

ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DO ESPAÇO DOMÉSTICO NAS CRÔNICAS *ESBOÇO DA CASA*, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E *A CASA*, DE RUBEM BRAGA.

Danio de Oliveira Nascimento¹

Resumo: O artigo apresenta análise fenomenológica da configuração da casa enquanto espaço arquitetônico e social em *Esboço de uma casa* de Carlos Drummond de Andrade e *A casa*, de Rubem Braga, crônicas publicadas, respectivamente, em *Confissões de Minas* (1944) e *Ai de ti, Copacabana* (1960). Interessa-nos destacar a chamada “estrutura de horizonte”, a partir da qual se dá o ritmo de constituição e caracterização do espaço narrativo decorrente de várias dicotomias, entre elas, a de aparecimento e desaparecimento de objetos espaciais e de valorização e desvalorização visual de aspectos arquitetônicos. Neste contexto, a partir de alguns tópicos temáticos da fenomenologia da percepção ressaltamos a representação do espaço ficcional como imagem ulterior projetada a partir da intersecção da expressão discursiva dos cronistas das experiências de moradia e das impressões visuais e sensoriais do leitor com respeito ao lugar.

Palavras-chave: Fenomenologia; Crônicas; Espaço

Phenomenological analysis of the domestic space of the chronicles *Esboço da Casa*, by Carlos Drummond de Andrade and *A casa*, by Rubem Braga

Abstract: The paper presents the phenomenological analysis of the configuration of the house as an architectonic and social space in *Esboço de uma casa* by Carlos Drummond de Andrade and *A casa*, by Rubem Braga, published chronicles, respectively in *Confissões de Minas* (1944) and *Ai de ti, Copacabana* (1960). We are interested in highlight the so-called “structure of horizon”, from which it happens the constitution and characterization pace of the narrative space resulting from diverse dichotomies, among them, one of appearance and disappearance of spatial objects and of visual evaluation and devaluation of architectonic aspects. In this context, from some thematic topics of the phenomenology of the perception, we highlight the representation of the fictional space as later image projected from the intersection of the chroniclers’ discursive expression of the housing experiences and of the readers’ visual and sensorial impressions with respect to place.

¹ Prof. Adjunto de Teoria Literária e Literatura Brasileira na Universidade Federal de Mato Grosso. Câmpus Universitário de Rondonópolis.

KEYWORDS: Phenomenology; Chronicles; Space.

Introdução

Um dos pressupostos fundamentais da fenomenologia é a de que a percepção do fenômeno o torna a própria consciência de quem o percebe, assim, é possível afirmar, no que tange ao texto literário, que podemos lidar com três níveis de consciência, um referente ao fenômeno representado; outro, referente ao ato de sua representação e um terceiro que se trata do meio utilizado para a representação do fenômeno percebido, portanto, é possível, ao leitor, apenas ter consciência da representação da casa e do modo desta representação.

A consciência da representação e do modo de representação manifesta-se através do processo de codificação e decodificação dos textos, e considerando que os signos, segundo Lúcia Santaella (2012), podem ser reconhecidos como processos de mediação e a linguagem a única e magna forma de síntese, a imagem espacial que se apresenta aos leitores trata-se do que Merleau-Ponty (2015) denomina de “mundo linguístico” do cronista ou ainda, segundo Terry Eagleton (1983), lugar onde a realidade se revela à nossa contemplação.

A afirmação de que as crônicas são meios de acesso dos leitores a casa dos cronistas esclarece, em princípio, a intimidade gradativa e repentina que se estabelece entre leitores e cronistas e entre leitores e espaço representado. Esta intimidade manifesta-se e estrutura-se por intermédio de dois movimentos, um, evasivo quando o cronista representa as casas e outro, invasivo, quando o leitor ao apreender essa representação, torna-se uma espécie de visitante intruso do ambiente representado.

A gradação da intimidade do leitor com a casa apresentada e representada implica o efeito ilusório de adentramento e a sua sujeição ao campo visual do cronista. No primeiro caso, o leitor no instante em que gradativamente apreende as imagens internas da moradia, apenas o faz

porque se submete ao ritmo de adentramento deste espaço, este que se sincroniza ao ritmo de locomoção do cronista dentro de seu espaço de moradia. No segundo caso, as imagens internas da arquitetura da casa, assim como os elementos e os objetos que a constituem, situam-se no campo de visão do cronista, o que significa que, o que se mostra para os leitores são imagens-sínteses enquanto resultado do ato do cronista de selecionar quais cômodos e quais objetos da casa devem ser mostrados.

Ao nos situarmos no campo visual dos cronistas não apenas restringimos nossa perspectiva visual, mas nos ajustamos às próprias sensações do percebido, uma vez que, segundo Merleau-Ponty (2015) ao visualizarmos uma figura apreendemos as sensações pontuais que fazem parte dela. A apreensão do que se apresenta e se representa para os leitores dá-se a partir da adequação do campo visual do leitor ao campo visual dos cronistas.

A adequação irrestrita do leitor ao campo visual do cronista implica na suspensão do nosso próprio campo visual e apenas através desta suspensão é que se dá a chamada redução eidética no sentido de que a casa e os objetos que a constituem se mostram sob a perspectiva de quem os percebem e por isso se mostram essencialmente. De outro modo, desde que não haja interferência do leitor no que se refere às suas noções, sensações e impressões prévias sobre aquilo que se apresenta, o que se apresenta é a essência do apresentado.

A adequação do leitor ao campo visual dos cronistas pressupõe a aceitação da percepção original da casa e dos objetos que refletem as experiências dos cronistas com a moradia. Neste sentido, a apreensão da imagem das casas e dos objetos da casa pelo leitor possibilita a reexperimentação da experiência de habitação.

A apresentação da arquitetura da casa e dos elementos da casa demonstra as habilidades espaciais dos cronistas e conhecimento do espaço do/pelos cronistas cuja apreensão, pelo leitor, dá-se através dos corpos que veem, sentem e falam da casa para os leitores-visitantes-espectadores,

portanto, a reexperimentação da experiência de habitação dos cronistas implica, por um lado, na aceitação de filtro metonímico e sensorial que produz a imagem percebida do interior da casa dos cronistas e por outro lado, a compreensão de que o que se apresenta modula os graus máximos e mínimos de distanciamento e de aproximação, assim, enquanto a experiência visual se trata de experiência máxima de distanciamento entre quem vê o que é visto; a experiência tátil – especificamente o seu estímulo – minimiza tal distanciamento.

1. A imagem da casa está em um horizonte de imagens de casa

As imagens das casas que se apresentam ao leitor em *Esboço de uma casa* e *A casa* trazem consigo horizonte de imagens de habitação que constitui o significado e a função de morar. Em ambos os casos a projeção da imagem de casa dá-se a partir da intersecção de como os cronistas as mostram, de como elas poderiam ser e funcionar. A percepção de tais imagens, portanto, decorre deste contexto relacional:

(...) figura (enquanto *individuum* da visão) é sempre figura-sobre-fundo e, como tal, é dotada de um horizonte interno e de um horizonte externo, é indefinidamente explicitável na multiplicidade de suas “propriedades” constitutivas e na multiplicidade de suas relações como o que circunda. O delineamento da coisa, oferecendo-se sempre e somente através de *Abschattungen*, não é um acidente que uma percepção adequada seria capaz de cancelar, mas a própria estrutura do evento perceptivo. A lógica da visão é uma “lógica alusiva”: vejo mais do que me é oferecido pela visão atual e analisável, vejo uma coisa onde há uma presença latente, constituo ativamente a coisa embora dela possua apenas certos lados. (BONOMI, 2009, p. 09)

Na crônica de Carlos Drummond de Andrade, *Esboço de uma casa*, a imagem que se apreende da casa dá-se da intersecção da imagem do apartamento e da imagem arquetípica da casa. Por sua vez, na crônica de Rubem Braga, *A casa*, a imagem da moradia se projeta mediante a intersecção da imagem de casa moderna em uma revista de arquitetura, a imagem da casa do cronista e a imagem ideal de casa para o cronista como espécie de asilo para seus últimos dias.

A imagem das casas que se apresentam interseccionada a imagem das casas que poderiam ser, estabelece a estrutura de horizonte que institui perspectiva de negação da moradia atual e renegação da arquitetura da casa através do processo contínuo de extensão e de comparação de elementos e aspectos da moradia cujo paradigma, segundo Gaston Bachelard (2012) é a casa onírica:

(...) a casa natal é um centro de sonhos. Cada um de seus redutos foi um abrigo de devaneios. E o abrigo não raro particularizou o devaneio. Foi aí que adquirimos hábitos de devaneio particular (...) existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro (...) (BACHELARD, 2012, p. 34)

O apartamento do cronista de *Esboço da casa* é abrigo que (re) nega a reprodução das sensações positivas de habitação, uma vez que tais sensações produzidas pelo espaço atual não correspondem a memória das experiências sensoriais de habitação da casa onírica. Esta não correlação entre as sensações atuais de habitação e a memória sensorial de habitação emparelha duas imagens espaciais, uma, a do apartamento, sua moradia atual; e outra, a imagem da casa enquanto espaço doméstico idealizado que não se reflete no apartamento: “Casa fria, de apartamento. Paredes muito brancas, de uma aspereza em que não dá gosto passar a mão” (DRUMMOND, 2003, p. 225).

Ao considerarmos que “toda percepção exige por essência uma outra percepção” e que todo “objeto assenta numa série de múltiplas estratificações” (BONOMI, 2009, P. 58), podemos afirmar que o emparelhamento das duas imagens de habitação institui um dos dois núcleos de estruturação relacional de percepção: casa/apartamento, este primeiro núcleo esclarece a essência e a função da moradia atual. Neste sentido, o apartamento alude a imagem da casa apenas para ressaltar a impossibilidade desse espaço arquitetônico, o apartamento, reproduzir a função de aconchego íntimo e sentimental que convencionalmente se atribui a casa. Esta relação alusiva entre os tipos de moradia não afirma um deles, pelo contrário, torna o apartamento, um lugar nada convidativo a presença e a existência humanas: “Aí moram quatro

peças, com a criada, sendo que uma das peças passa o dia fora, é menina de colégio” (DRUMMOND, 2003, p. 225).

O estímulo sensorial decorre da visualização da brancura gélida das paredes do apartamento que desencadeia a percepção do ambiente enquanto “tecido conectivo” e “trama relacional” (BONOMI, 2009, p. 06). A imagem da parede branca conecta-se a imagem da ausência dos moradores no apartamento que se conecta as imagens de plantas, “só as que podem caber num interior tão longe da terra (estamos no décimo andar), e apenas corrigem a aridez das janelas” (DRUMMOND, 2003, p. 225). A conexão entre elementos aparentemente díspares destaca eixo coordenativo que ordena os elementos que caracterizam e constituem o espaço interno do apartamento. Neste eixo, não predomina as oposições binárias, mas notamos a posição distanciada do morador-cronista com respeito ao espaço doméstico, este distanciamento pode-se perceber através da recorrência a termos de referência no texto, tais como “aqui” e “lá”.

A percepção do distanciamento entre o cronista-morador e os elementos e os objetos do apartamento ressalta a visão como modo fundamental de o leitor apreender o mais aproximadamente a intencionalidade do cronista-morador, assim,

(...) O espectador, que é todo olhos e todo ouvidos, entrega-se sem reservas à epifania do objeto e a intenção perceptiva culmina numa espécie de alienação comparável à alienação do criador que se sacrifica às exigências da criação (...) (DUFRENNE, 2015, p. 81)

Além do estímulo à percepção visual orientar o leitor visitante a apreensão da intencionalidade do cronista, também produz efeito de ambivalência perceptiva. Primeiro cria a sensação de distanciamento relativamente mínimo entre o que o cronista vê e o que é visto e relativamente máximo entre o que é mostrado pelo cronista e o que é visto pelo leitor. Logo em seguida, a visualidade dos detalhes minuciosos destes elementos e objetos, assim como da própria arquitetura do espaço, cria a sensação de

proximidade com tais coisas e por consequência a sensação de experimentação táctil do espaço e dos elementos espaciais.

Este ritmo perceptível decorrente da visão macroscópica e da visão microscópica do/no espaço doméstico pressupõe a percepção do corpo do cronista em movimento, o que evidentemente produz no leitor o efeito ilusório de movimentação corporal. Portanto, a relação que se institui entre o cronista e a casa reitera duas noções fulcrais sobre o espaço, uma, a de que “sem corpo não há espaço” (LACEY, 1972, p. 128) e outra a de que se trata de “categoria que se constitui de um sistema variável de relações” (LACEY, 1972, p. 67).

Para que o leitor-visitante apreenda a atenção do cronista-morador sobre os objetos intencionados é preciso que ele atente para a ideia do corpo enquanto “espacialidade de situação” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 146). Neste contexto, o corpo do cronista-morador ainda que visível apenas através da sua voz, do seu olho e do tato torna-se critério de determinação dos eixos de estruturação e de organização espaciais: horizontal-interno, que constitui o interior do apartamento; horizontal-externo que inter-relaciona os elementos e objetos do interior com elementos artificiais e naturais entorno do edifício; e também o eixo horizontal-em cima/vertical-para baixo que ressalta o grau de distanciamento e isolamento do cronista-morador.

A identificação de tais eixos ordenativos de percepção espacial refere-se à modulação visual, assim, se o ajuste à visão microscópica se circunscreve ao interior do apartamento e estimula a sensação táctil, o ajuste à visão macroscópica, além de estabelecer relação entre edifício e natureza em seu entorno, explicita o grau máximo de distanciamento do cronista-morador com aquilo que observa e descreve: “(...) estamos em um décimo andar (...) Lá embaixo (...) Mas adquire-se, o costume de olhar só para frente ou mais para cima ainda mais (...)” (DRUMMOND, 2003, p. 225).

Os eixos horizontal-externo-em cima e vertical-externo-para baixo determinam outro núcleo de estruturação relacional de percepção que se constitui da oposição binária entre apartamento e natureza. Neste núcleo de

estruturação, as coisas vistas de uma distância e de uma altura máximas sofrem dos efeitos da ilusão ótica do cronista que ao apresentá-las de maneira deformada também as renomeia e as metaforiza, assim, o asfalto é fita interminável; o mar é coisa enorme e estranha ou boi triste; as montanhas são estátuas de pedras cortadas de nevoeiros; as casas são imóveis em dança absurda sobre o precipício; o coqueiro é árvore irreal, despojada, batida pelo vento e sem coco; o piano é coisa preta, elefante cansado; as florestas são pequenas moitas secretas; e a gaiola de pássaro é multidão de grades de arame ou mundo de espetáculo em zebra.

A determinação do segundo núcleo de estruturação relacional constituído dos eixos ordenativos horizontal-externo-em cima e vertical-externo-para baixo torna evidente a experiência auditiva como outro modo de percepção da relação do apartamento com a respeito à natureza e da sua projeção enquanto imagem espacial disfórica. Se a experiência visual distorce, renomeia e metaforiza certos elementos naturais e artificiais externos ao apartamento; a experiência auditiva enfatiza a ventania e um pássaro silvestre como elementos que reiteram a imagem visual do apartamento como espaço resistente a qualquer interferência externa.

A percepção auditiva da ventania se faz em duas instâncias, uma em que a ventania interfere na captação de outros sons externos ao apartamento: “O vento obstina-se e faz calar a respiração das ondas que era um arquejo constante, pontuado. Agora são barulhos desconexos” (DRUMMOND, 2003, p. 225); e outra em que a ventania interfere na realidade visual e auditiva em que se circunscreve o cronista: “(...) parece que desta vez a casa cai, e nós com ela (DRUMMOND, 2003, p. 226), tanto em uma instância quanto em outra, evidencia-se a ventania cujos efeitos acústicos deve-se amenizar com o som artificial do piano: “para encobrir o alarido do vento, encomendou-se um piano” (DRUMMOND, 2003, p. 226). É possível notar que a experiência auditiva grada-se da percepção originária do som da ventania, da sobreposição deste som aos outros sons naturais e por fim da tentativa de isolamento de seus efeitos acústicos entorno do edifício.

Além desta relação auditiva entre o som do vento, sons naturais abafados pelo vento e som do piano, a presença de elementos naturais no apartamento tais como uma gata, um cachorro, um pássaro preso na gaiola e a aparição repentina de um pássaro silvestre estabelecem outros modos perceptuais do ambiente doméstico. No entanto, enquanto os dois primeiros elementos, gata e cachorro, funcionam como metonímias do espaço natural, uma vez que visualmente estimulam a conexão entre espaço artificial e mundo natural; o terceiro elemento, o pássaro silvestre, retoma a impossibilidade de tal conexão e desencadeia a projeção de duas imagens espaciais a partir das quais apreendemos nitidamente a percepção do cronista-morador do apartamento e a percepção de si no apartamento.

A aparição repentina de um pássaro silvestre modifica mais uma vez a estrutura perceptiva em que o cronista se circunscreve, uma vez que através desta aparição, o cronista retoma sua atenção sobre o pássaro preso na gaiola.

De repente um pássaro (...) o mensageiro da vida visita os exilados de Portland. Ninguém saberá jamais a que veio, não improvisou um canto nem provou de víveres. Um minuto de pouso, e regressou ao natural. Ficamos tristes e pensativo, como ficáramos contentes e cheios de palavras com a sua presença.

Então outra ave aparece, mas enclausurada. Menor que a nossa, a casa que lhe damos compreende três poleiros, o depósito de alpiste, o depósito de água. Há uma multidão de grades de arames, e tantos fios convergidos em abóbada lhe darão talvez a ideia de que o mundo é um espetáculo em forma de zebra, o que poderá diverti-la, e, quem sabe, induzi-la a cantar. (DRUMMOND, 2003, p. 226)

Ao voltar sua atenção para o pássaro preso na gaiola, notamos a intersecção da imagem do pássaro doméstico preso ao pássaro silvestre livre, desta intersecção surge uma segunda, a que intersecciona a condição de clausura do pássaro doméstico a condição de isolamento e solidão do cronista no apartamento, desta última intersecção projeta-se, portanto, aquela imagem sempre recorrente, e portanto, banalizada do apartamento como uma gaiola de pássaro.

Outra imagem epifânica do apartamento é a da flor boiando em uma noite escura e silenciosa. A imagem ulterior do apartamento como flor na

escuridão da noite se destaca como fechamento da estrutura do horizonte em que objetos aparecem e desaparecem no ritmo perceptual e significativo do espaço e do morador. A percepção do espaço do apartamento, portanto, implica, de algum modo, em reconhecer o que não é o apartamento, também o que não está presente no apartamento, trata-se, portanto, de perceber a ausência de elementos e aspectos que o tornam o contraponto da casa arquetípica, espécie de espaço invisível que tenta se manifestar, pelo esforço mental e sentimental do cronista, no espaço visível do apartamento

Em *A Casa*, de Rubem Braga a apreensão da imagem espacial da casa dá-se apenas de um único núcleo de estruturação relacional de percepção constituído da intersecção de três imagens modelares de moradia, uma representada em fotografia de revista de arquitetura, outra projetada a partir do comentário de um amigo do cronista sobre o projeto de reforma de seu apartamento proposta por um arquiteto e uma terceira referente à imagem de moradia para a velhice idealizada pelo cronista. Sob esta perspectiva, o cronista de *A Casa* não mostra seu espaço atual de habitação, no entanto, a apresentação de protótipos arquitetônicos projetados permitem-nos ter uma vaga noção da casa atualmente residida. De outro modo, a percepção das imagens projetadas dos apartamentos e da casa ideal para a velhice permite-nos constitui-la e caracterizá-la a partir da contraposição entre a ausência de elementos e aspectos caracterizadores da casa do cronista e a emergência das características de elementos e aspectos caracterizadores dos protótipos arquitetônicos de apartamentos, assim, todas as imagens espaciais na crônica de Rubem Braga também se entretêm com o visível a dupla relação que os verbos aparecer e parecer ilustram:

O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos pareceu. Da aparência à parecença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (BOSI, 2008, p. 20)

Ao contrapormos as crônicas *Esboço de casa* e *A casa* podemos destacar que se na crônica de Carlos Drummond de Andrade, o cronista

formula imagens da casa através das suas experiências diretas com o espaço doméstico, na crônica de Rubem Braga, o cronista reapresenta imagens de casa e apresenta a imagem da sua casa idealizada através de comentários de fotografia de apartamento e de comentários de sugestões de arquiteto para reforma da casa de um amigo. Fundamentalmente estes comentários tratam-se de tática de linguagem e como tal, eles recortam, transpõem e socializam “as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar” (BOSI, 2005, p. 29). De outro modo, eles mediam a relação entre quem mostra, o que se mostra e para quem se mostra, esta mediação, por se fundar em experiência auditiva, torna máximo o distanciamento entre a imagem dada a percepção e o leitor que a percebe, no entanto, ainda que tal experiência de percepção decodifique determinado distanciamento, ainda assim, o leitor é afetado por estímulos, uma vez que “a imagem é afim à sensação visual” (BOSI, 2005, p. 19).

Se em *Esboço da casa*, o discurso do cronista formula e projeta a imagem da casa, em *A casa*, o discurso do cronista apenas projeta tal imagem, uma vez que ela já fora formulada pela fotografia da revista de arquitetura e pelas sugestões de reforma do arquiteto. Deste modo, no que se refere a estes dois casos, os leitores não apreendem a imagem formulada através da experiência direta do cronista com a coisa submetida a sua imaginação, mas apreende a reapresentação de tais imagens através do discurso do cronista, e esta reapresentação sendo considerada reflexo direto de “uma modificação do olhar” é efeito direto da “redução fenomenológica” (BONOMI, 2009, p. 23).

A apreensão do espaço doméstico em *A casa* dá-se por intermédio de duas perspectivas, uma de reapresentação e outra de projeção. Em ambas perspectivas afirmam-se modelos arquitetônicos ideias de moradia, no entanto, o processo de constituição imagética de tais modelos dá-se de forma diferente.

A perspectiva de reapresentação funda-se na intercalação de duas imagens formuladas através de duas experiências de percepção, uma referente à relação direta entre percipiente e casa percebida e outra referente à recepção da imagem da casa formulada a partir desta relação. Nesta perspectiva, a

apreensão das imagens espaciais pelo leitor resulta de experiência perceptual de terceira instância, ou seja, o que o leitor percebe já fora anteriormente percebido outras duas vezes.

Diferentemente da perspectiva de reapresentação, a perspectiva de projeção apenas decodifica as intenções do cronista sobre o lugar ideal para sua velhice, e se considerarmos a “estrutura perspéctica” (BONOMI, 2009, p. 58) constituída da relação entre imagens reapresentadas e imagem projetada, podemos afirmar que esta última, a casa da velhice, é síntese do processo de redução fenomenológica.

Tanto as imagens da casa decorrentes da perspectiva de reapresentação quanto da perspectiva de projeção limitam-se gradativamente aos campos visuais dos percipientes. Esta limitação perceptiva, segundo Merleau-Ponty (2015), implica o reconhecimento de que as relações entre sujeito e mundo não são rigorosamente bilaterais, também de que no campo visual, as noções contraditórias se cruzam e que os objetos que não fazem parte de nosso campos visual são apenas “possibilidades permanentes de sensações” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 51). Neste contexto, podemos afirmar que as imagens da casa reapresentadas fazem parte de, no mínimo, dois campos visuais: no caso da fotografia da casa, o campo visual do fotógrafo e do cronista; no caso do relato do amigo do cronista sobre a reforma do apartamento, o campo visual do amigo e do cronista. Com respeito a imagem projetada da casa ideal do cronista, temos apenas o campo visual do mesmo, o que provoca outro modo de apreensão da imagem, mas não tão diferente quanto nos dois primeiros casos, assim, tanto no caso da imagem das casas reapresentadas quanto no da imagem da casa projetada, o campo visual do leitor interpõe-se a estes campos visuais decorrendo disto outra experiência perceptiva. De qualquer forma, “nada do objeto se perde quando ele se torna, sob um olhar desinteressado e novo, um objeto intencional” (DUFRENNE, 2015, p. 188).

A apreensão minimamente adequada das imagens ulteriores das casas a partir destes campos visuais dá-se dos ajustes visuais e sensoriais que

traduzem as intencionalidades dos percipientes em cada instância de percepção, assim como a expressão da natureza da coisa percebida, uma vez que “(...) todo fenômeno traz consigo um sentido, ao mesmo tempo por que o sujeito está sempre presente no dado para organizá-lo e comentá-lo e por que o dado jamais se oferece como bruto (...)” (DRUFRENNE, 2015, p. 197). Se considerarmos que as imagens das casas que apreendemos passaram por uma espécie de “filtro perceptivo”, também devemos considerar que para percebermos adequadamente a “imagem filtrada” precisamos nos ajustar as experiências visuais e sensoriais de quem (re) apresenta a imagem.

No que se refere à fotografia do modelo de casa em revista de arquitetura, o comentário sobre tal fotografia se adéqua de algum modo ao campo visual do fotógrafo e também afirma-se ícone. Como os leitores não tem acesso ao campo visual nem da casa fotografada e nem da fotografia da casa, a percepção de ambas se restringe ao campo visual do cronista que as comenta:

Outro dia eu estava folheando uma revista de arquitetura. Como são bonitas essas casas modernas; o risco é ousado e às vezes lindo, as salas são claras, parecem jardins com teto, o arquiteto faz escultura em cimento armado e a gente vive dentro da escultura e da paisagem. (BRAGA, 1999, p. 44)

Fundamentalmente, o comentário intermedia o olhar do cronista sobre a fotografia e o olhar do leitor sobre a imagem que se formula através de tal comentário. A imagem da casa apreendida pelo leitor é síntese da fotografia editada e do comentário desta fotografia, e este comentário, predominantemente sinestésico, de alguma forma reflete a intencionalidade do fotógrafo ao editar a imagem, produzir determinado efeito visual e sensorial ao ponto de a fotografia da casa ascender a condição de objeto estético. Neste sentido, a casa-referente desaparece para o leitor, uma vez que seu processo de percepção é intermediado e ajustado pelas intencionalidades do fotógrafo e do cronista.

Assim como o comentário do cronista sobre uma fotografia de casa em revista de arquitetura intermedia nossa percepção daquilo que é diretamente visto, assim também é o comentário do comentário sobre projeto de reforma de casa de um amigo proposto por um arquiteto:

Um amigo meu quis reformar seu apartamento e chamou um arquiteto novo.

O rapaz disse: “vamos tirar esta parede e também aquela; você ficará com uma sala ampla e cheia de luz. Esta porta podemos arrancar; para que porta aqui? E esta outra parede vamos substituir por vidro; a casa ficará mais clara e mais alegre.” E meu amigo tinha um ar feliz.

Eu estava bebendo a um canto, e fiquei em silêncio. Pensei nas casinhas que vira na revista e na reforma que meu amigo ia fazer em seu velho apartamento. E cheguei a conclusão de que estou velho mesmo. (BRAGA, 1999, p. 44)

O comentário do cronista sobre o comentário do amigo referente à reforma do apartamento além de reformular a imagem projetada da reforma do apartamento pelo arquiteto emparelha tal imagem à imagem da fotografia do apartamento ao ponto de as duas imagens estimularem a percepção da casa ideal uma vez que corresponde idealmente a condição física do cronista. Sob esta perspectiva, os comentários tanto este acima transcrito quanto aquele da fotografia da casa em revista de arquitetura são manifestações evidentes da intencionalidade do cronista ao apresentar seu modelo de habitação e a se revelar a partir desta apresentação, processo que decodifica a noção de intencionalidade:

(...) a relação entre o sujeito e o objeto, denotada por essa noção, pressupõe não somente que o sujeito se abre ao objeto ou se transcende para ele, mas também que algo do objeto está presente no sujeito antes de toda experiência e que, em troca, algo do sujeito pertence a estrutura do objeto anteriormente a qualquer projeto do sujeito (...) (DUFRENNE, 2015, p. 87)

Este modelo ideal de habitação corresponde àquelas considerações bachelardianas sobre a casa arquetípica, ele expressa o apego do cronista a um lugar predileto, abriga seus devaneios, manifesta suas fixações, coloca sua imaginação para trabalhar e por isso fornece “simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens” (BACHELARD, 2012, p. 23), entre elas, as

da (casa) fortaleza e da (casa) túmulo que decodificam sua vontade de afastamento do convívio externo para a possibilidade de projetar sua essência atual:

A mocidade pode viver nessas alegres barracas de cimento, nós precisamos de sólidas fortalezas; a casa deve ser antes de tudo o asilo inviolável do cidadão triste (...)

.....
Casa deve ser a preparação para o segredo maior do túmulo (BRAGA, 1999, p. 45)

As imagens da fortaleza e do túmulo constituem com a imagem da casa ideal para a velhice rede de relações perceptivas intrínseca a esta imagem, nela, a descrição da casa idealizada desdobra a imagem do cronista nas imagens do fotógrafo e do arquiteto, assim como redefine a imagem da casa idealizada a de um esconderijo:

Porque a casa que eu não tenho, eu a quero cercada de muros altos, e quero as paredes bem grossas e quero muitas paredes, e dentro da casa muitas portas com trincos e trancas; e um quarto bem escuro para esconder meus segredos e outros para esconder minha solidão.

Pode haver uma janela alta de onde eu veja o céu e o mar, mas deve haver um canto bem sossegado em que eu possa ficar sozinho, quieto, pensando minhas coisas, um canto sossegado onde um dia eu possa morrer.

.....
Onde eu, que não sei desenhar, possa levar dias tentando traçar na parede o perfil de minha amada, sem que ninguém veja e sorria; onde eu, que não sei fazer versos, possa improvisar canções em alta voz para o meu amor; onde eu, que não tenho crença, possa rezar a divindades ocultas, que são apenas minhas. (BRAGA, 1999, p. 45)

O período predominantemente descritivo ao interseccionar a imagem da casa ideal a de um esconderijo reduz, simbolicamente, a casa a cômodos da casa nos quais se guardam coisas sem mais utilidade, no entanto significativos para a história da casa e de seus habitantes. A partir desta noção de cômodos reservados para o “acúmulo” de objetos e elementos – tais como despensa, porão e sótão – dá-se a projeção da casa ideal para a velhice como lugar em

que o cronista guarda desejos e sonhos irrealizados, ou seja, seus “belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 2012, p. 29)

Considerações finais

A representação das casas – apartamentos – nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga sob a perspectiva da fenomenologia da percepção não implica aquilo que os cronistas apenas mostram para os leitores e aquilo que os leitores captam por último e se assim o fazemos, ou seja, captamos apenas a imagem que se apresenta a nossa visão, a casa imediatamente representada, sofreremos do que poderíamos chamar de ilusão perceptiva, uma vez que anterior a esta imagem delineada, há outras que ora a ela se interseccionam ora a ela se emparelham.

Ao apreendermos outras imagens que constituem e caracterizam a imagem ulterior das casas apresentadas reconhecemos a existências de várias instâncias de percepção que se identificam como campos visuais distintos e que constituem aquilo que Merleau-Ponty (2015) denominou de estrutura de horizonte. Nesta estrutura, as potenciais imagens dadas a percepção inferem tanto a intencionalidade de constituição das imagens ulteriores das casas quanto a intencionalidade de projeção de cada uma delas.

A percepção minimamente adequada das imagens espaciais pelos leitores traz consigo a percepção da intencionalidade de quem percebe primeiramente tais imagens ou ainda de quem percebe os objetos dos quais elas se originam, portanto, de algum modo, quem percebe as imagens espaciais apresentadas nas crônicas percebe as intenções de quem as reformula e as projeta.

A percepção das intenções de reformulação e projeção das imagens das casas significa os ajustes sensoriais do leitor àqueles dos cronistas, tais ajustes, por sua vez, estimulam a experimentação da experiência de habitação, assim como da intimidade e da habilidade espacial. Neste sentido, apreender a imagem da casa que se mostra mais do que tentar situar-se no campo visual ou restringir-se a ele implica em projetar-se no lugar a partir da manifestação

da intencionalidade de que mostra tal lugar e se não é possível ter acesso ao lugar-referente que se representa é possível chegar a ele através da imagem-síntese, fruto da redução fenomenológica.

Referência Bibliográfica

ANDRADE, Carlos Drummond. *Prosa Seleta*. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. Volume único.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução Antônio de Padua Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BOSI, Alfredo. "Imagem, discurso". In: *O ser e o tempo da poesia*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BONOMI, Andrea. *Fenomenologia e estruturalismo*. Tradução João Paulo Monteiro, Patrizia Piozzi e Mauro de Almeida Alves. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. 21 ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DUFRENNE, Mikel. Crítica Literária e fenomenologia. In: *Estética e filosofia*. Tradução Roberto Figurelli. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EAGLETON, Terry. Fenomenologia, Hermenêutica e Teoria da Recepção. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

LACEY, Hugh M. *A linguagem do espaço e do tempo*. Tradução Marcos Barbosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 4 e. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

SANTAELLA, Lucia. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: CENCAGE LEARNING, 2012.

