provocadora? De seus olhos arregalados, vítreos, fixos, simultaneamente amedrontados e desafiadores? De tudo o que revelam de timidez e arrojo simultâneos, uma coisa tendo a ver com a outra?” (Sant’Anna 594). Percebemos, assim, que a mulher, mesmo nua, nunca revela em definitivo uma postura única, recaindo em uma ambiguidade. Seus olhos “simultaneamente amedrontados e provocadores” causam no narrador essas mesmas emoções. O narrador, *voyeur*, descoberto pelo olhar da mulher nua, confere uma “carnalidade” a esse quadro, que é devorado pela sua “visão tátil”, mesmo que o movimento do seu olhar seja um risco para “a sua estática e elegante sensualidade” (Sant’Anna 595). Nas palavras de Didi-Huberman, “o segundo aspecto da aura, que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha’” (*A dupla distância* 148); estabelece, assim uma relação dialética entre o próximo e o longínquo (dupla distância), que é a dimensão essencial do olhar aurático:

[...] talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do *olhar*, segundo a qual olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados). (*A dupla distância* 161)

A presença do pictural se faz, assim, como estrutura mesma do texto de Sant’Anna, é ela o que desencadeia toda a fala contemplativa e reflexiva sobre arte e o objeto ali referenciado. Nesse contexto, o recurso ao léxico plástico satura o texto significativamente, do início ao fim, como no trecho seguinte:

[...] um cenário impecavelmente despido, para que a mulher nua se exponha ao nosso olhar, capture-o – na verdade, somos trazidos para dentro da peça – sob a luz feita de tintas que não se ostentam; luz que é toda para a mulher nua e que emana também dela própria, de seu corpo branco, regado, pigmentado, com o rubor da vida que estará circulando em seu interior e irrompe nos bicos dos seios, os quais, juntamente com o que se abriga sob os pelos castanho-negros entre as pernas, são como que verdadeiras e puras fontes dessa mulher. (Sant’Anna 591-592)

A figurante

O segundo texto, “A figurante”, parte da visão de uma fotografia “num álbum de fotografias do Rio antigo” (Sant’Anna 596). A partir da descrição desse instante fotografado, o olhar do narrador fará um recorte e irá focar em uma mulher “no canto direito, ao alto” (596). A relação imagem-imaginário-imaginação (*A descrição pictural* 191) é o que dará a tônica da narrativa. Ao contrário do primeiro texto, este segundo faz uso da imaginação do narrador para criar uma história para esta mulher recortada da fotografia:

Mas não é nenhum desses homens que nos interessa e sim uma mulher que, como por encanto, por um apelo misterioso, atraiu o nosso olhar para a calçada, no canto direito, ao alto, da cena fotografada. Sim, encantatória essa atração, não apenas porque despertada de setenta e tantos anos atrás, mas porque as dimensões de nossa figurante, na fotografia, são bastante reduzidas e talvez seja mais por uma intenção que a consideramos bonitas.

Ela usa uma saia escura, comprida até as canelas e uma blusa branca que lhe cobre o pescoço com uma gola rendada, mas cujas mangas só lhe chegam até os cotovelos, deixando ver um pouquinho dos seus braços, apenas um pouquinho, pois a mulher calça luvas brancas e compridas e, nos pés, botas. No braço direito, traz uma bolsa; com a mão esquerda segura um pacote, presumivelmente de compras. Talvez aqui já possamos concluir que os seus trajes revelam em tudo os de uma jovem senhora – elegantes mas recatados, numa época em que os trajes das moças já começam a se mostrar audaciosas.” (Sant’Anna 596-597)

Nesse contexto, temos um narrador que olha um álbum de fotografias, que recorta uma mulher na fotografia, imagina uma situação para ela e a transforma em personagem de sua ficção, e que, nessa ficção, irá olhar reproduções de quadros de Egon Schiele trazidas por um pintor, que, assim como o de Cristina Salgado, apresentam a nudez. A situação de focalização se duplica, portanto. Primeiramente, temos a focalização do narrador com a fotografia; depois, a personagem Eduarda irá, dentro do contexto que lhe foi imposto pela imaginação do narrador, ver reproduções de quadros, no escritório do advogado, por intermédio do pintor Lucas de Paula, assumindo a posição de *voyeur*. Assim, acontece uma espécie de encadeamento de narrativas (*A descrição pictural* 210). Entretanto, não há uma troca de narrador, a mesma voz é responsável por nos conduzir o olhar, o que não anula o efeito de enquadramento.

É importante frisar que o aspecto imaginativo da narrativa que segue não é disfarçado. O narrador mesmo insiste em afirmar que ele é o responsável por esses fatos: “somos sempre nós que imaginamos” e “e agora fica tudo por nossa conta” (Sant’Anna 598), por exemplo, já dão indícios suficientes. Essas indicações fazem parte da estrutura da narrativa, pois a hesitação em afirmar permeia toda a fala do narrador, como se estivesse a definir os fatos, os lugares e os personagens no momento mesmo da escrita, revelando esse efeito de bastidor próprio do discurso metaficcional.

A narrativa caminha para o momento em que Eduarda irá se encontrar com o pintor Lucas para poder ver as reproduções de Schiele, que, de acordo com o próprio Lucas, irão chocar Eduarda, o que a deixa mais curiosa. O que está em jogo, ainda, é o pictural, mas, agora, é o nu em tela. Do mesmo modo que o narrador de “A mulher nua” é tocado pela tela, aqui será Eduarda a que sofrerá insidiosamente com o olhar. A descrição da primeira reprodução é saturada de efeitos metapicturais e sabemos-la pela voz do narrador. Já a segunda descrição é colocada na voz de Lucas, que dispara: “Já que é assim, Eduarda, gostaria que você se deixasse conduzir um pouco por mim na contemplação da obra” (Sant’Anna 606). No terceiro caso, temos um retorno ao poder de condução e criação do narrador. Convém determo-nos um pouco mais na terceira descrição, pois ela apresenta uma natureza diferente da primeira, que também é conduzida pelo narrador/criador. Não é propriamente o olhar do narrador que percorre a

obra, mesmo que a voz seja dele, mas é já Eduarda, através do olhar observador do narrador, quem irá olhar a reprodução. Como disse Louvel a propósito do romance *Tulip Fever* (1999), a “écfrase é muitas vezes narrativizada” (*Texte/Image* 158, tradução nossa). Temos, portanto, três modos diferentes de atravessamento da descrição pictural e que, de certo modo, constituem uma progressão para o desenlace, em que Eduarda se sentirá de tal modo *tocada* pela terceira obra que deixa transbordar o desejo de ser objeto de um olhar, o do pintor:

Emergiu, então, essa outra Eduarda, que, puxando para cima sua saia comprida, arrancou sua roupa de baixo e, como a jovem mulher da terceira reprodução, abriu bem as pernas para que se exibisse, diante de um estupefato Lucas, o seu sexo tão mais exposto e gritante porque era um sexo vestido de senhora respeitável por todos os lados; vestido de todo o pudor de uma época, um pudor inventado pelos homens para as mulheres, para que pudessem criar algo assim como a *mulher pura*; mas que outro ser era Eduarda nesse momento senão uma mulher límpida, pura, com o seu sexo oferecido ao mundo e encharcado de desejo? E ela, se acariciando ali, disse para Lucas:

– Retrate-me com os olhos e para sempre, e, se quiser, me possua, faça comigo o que quiser. Mas nunca, nunca mesmo, diga uma só palavra a esse respeito. (Sant’Anna 608)

Nesse momento, temos a apropriação que Eduarda faz da reprodução de Schiele, imitando a pose e o desejo de ser objeto do *voyeur*. Acontece o que o narrador chamou de “forma de arte indissociável da vida”, como se a reprodução e Eduarda agora fossem um só corpo, arte e vida em “autenticidade absoluta” (Sant’Anna 609). Em *Ouvrir Vénus*, Didi-Huberman diz que para Bataille a nudez seria um processo de dupla face. Por um lado, “a imagem do corpo se oferece, subitamente apresentada aos olhares atentos, constituída como um conjunto orgânico”, por outro, “ela se abre, como se o movimento de desnudamento devesse ir para além e, portanto, esperar o vestimento da pele” (*Ouvrir Vénus* 99). Nesse momento, a nudez revela sua abertura a todo o possível. Não existe imagem do corpo sem imaginação de sua abertura, disse Bataille. E Eduarda experimenta essa abertura através de seu próprio corpo.

A suspensão da narração se dá de maneira brusca. É nesse momento que voltamos da imaginação do narrador, que o peso da mentira literária se impõe e que a fantasia é desfeita. A natureza literária da narrativa é evidenciada mais uma vez para abolir o tempo e instaurar o para sempre no gozo de Eduarda: “congelamos a nossa fantasia sobre uma figurante imobilizada naquela fotografia no centro da cidade do Rio de Janeiro, no final da segunda década do século XX, para deixar Eduarda assim, também parada no tempo, gozando para sempre nestas linhas” (Sant’Anna 609).

Contemplando as meninas de Balthus

A nota deixada por Sérgio Sant’Anna ao final do terceiro texto, “Contemplando as meninas de Balthus”, esclarece a possível situação extratextual que cercou a sua escrita. Ele diz: “As meninas de Balthus, com exceção de *La jeune fille au chat*, foram *contempladas*, para este trabalho, no livro *Balthus*, Editions Skira Flammarion, Genebra, 1982, com texto de Jean Laymarie” (Sant’Anna 618). Ora, se acreditarmos nesta informação externa ao texto, essa seria a circunstância do escritor, não necessariamente do narrador. Entretanto, o narrador nos fala como se estivesse de fato contemplando o livro e o folheando: “Viremos então bruscamente a página e passemos ao brutal desvelamento de *La Chambre*”ⁱⁱ (Sant’Anna 615). Temos, então, uma aproximação entre a posição do escritor e a posição do narrador frente às imagens. Mas, de qualquer modo, optamos por separar essas duas instâncias narrativas.

Além de ser constituído de descrições picturais, esse terceiro texto funciona como o que Louvel intitulou “écfrase passeadora ou excursionista” (*Nuanças do pictural* 61), haja vista que o narrador está a todo o momento movimentando o olhar cheio de lascívia pelas imagens, em um verdadeiro passeio, procurando esmiuçar cada detalhe da “materialidade quase carnal” (Sant’Anna 610) das imagens pela linguagem escrita.

A percepção do erótico se dá de maneira mais contundente pelo narrador neste terceiro texto. Já na primeira descrição, a do quadro *Les beaux jours* (1944), o fascínio causado pelo “limite sábio e justo entre o que se mostra e o que não é

mostrado” (Sant’Anna 611) coincide com a encenação da linguagem que assume tom erótico na intermitência:

O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?* Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (Barthes 15-16)

As obras de Balthus, a partir da visão do narrador, são “a ocorrência simultânea de possibilidade erótica e inocência” (Sant’Anna 612). Somos tragados pelo ato de contemplação dessa voz, nos tornando também contempladores dessas meninas. Ao narrador é dada inclusive a confusão entre o quadro que contempla e o quadro da memória que foi ativado na contemplação da menina e de sua calcinha, trazendo um “desejo aflitivo de um retorno impossível que reuniria na mesma entidade o viver puro e o espectador distanciado” (Sant’Anna 611-612), uma experiência visual memorialística compartilhada e ativada por esse elemento propulsor da visibilidade.

Na descrição que faz de *La jeune fille au chat* (1937), o narrador faz o movimento de perambular infinitamente pela sua superfície em busca de algo que justifique, que nos permita abrir a relação possível entre a menina e o gato:

Na miragem não podemos e não devemos tocar. Estaremos então condenados a deliciosa exasperação de perambular em círculos num vaivém contemplativo desde os olhos da menina para as suas coxas e destas para a calcinha e daí para a meia xadrez e o sapatinho e de volta ao olhar vago da garota e ao olhar algo interessado do gato, como uma ligeira repassada pelo ambiente, com seu espelho sem reflexos humanos, como se pudéssemos encontrar em algum ponto a chave para a relação que sabemos existir entre a menina e o gato, mas não nomeável a não ser pelo fato de serem como são, plenamente, uma menina e um gato, e estarem como estão, lado a lado. (Sant’Anna 613)

Essa constatação nos lembra da posição crítica de Francis Bacon, que prefere acreditar que a linguagem da pintura é suficiente nela mesma, uma linguagem que se basta. O crítico tagarela pode falar a vontade da obra, mas sempre recairá na superficialidade. Bacon arremata: “No fundo, eu acredito que não se pode falar da pintura, não se pode ” (145, tradução nossa). Entretanto, tanto para o crítico de arte, quanto para o contemplador/o olhante (que é o caso do nosso narrador, que não se investe da aura da crítica especializada), resta um ir e vir diante do quadro, um movimento de aproximação e de distanciamento, já aventado por Didi-Huberman:

[...] próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente. (*A dupla distância* 148)

É inevitável, portanto, que as imagens, os quadros, sejam desencadeares de discursos. Para Louvel, “não somente a imagem desencadeia o discurso, mas ela mesma seria discursiva, ela produziria um discurso” (*Le tiers pictural*, Tradução nossa 38).

Na descrição que faz de *La leçon de guitare* (1934), o narrador-contemplador faz uso de imagens metafóricas, possivelmente contaminado pela tela de Balthus, que é descrita como uma das mais fortes. Recheada de elementos pictóricos, ressaltamos a associação do corpo com o objeto musical. A lição que a senhora mais velha pode dar à menina repousa na ambiguidade que a descrição nos coloca. Neste momento, parece-nos que a descrição ganha tal força que se pode até dizer que ela “simboliza o sentido mesmo da obra” (Bertho 32, Tradução nossa).

Se em *La chambre* o desvelar e a posse são por obra e privilégio da luz, em *la leçon de guitare*, o corpo da menina, despido da cintura para baixo, com exceção das meias e sapatos, é tocado em suas cordas mais íntimas pelos dedos da mulher que a deitou no colo e que, com a outra mão, sustém a cabeça da jovem por uma trança, esse outro condão e adereço possível no corpo feminino. E a

menina, por sua vez, toca e segura o bico de um dos seios da professora, exposto para fora da blusa. Largada ao solo, se a guitarra é também uma espécie de natureza-morta, torna-se simulacro das vibrações mais intensas, como o detalhe do piano ao lado, música silenciosa, metáfora para os acordes dos corpos. (Sant'Anna 615-616)

Considerações finais

As descrições até aqui elencadas e discutidas são elas mesmas as motivações que impeliram Sérgio Sant'Anna à escrituração. Sem o pictural, esses textos não teriam a essência que nos mostram. O desejo de “querer-ver” e de “quase tocar o objeto” (*A descrição pictural* 211) movem essa escritura a partir de perspectivas diversas, suspendendo a ação e dilatando o tempo no ato contemplativo. Nos três textos, as pinturas nos fornecem disjuntores a partir de detalhes que o olhar observador dos narradores e personagens utilizam para se relacionar com as telas. No caso de “A figurante”, como Diderot ainda no século XVIII, cria-se uma história, sendo a tela o pretexto. São, portanto, textos heterogêneos, criados a partir da copresença de dois sistemas de representação, e que nos oferecem um bom exemplo da emulsão que caracteriza o *iconotexto*, para Liliane Louvel. Assim, foi possível pensar a experiência sensorial das vozes que narram e descrevem com o olhar.

Referências Bibliográficas

- Bacon, Francis. *Entretiens avec Michel Archimbaud*. Paris: Gallimard, 1996. Impresso.
- Barthes, Roland. *O prazer do texto*. 4ª ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. Impresso.
- Bertho, Sophie. “Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit”. *L'Interprétation détournée*. Org. Hoek, Leo H. Crin 23: Amsterdam-Atlanta-GA, 1990. 25-36. Impresso.
- Didi-Huberman, Georges. “A dupla distância”. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010. 147-168. Impresso.
- _____. *Ouvir Vénus*. Paris: Gallimard, 1999. Impresso.

Louvel, Liliane. “A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto”. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Org. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. 191-220. Impresso.

_____. “Nuanças do pictural”. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Thaís F.N Diniz. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 47-69. Impresso.

_____. *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Presses Universitaires de Rennes, 2010. Impresso.

_____. *Texte/image. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. Impresso.

Sant'anna, Sérgio. “Três textos do olhar”. *50 contos e 3 novelas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 589-618. Impresso.

Fecha recepción: 6/10/2017

Fecha aceptación: 20/12/2017

ⁱ Graduado em Letras-Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará – UFC (2009) e Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC (2012). Está no último ano do doutoramento em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, cuja pesquisa é voltada para a poesia de Herberto Helder. É editor da revista *Tamãha Poesia*, editada pelo Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea.

ⁱⁱ Utilizamos para este trabalho a edição de 2007 do texto, que inclui uma diferença na diagramação em relação à edição de 2003. Entre uma descrição e outra, usou-se o recurso a um separador gráfico parecido com um asterisco para seccionar o texto, o que não aparece na edição de 2007 e muda a sua recepção. Acreditamos que com o asterisco acontece uma confluência entre o ato de virar a página e a separação graficamente demarcada, gerando um sentido outro. No caso do segundo texto, “A figurante”, também houve a supressão de dois separadores, mas eles foram substituídos por um espaço em branco maior entre os parágrafos, o que, a nosso ver, também cumpre a tarefa de fazer essa marcação gráfica que dialoga com os saltos da própria narrativa.