

**UNIVERSIDADE DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS –
NÍVEL DE DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ANTONIO REDIVER GUIZZO

**O JARDIM DE SI:
PAISAGENS LÍRICAS DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO**

CASCATEL – PR
2013

ANTONIO REDIVER GUIZZO

O JARDIM DE SI:
PAISAGENS LÍRICAS DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de doutor em Letras, Tese, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

CASCAVEL – PR
2013

Ficha catalográfica

Elaborada pela Biblioteca Central do Campus de Cascavel - Unioeste

G983i Guizzo, Antonio Rediver
Intermitências poéticas: tempo, modernidade e imaginário na poesia de Felipe Fortuna. / Antonio Rediver Guizzo — Cascavel, PR: UNIOESTE, 2009.
179 f. ; 30 cm

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná.
Bibliografia.

1. Lírica. 2. Imaginário. 3. Tempo. 4. Modernidade. 5. Poesia brasileira - Interpretação. I. Cruz, Antonio Donizeti da. II. Universidade Estadual do Oeste do Paraná. III. Título.

CDD 21ed. 869.9109

Bibliotecária: Jeanine Barros CRB9-1362

ANTONIO REDIVER GUIZZO

**O JARDIM DE SI:
PAISAGENS LÍRICAS DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutor em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)
Orientador

Prof^a Dr^a Alexandra Santos Pinheiro (UFGD)
1º Membro Titular (convidado)

Prof. Dr. Divino José Pinto (Pontifícia Universidade Católica de Goiás)
2º Membro Titular (convidado)

Prof^a Dr^a Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)
3º Membro Titular (da Instituição)

Prof^a Dr^a Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)
4º Membro Titular (da Instituição)

Prof. Dr. Acir Dias Da Silva (UNIOESTE)
5º Membro Titular (da Instituição)

Prof^a Dr^a Ximena Antonia Díaz Merino (UNIOESTE)
6º Membro Titular (da Instituição)

Cascavel, 16 de fevereiro de 2014.

Queria ser um gênio para, como Saramago, conseguir escrever as palavras que merece. Mas não o sou. Apenas leio e reproduzo aquilo que outros tão grandiosamente o fizeram por primeiro. Assim, bebendo das palavras do grande romancista português, dedico esta tese a Maíra, que tanto demorou a chegar a minha vida, mas que fez toda a diferença com sua chegada. A Maíra, como quem diz água, e sacia-se de vida. A Maíra, todos os dias.

AGRADECIMENTOS

O ofício da escrita é solitário. No ambiente privado de um escritório ou de um quarto, ou mesmo no ambiente público de uma biblioteca, escrever é ato individual; é exercício que demanda a emersão da vida partilhada e a imersão em um complexo movimento composicional de forma e conteúdo do texto. No entanto, a escrita é sempre uma resposta surgida no convívio social e impulsionada pelas palavras que por alguma razão nos tocam.

Assim, o que desejo com estas palavras escritas na privacidade de meu quarto é agradecer àqueles que suscitaram em mim o desejo pelo conhecimento e oportunizaram-me as ferramentas necessárias para a jornada.

Agradeço, primeiramente, a meu orientador e amigo Antonio Donizeti da Cruz, exemplo de profissional e de pessoa, que me acompanhou desde a graduação até o doutorado, compartilhando generosamente seus conhecimentos.

Agradeço a Lourdes Kaminski Alves, Coordenadora do Doutorado, que me possibilitou a realização de um sonho e me ensinou qual o sentido da profissão docente. A Lourdes e Antonio, todo meu carinho e consideração.

Agradeço a Beatriz Helena Dal Molin, Acir Dias Da Silva, Ximena Antonia Díaz Merino, Alexandra Santos Pinheiro e Divino José Pinto por toda a atenção com a qual leram meu trabalho e pelas fundamentais considerações e conselhos que me deram.

Agradeço a Rita das Graças Felix Fortes pela leitura atenta e preciosa contribuição.

E agradeço imensamente a Luiz Guilherme Rangel Santos, meu grande amigo e parceiro de longas conversas, que me apresentou a obra de Maffesoli e, com seu inestimável conhecimento, ensinou-me a ver com outros olhos.

Agradeço, ainda, a Patrícia Lara Ramos, Liza Redel, Job Lopez, Franciele Martini e todos outros amigos com os quais convivi nestes anos de doutorado, e que tanto me ajudaram nesta Jornada.

A todos que aqui nomeio, só tenho a dizer que ter conhecido vocês me faz acreditar no futuro da educação em nosso país. “Existiria a verdade, verdade que ninguém vê, se todos fossem no mundo iguais a vocês”.

GUIZZO, Antonio Rediver. **O jardim de si: paisagens líricas de Claudia Roquette-Pinto**. 2014. 174 páginas. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2014.

RESUMO

A pesquisa ora apresentada focalizou-se em reflexões e análises sobre a lírica de Claudia Roquette-Pinto, partindo do pressuposto de que a obra artística é constituída por quatro dimensões, autor, sociedade, obra e imaginário, que se engendram em um diálogo no qual não há síntese, mas uma relação de complementariedade, de união indissolúvel de contrários. Neste contexto, perscrutamos a lírica da autora, constituída em uma zona de fronteira entre saturação da ordem social moderna econômica, orientada pelo aproveitamento planejado dos recursos e pela dominação da natureza, e a insurgência pós-moderna de uma ordem ecológica, na qual se privilegia a fruição destes recursos no presente. A partir dessa dualidade, traçamos, como objetivo geral, compreender como as dimensões constitutivas da obra de arte orientam e estabelecem sentidos na obra poética da autora. Na perspectiva de alcançar o objetivo proposto, sustentamos a pesquisa nos pressupostos teóricos do estruturalismo figurativo de Gilbert Durand, e seus desdobramentos nas considerações de Jean Burgos e Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli; na relação entre corpo, sociedade e alteridade, observada por Michel Maffesoli e Zygmunt Bauman; e nas questões levantadas sobre linguagem e consciência por Bakhtin e Edward Wilson, e sobre autor e obra literária por Dominique Combe, Paul Ricoeur, Alfredo Bosi, Antonio Candido e Theodor Adorno. Trata-se, portanto, de uma pesquisa bibliográfica, pautada em uma perspectiva que dialoga com a fenomenologia, sociobiologia e estruturalismo figurativo, atentando, também, a algumas considerações da hermenêutica, que se propôs a analisar a Lírica da poeta contemporânea Claudia Roquette-Pinto. Como resultado desse processo de investigação, buscamos conciliar as análises resultantes das quatro dimensões constitutivas da obra artística sob o princípio da complementariedade (coexistência não excludente dos opostos), objetivando não uma síntese totalizadora das percepções colhidas da poética da autora, mas a descrição da pluralidade dos sentidos emanados de um fazer poético que se forma em um momento histórico de coexistência de diferentes ordens sociais e múltiplas comunidades estabelecidas por uma ética da estética.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica; Claudia Roquette-Pinto; Subjetividade, Sociedade; Imaginário.

GUIZZO, Antonio Rediver. **The self garden**: Lyric landscapes of Claudia Roquette-Pinto. 2014. 174 páginas. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2014.

ABSTRACT

The current research focused on reflections and analysis about Claudia Roquette-Pinto lyric, from the purpose that the work of art is composed by four dimensions, the writer, society, work and imaginary, engendered on a dialogue in which synthesis does not exist, but a complementary relation, an indissoluble junction of opposites. Using this perspective, this search scrutinize the writer's lyric, composed on a border zone between modern economic social order saturation, guided by the planned utilization of the resources and by nature domination, and the post-modern insurgency of an ecological order, that privileges the actual fruition of this resources. From this dualism, we delineate, as a general objective, to comprehend how the constitutive dimensions of the work of art guide and establish senses on the writer poetic work. In order to achieve the proposed objective, the research was sustained by theoretician purposes of Gilbert Durand figurative structuralism, and its unfoldings on Jean Burgos and Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli assertions; on body, society and alterity relation, investigated by Michel Maffesoli and Zygmunt Bauman; by Bakhtin and Edward Wilson questions about language and consciousness, also on subjectivity and literary work of Dominique Combe, Paul Ricoeur, Alfredo Bosi, Antonio Candido e Theodor Adorno. This research, thus, uses the bibliography method, by a perspective that dialogues with phenomenology, sociobiology and figurative structuralism, also taking into consideration some hermeneutical considerations, discipline that analyzed the lyric of Claudia Roquette-Pinto, contemporary poet. As a result of this investigation process, we intend to conciliate the resulting analysis of the four constitutive dimensions of the work of art, using the complementary principle (not excluding coexistence of the opposites), not searching a totalizing synthesis of the perceptions derived from the writer poetic, but the description of plural senses emanated of a poetic making that creates itself in an historical moment when different social orders coexist and multiple communities are established by an esthetics ethics.

KEY WORDS: Lyric; Claudia Roquette-Pinto; Subjectivity; Society; Imaginary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAMPOS DO IMAGINÁRIO	18
O Imaginário de Gilbert Durand	22
Poesia e Imaginário: leitura da classificação isotópicas da imagem de Jean Burgos	54
O imaginário de Claudia Roquete-Pinto	61
O JARDIM SOCIAL	79
PAISAGENS DE SI	98
Arte, autor e sociedade: pontos de convergência	98
A constituição de si em Claudia Roquette-Pinto: um caminho de luz e sombra	103
Os jardins do mundo no jardim de Claudia Roquette-Pinto	119
O mundo, a literatura e a transparência do autor	128
“Fingimento poético”: o desdobramento de um mecanismo evolutivo na intencionalidade lírica	151
A presença e dissolução do autor na obra	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS	177

INTRODUÇÃO

Koinon, palavra de origem indo-europeia, significa compartilhado por todos; do léxico grego, *koinonia*, origina-se a palavra latina *communis*, da qual, em português, surge o léxico ‘comum’ e, posteriormente, o termo comunhão.

A poesia é comunhão.

Embora anterior à estrita ligação com o ato cristão de comungar, a palavra comunhão completa-se a partir do sentido que a crença cristã empresta-lhe, “partilhar com” físico e espiritual, no partir do pão e nas orações. A poesia é comunhão no mais profundo e místico sentido do termo.

A poesia é compartilhar o mistério, comungar da mesma sensação que, embora perdida no momento fugidio e adstrito ao passado que deflagrou sua enunciação, presentifica-se, reencarna-se, reincorpora-se; é reviver a unicidade de um momento consagrado no instante de seu acontecimento pelo enunciado¹ poético.

Cada poema é reaparição do suprasumo daquilo que permanece em todas as épocas e em todos os lugares nas imagens e temas universais, que mesmo travestidos com as roupas da sociedade e do tempo, mesmo cambiáveis em aparência, permanecem como “essência” daquilo que nos faz homens – a morte de Ismália de novo nas águas do mar, o amor de Dirceu novamente na terra. Assim, mistério partilhado entre poeta e leitores, a poesia é sempre um encontro entre os homens.

É a visão da presentificação de uma sensação de totalidade. Os poemas não narram fatos passados como a prosa, mas revivificam o *pathos* que os motivaram – a morte do dono da tabacaria, a mãe que guarda no prego o vestido da amante, o operário em construção ressurgem a cada encontro com o leitor.

Niels Bohr, em *The unity of Knowledge*, como síntese do modelo emergente de conhecimento da física quântica, escreve que “O oposto de uma afirmação verdadeira é uma afirmação falsa. Mas o oposto de uma profunda verdade pode ser

¹ Neste trabalho, o enunciado é compreendido como a dimensão material verbal da enunciação, isto é, aquilo que é declarado/exposto pelo sujeito em qualquer circunstância comunicativa. No caso, como referimo-nos à análise da lírica, compreende-se como enunciado poético os poemas em si.

uma outra profunda verdade”² (1995, p. 13). A possibilidade da coexistência entre pares contraditórios, mutuamente exclusivos, é novo paradigma das ciências naturais, que aponta para um mundo no qual as relações são cada vez mais complexas, um universo no qual o quântico e o macrofísico já não podem ser reduzidos aos três axiomas do pensamento silogístico aristotélico – princípio da identidade (“a” é “a”), princípio da não contradição (“a” não é “não-a”) e o princípio do terceiro excluído (não existe termo que seja ao mesmo tempo “a” e “não a”).

Este universo complexo, agora desvelado na física, é o universo da poesia. Cada poema é a imagem da completariedade que une o contínuo ao descontínuo, o móvel ao imóvel, o manifesto ao imanifesto, o etéreo ao concreto, o espiritual ao físico, o leitor ao poeta, o passado ao presente – união indissolúvel dos contraditórios que não se excluem nem se fundem, mas coexistem em sua singularidade, comungam do mesmo mistério.

A física quântica de Niels Bohr penetrou avidamente no universo das ínfimas partículas para aproximar-se mais desse mistério; a poesia revive-o em cada poema. Assim assinala Octavio Paz ao afirmar que, na poesia, nada é simples. “O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo”³ (PAZ, 2006, p. 38).

Mas de onde surge a poesia? A poesia é um diálogo aberto estabelecido entre a singularidade de um autor, as condições sociais e naturais da época e local onde é produzida, e o espírito de um tempo. E neste diálogo, um instante é presentificado e consagrado em cada poema, conforme afirma Octavio Paz (2012), o poema não

² “The opposite of a correct statement is a false statement. But the opposite of a profound truth may well be another profound truth.”

³ O pensamento de Octavio Paz, neste aspecto, assemelha-se ao aforismo *Tat tvam asi* (tu também é isto) encontrado nos Upanishads, parte das escrituras *Shruti* hindus, antiga filosofia indiana, considerada como preceitos religiosos pelos hinduístas.

“No início havia a Existência, apenas Um, sem segundo. Alguns dizem que no início havia apenas a não-existência, e que dela nasceu o Universo. Porém, como poderia ser tal coisa? Como poderia a existência nascer da não-existência? Não, meu filho, no início havia apenas a existência - somente Um, sem que houvesse outro. Ele, o Uno, pensou: Serei muitos, expandir-me-ei. Assim, projetou o Universo a partir de si mesmo, e entrou dentro de cada ser e de tudo. Tudo o que existe possui o seu ser somente nele. Ele é a verdade. Ele é a essência sutil de tudo. Ele é o Eu. E isso, Svetaketu, ISSO ÉS TU.” (OS UPANISHADS, p. 46)

Neste sentido, é interessante observar a afirmação de Maffesoli: “Estamos certamente diante de uma orientalização do mundo. Eis o fruto do nomadismo contemporâneo: ele pediu emprestado a diversas civilizações elementos que o racionalismo triunfante tinha ocultado ou marginalizado, e disso faz o centro da sociabilidade contemporânea. Assim, a liberdade do errante não é a do indivíduo, ecônomo de si e ecônomo do mundo, mas exatamente a da pessoa que busca de um modo místico “a experiência do ser” (2001, p. 69)

abstrai a experiência. É instante que, embora passado, reencarna-se em cada leitura, em cada encontro entre leitor e obra.

Este é o ponto de partida da presente tese, e é sob ele que pretendemos analisar a lírica de Claudia Roquette-Pinto, poeta contemporânea, nascida no Rio de Janeiro em 1963, formada em tradução literária pela PUC-RJ, e autora de cinco livros: *Os Dias Gagos* (Edição da autora, RJ, 1991), *Saxífraga* (Editora Salamandra, RJ, 1993), *Zona de Sombra* (Editora 7 letras, RJ, 1997), *Corola* (Ateliê Editorial, SP, 2001 – Prêmio Jabuti de Poesia/2002) e *Margem de Manobra* (Editora Aeroplano, 2005 – finalista do Prêmio Portugal Telecom 2006).

Esta é a primeira tese de pós-graduação *stricto sensu* voltada à análise da obra de Claudia Roquette-Pinto, autora, ainda jovem, sobre a qual encontramos poucos artigos acadêmicos e informações biográficas, sendo que a maior fonte de informações são entrevistas postadas em sua página pessoal na internet.

Nas entrevistas publicadas em sua página, Claudia afirma que seu interesse pela poesia começou muito cedo, já “sofria” desde pequena da “apreensão poética do mundo”, definida por Claudia como percepção de maravilhamento e estranhamento agudo, sensível aos mínimos detalhes. Esta “infância poética”, como nos conta a autora, foi primeiramente marcada, entre outros autores, por Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Mário Quintana, além de versos de Bilac e sonetos de Shakespeare traduzidos por Ivo Barroso.

A consequência direta do amor pela leitura foi o encantamento e o prazer pela escrita, nascida também desde cedo, do “estado bruto da inocência infantil”, conforme declara Claudia. E foi este “chamado” da palavra (ou à palavra) que levou a poeta a estudar Tradução Literária e, posteriormente, aventurar-se (muito bem sucedida) como autora.

Sobre o ato de escrever, Claudia afirma que é quase uma necessidade orgânica, imperativo quase biológico, a escrita é aquela que sempre urge. Ademais, também guarda sempre um grau de indeterminação, inconsciência, um não à objetividade e às metas a cumprir. Desse modo, escrever, para a autora, é uma “caçada”, procura de certa aproximação e apreensão do não domesticado, do selvagem, do indeterminado; e cada poema, por sua vez, revela-se em nuances, no entre espaços da vegetação, sendo o trabalho do poeta a tentativa de aproximação da natureza selvagem e inesgotável da poesia. Claudia ainda destaca que esse

fugidio poema (trans) aparece, por vezes, quase pronto; por outras, exige um árduo trabalho de construção, de reescrita.

A lírica de aproximação de Claudia encontra no jardim a imagem fundante. Jardim que é simulacro da realidade selvagem, simulacro da natureza liberta da cultura. E sendo simulacro, conforme Baudrillard (1991), o jardim de Claudia é realidade além da realidade, não é representação de um mundo natural miniaturizado, mas signo que por si só funciona como representação de uma formação simbólica e social. A poesia é selvagem, fugidia, intangível, o poema não; o poema é concreto, o poema é o simulacro da poesia, realidade outra que existe apenas na essência de uma sensação de incompletude que nos torna homens. Desse modo, os poemas de Claudia vivem na materialidade de seu jardim, existência concreta que não representa a poesia, mas a busca infindável pela poesia. Talvez por isso a escolha pelas paisagens naturais do jardim, pois o jardim, embora simulação do ambiente natural, existe em si, é a face tangível do mistério da comunhão entre homem e poesia.

A abordagem metodológica escolhida para adentrar a lírica de Claudia Roquette-Pinto delinea-se a partir o método descrito por Jean-Jacques Wunenburger presente na obra *O imaginário* (2007). Segundo Wunenburger, a análise de uma obra poética pode ser realizada a partir de um desdobramento entre o nível de linguagem literal, mais superficial e exterior, e o nível simbólico, mais plural e revelador das “profundezas da psicologia” de Jung.

Ampliando a proposta de Wunenburger, compreende-se que a análise poética é possível por meio de uma perspectiva quadridimensional de fenômeno artístico, na qual autor, sociedade, obra e imaginário são as dimensões que delimitam e/ou circunscrevem a obra literária e se encontram em estreita relação de complementariedade, isto é, não se confundem nem se excluem, mas coexistem na produção do significado e do sentido de cada poema. O *autor* (desdobramento subjetivo no interior da obra), movido por um elemento primeiramente exterior, empreende a produção artística a partir de determinada idiosincrasia; a *sociedade*, através das formas de socialidade, ideologias, programas, pedagogias, códigos e zonas de estratificação, emoldura ou restringe as possibilidades de expressão do autor e, conseqüentemente, as possíveis variações de estrutura composicional, conteúdo temático e estilo da obra; a *obra*, objeto estético concreto, é reflexo linguístico, estrutural, estilístico, semântico e pragmático das crenças do autor e da

constituição social na qual é produzida; por fim, o *imaginário*, constelações de imagens simbólicas agrupadas em torno de *regimes* (Durand) ou *modalidades* (Burgos), revela as profundezas psíquicas do espírito de um tempo, isto é, os sentidos emanados pelo imaginário apresentam-se em um nível mais profundo – são *força subterrânea*, potência, que nunca deixam de desempenhar um papel, segundo Maffesoli.

Sua ação, no entanto, é ora secreta, ora discreta, ora notória. Quando não se exprime nessas formas de efervescência que são as revoltas, as festas, os levantes e outros momentos quentes das histórias humanas, ela se hiper concentra no segredo das seitas e das vanguardas (MAFFESOLI, 1998, p. 46)

E esta centralidade subterrânea, ora latente ora aparente, é capaz de mover/orientar as demais dimensões.

As quatro dimensões, em união indissolúvel, presentificam a cada leitura o *pathos* que “animou” o poema – animar compreendido no sentido latino do termo, *animus*, alma, espírito, aquilo que anima. Isto é, o artista, inspirado (ou aturdido) por um *pathos*⁴, projeta sobre a obra preferências estéticas e axiológicas que nascem do diálogo entre a condição de ser-no-mundo, a sociedade e o imaginário. Mas há também a “contrapalavra”, o regresso, um caminho circular constituído na obra que faz retornar os sentidos da construção idiossincrática de um autor à voz sociedade.

Conforme Adorno, a potência subjetiva exercida sobre o objeto artístico, quando profunda, depreende-se dos fatos anedóticos da biografia pessoal do autor e permite que a obra de arte deixe de ser mera exposição de um “eu” e atinja o universal (ADORNO, 1990), pois, ao adentrar as emoções e os sentimentos compartilhados em determinada sociedade e época, a obra liberta-se das emoções imediatas do autor e torna-se essencialmente social, reflexo da sociedade e do imaginário de um tempo, no qual surge a obra e ao qual pertence o autor.

⁴ *Pathos*, na acepção que usamos do termo, seria fato ou circunstância externa, anterior ao poema, que motiva internamente o autor a empreender a produção artística – uma paisagem, um sentimento, uma sensação, um objeto, que raramente pode ser depreendido através do texto. O termo *Pathos* estaria ligado à forma como o artista reage a tal fato ou circunstância. Em *Teeteto* de Platão, Sócrates chamará de *pathos* o espanto diante das coisas (aquele que nasce do fundo da alma) que leva o homem à *arché*, isto é, ao pensamento filosófico, a uma forma mais elevada do sentido. Neste trabalho, correlacionamos este *pathos* socrático ao “espanto” que leva o artista à criação artística, igualmente uma forma mais elevada do sentido.

Neste sentido, os elementos externos – a sociedade e a condição de ser-no-mundo do autor – emolduram o objeto estético, enformam as possibilidades de representação (conteúdo) e forma do *pathos* inspirador, possibilitando, em cada época, determinado conteúdo temático, estilo e estrutura composicional (BAKHTIN, 2003). E além da convergência das dimensões obra, autor e sociedade, as imagens suscitadas no poema também revelam estruturas e esquemas figurativos do imaginário emanadas da psicologia profunda do espírito de um tempo, força subterrânea que influi sobre as formas de socialidade e possibilidades de expressão do ser-no-mundo. E tais estruturas e esquemas figurativos apresentam uma sintaxe interna, uma pulsão organizacional, que igualmente transparece na estrutura e estilo da obra, também em coerência com a sociedade e o *pathos* motivador da intuição poética, da singularidade do autor.

Assim, a realidade da poesia e o mundo de referência suscitado na leitura dos poemas possuem maior profundidade do que o tradicional discurso expositivo ou teórico das ciências. No discurso racionalista/científico, a singularidade e concretude dos objetos são abstraídas, não interessam. A razão científica é sempre a razão da dominação prometeica: o mundo exterior é subjugado e enclausurado em um extenso sistema de taxionomias – do grego *táxis*, ordem; *nómos*, lei. Isto é, ordenação por imposição, por lei, o mundo exterior para a ciência só existe a partir do momento que permite ser deduzido e abstraído a partir do pensamento abstrato e quantificável, passível de logicização, conceituação, matematização e, acima de tudo, passível de decomposição – sistematização herdeira do pensamento analítico cartesiano (decompor os objetos no maior número possível de partes, ordená-las em função da complexidade, e deduzir o comportamento do todo a partir da explicação do comportamento de cada fração). Obviamente, tal metodologia de investigação racionalista contribuiu fundamentalmente para o desenvolvimento teórico, científico e tecnológico das sociedades, mas não há como não perceber a violência que a sistematização impôs aos *objetos*, “subjugação” teórica no qual as nomenclaturas são instrumentos de trabalho para operar sobre o mundo exterior reduzido a objeto (PAZ, 2012). Devido a este *modus operandi* que o pensamento analítico e a investigação metódica são infensos à efusão lírica, são sempre violência, redução, contenção da plurissignificância das imagens, perversão do ritmo, esvaziamento do *pathos* da obra poética; nada dizem da natureza última da poesia e dos poemas.

O poema não comporta a divisão e sistematização de suas partes; no olhar para qualquer um dos elementos a consideração do todo é necessária. Autor, obra, sociedade e imaginário convergem na comunhão, na coexistência de contrários, na presentificação de um instante em toda sua complexidade – o todo poético existe apenas em sua totalidade.

Sob esta perspectiva, busca-se a estrita relação entre as estruturas do imaginário, as manifestações sociais e os processos de subjetividade e representações na obra de Claudia Roquette-Pinto, expressão lírica contemporânea em diálogo com a tradição e com a sociedade que a abarca. Pois, se lírica e sociedade não percorrem caminhos aleatórios e desconexos, a manifestação das formas de socialidade em determinada época será (re)presentada na obra de arte como movimento congregação, comunhão com o “espírito do tempo”, ou acentuada de crítica às ideologias, pedagogias, programas, códigos e zonas de estratificação social sedimentados no meio social; e entre estas duas relações buscaremos encontrar a voz lírica de Claudia Roquette-Pinto.

Neste sentido, o objetivo geral da pesquisa é analisar a obra da poeta Claudia Roquette-Pinto sob a ótica da antropologia do imaginário de Gilbert Durand conjuntamente com as reflexões sobre a sociedade presentes na obra do sociólogo francês Michel Maffesoli, discípulo de Durand e diretor do Centro de Estudos sobre o Atual e o Quotidiano (CEAQ) da Sorbonne, e o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, professor emérito de sociologia da Universidade de Leeds; e também, abordar a condição de ser-no-mundo a partir das questões levantadas sobre linguagem e consciência por Bakhtin e Edward Wilson, e sobre sujeito e obra literária por Dominique Combe, Paul Ricoeur, Alfredo Bosi, Antonio Candido e Theodor Adorno. E através deste entrecruzamento teórico, procurar-se-á vislumbrar como as novas formas de socialidade contemporâneas, o imaginário e os processos de subjetivação transparecem na produção lírica de Claudia Roquette-Pinto, e o que representam no funcionamento interno da obra.

Para tal fim, a tese foi estruturada em três capítulos: “Campos do imaginário”, “O jardim social” e “Paisagens de si”, todos intitulados com termos que se referem à natureza, devido à forte presença do elemento na lírica de Claudia Roquette-Pinto.

No primeiro capítulo, “Campos do imaginário”⁵, descreve-se a teoria das estruturas do imaginário de Gilbert Durand e seu desdobramento na obra de Claudia Roquette-Pinto, concomitantemente com as reflexões de Jean Burgos sobre as implicações do imaginário na poesia. Primeiramente, o capítulo traz uma explanação sobre as concepções do imaginário na teoria durandiana e as novas propostas emanadas do estruturalismo figurativo de Durand em Jean Burgos e Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli. Em seguida, observam-se as implicações do imaginário na poesia de Claudia Roquette-Pinto, cotejando o estruturalismo figurativo com a fenomenologia do imaginário de Gaston Bachelard, procurando revelar a estrutura imagética dos regimes ou modalidades do imaginário presente na lírica da autora.

No segundo capítulo, “O jardim social”, dialoga-se com a manifestação das diferentes formas de socialidade contemporâneas e seus desdobramentos sobre o corpo – imagem recorrente na obra de Roquette-Pinto. A mudança nas relações interpessoais, a multiplicidade das comunidades e a tribalização do século XXI, o ressurgimento do hedonismo e o declínio do discurso monológico *fonofalologocêntrico* são algumas das características pós-modernas que transformam a relação entre ser e corpo. E sendo cada poema também espaço no qual a sociedade transparece, será observada esta relação na lírica da autora a partir das considerações de Zygmunt Bauman e de Michel Maffesoli sobre as representações contemporâneas da corporeidade.

No terceiro capítulo, “paisagens de si”, procura-se a compreensão sobre a relação entre a singularidade do autor e a obra de arte. Neste capítulo, é descrito um breve histórico dos pressupostos teóricos sobre a relação entre autor e obra e seus desdobramentos sobre a noção de subjetividade e o lugar que ocupa na produção literária. Concomitantemente, analisam-se poemas de Claudia Roquette-Pinto que versam sobre o espaço do eu na lírica, sobre a criação poética e sobre as preferências estéticas de estilo e composição, assim como, igualmente, expõe os sentimentos mais recorrentes que compõe a singularidade lírica da obra da autora.

⁵ O nome dado a este capítulo é o título de uma obra de Gilbert Durand – “Campos do Imaginário” (2001). Foi escolhido como título deste capítulo porque a palavra campos, assim como se refere a teoria do imaginário de Durand, também pode ser relacionada à imagem do jardim, presente na poética de Claudia Roquete-Pinto.

CAMPOS DO IMAGINÁRIO

A SERRA elétrica das cigarras parou.
Tão de repente que o dia,
que ela partia em dois,
num estalo deitou ao chão suas duas metades.
Ficou só esta poça de silêncio,
indiferente,
e um tremor de alfinetes ardendo
dentro da caixa
de onde se abre o *quem*.
(ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 55)

O imaginário é o elo obrigatório entre o sentido e a experiência sensível; como afirma Silva: “O ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no imaginário” (2003, p. 7). Assim, o imaginário é fonte da qual emana a força subterrânea capaz de tensionar/transformar autor, obra e sociedade, sendo a dimensão fundamental da análise da obra literária. Neste trabalho, a análise do imaginário orienta-se a partir da teoria das estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand – constelações de imagens que gravitam em torno de conjuntos que compartilham características isomórficas. Concomitantemente, orienta-se também a partir das reflexões de Jean Burgos sobre as implicações do imaginário na poesia. Entende-se, assim, que a ocorrência das imagens em cada poema e as relações estabelecidas com as estruturas figurativas do imaginário são fundamentais fontes de sentido na interpretação poética, pois, as estruturas e esquemas figurativos das imagens estabelecem uma sintaxe imagética interna, um conjunto de imagens coerentes ao *pathos* motivador da intuição poética.

Embora tal percurso interpretativo através do imaginário seja esclarecedor não só à arte, mas a todo o discurso permeado pela ideologia de um tempo (ou seja, a todo o discurso), a tradição ocidental, principalmente por meio da filosofia, da ciência e da religião, segundo o antropólogo Gilbert Durand, excluiu a imagem e a imaginação⁶ do conjunto de saberes e processos mentais capazes de investigar a realidade.

⁶ O imaginário, para Durand (2002), é o conjunto das imagens e das relações estabelecidas entre as imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens*, denominador através do qual é mediada toda compreensão humana. A imaginação, por sua vez, é a capacidade mental de formulação destas imagens. Desta forma, a imaginação poderia ser compreendida como potencialidade psíquica capaz de constituir as formas de representação que compõe e estruturam o imaginário. Ademais, difere do pensamento racional técnico-científico (aristotélico/cartesiano) pela sua forma de atuação; embora Durand saliente que o próprio pensamento aristotélico e cartesiano é fruto de uma determinada estruturação do imaginário. Já o imaginário, mais do que um repertório de imagens, “é uma rede

A imaginação, na perspectiva filosófica e científica ocidental, foi considerada faculdade mental ligada à irracionalidade, ao devaneio, à ilusão e à loucura, inclusive no pensamento religioso. Por exemplo, na visão religiosa judaico-cristã, foi relegado ao misticismo por ser considerado um perigo aos dogmas e preceitos de uma religião que pregava uma vida ascética e uma crença monoteísta, como se pode observar no Êxodo, capítulo 20, versículo 3 a 4 – “Não farás para ti nenhum ídolo, nenhuma imagem de qualquer coisa no céu, na terra, ou nas águas debaixo da terra”. Segundo Durand, a visão religiosa judaico-cristã incorpora o método da filosofia grega neste movimento iconoclasta.

O método da verdade, oriundo do socratismo e baseado numa lógica binária (com apenas dois valores: um falso e um verdadeiro), uniu-se desde o início a esse iconoclasmo religioso, tornando-se com a herança de Sócrates, primeiramente, e Platão e Aristóteles em seguida, o único processo eficaz para a busca da verdade (DURAND, 2001, p, 9)

Neste contexto, visto que a imagem não pode ser simplificada em um argumento verdadeiro ou falso, ou seja, não se reduz ao princípio da identidade aristotélico, foi considerada incerta e ambígua, fonte de erro e falsidade, pelo pensamento racionalizante do ocidente⁷.

Além disso, a imagem, na esteira da tradição platônica, sempre foi considerada um simulacro⁸, uma cópia imperfeita do objeto real que, por sua vez, já é uma cópia imperfeita do objeto ideal que habita o mundo inteligível (das ideias). Logo, a imagem também foi vista como reflexo empobrecido da realidade, apreendida por

etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta e virtualmente” (SILVA, 2003, p. 9). Sendo assim, reservatório e motor das imagens; “como reservatório [...] é essa impressão digital do ser no mundo. Como motor, é o acelerador que imprime velocidade à possibilidade de ação” (SILVA, 2003, p. 10).

⁷ Para exemplificar esta ambiguidade do imaginário, podemos recorrer à imagem da água. Se por um lado a água pode representar o elemento purificador ou um elemento do qual se origina a vida; também pode representar o fluxo incessante do rio, metáfora da passagem temporal e, conseqüentemente, da vida que se encaminha à morte – “a primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico [...] A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva” (Durand, 2002, p. 96); ou, ainda, pode representar a água negra, impenetrável à luz, símbolo do pecado, da mácula, da morte, do julgamento – “Esta água negra é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem sobredeterminar a valorização temporal. O sangue é temível porque é o senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano do correlativo do drama lunar.” (DURAND, 2002, p. 111). Por esta ambiguidade presente no significado (no sentido saussuriano) de cada imagem que o imaginário não pode ser reduzido à lógica aristotélica.

⁸ Simulacro, neste caso, entendido sob a ótica aristotélica da *mimesis*, cópia imperfeita. Deleuze e Baudrillard, ao contrário, definem o simulacro como representação autossuficiente, que vale por si só.

meio dos sentidos, também falhos e imperfeitos quando comparados ao “puro” entendimento que poderia ser alcançado através da ideia.

Com o afastamento da imagem das fontes do conhecimento, o ocidente elegeu a palavra, entendida como ferramenta eficaz e inequívoca de referencialidade, como meio exclusivo de expressão “verdadeira” da realidade, isto é, o discurso analítico e abstrato, desprovido de sua carga imaginal, foi escolhido como o meio capaz de investigar e expor os fenômenos a partir da razão, considerada caminho único para o acesso à “verdade”.

Neste percurso de construção do conhecimento, o discurso tradicional do racionalismo científico, além da exclusão da imagem e do imaginário, abstraiu a singularidade e concretude dos objetos de estudo em troca de um pensamento abstrato e quantificável, passível de logicização, conceituação e matematização. Ou seja, o ponto de partida para a classificação dos objetos e fenômenos fundou-se sobre as características passíveis de exclusão ou junção, que possibilitavam a divisão em categorias, espécies, gêneros – taxionomia difundida por todas as áreas do conhecimento, e orientada pela intenção prometeica de dominação, isto é, o mundo exterior é dominado por meio da capacidade racional humana de nomear, dividir e classificar os fenômenos.

No entanto, embora a predominância do cientificismo tenha sido incontestável, concomitantemente coexistiram outras “vias de acesso ao conhecimento” que – mesmo de forma subterrânea, latente ou marginal – impuseram-se contra a marginalização e estigmatização da imagem e elevaram o imaginário à forma de acesso ao conhecimento autêntico, contrariando o *moralismo intelectual* do pensamento lógico/cartesiano, eleito como único método de separar entre verdadeiro e falso, entre justo e injusto, todo o conhecimento humano. Na modernidade, os movimentos intelectuais e estéticos que melhor representaram o papel de resistência contra a hegemonia do racionalismo foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo; e “foi no cerne desses movimentos que uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação – e dos alucinógenos – estabeleceu-se progressivamente, cujo resultado [...] foi a descoberta do inconsciente” (DURAND, 2001, p. 35).

Proveniente dessa reavaliação positiva da imagem e da falência dos grandes sistemas explicativos que regeram a Modernidade, a partir da segunda metade do século XX, surge, nas ciências sociais, uma preocupação com os mitos e as

imagens emanadas das relações sociais; isto é, originam-se diversas teorias preocupadas em investigar e sistematizar o imaginário humano, individual e coletivo; tendência que Mielietinski denominará de remitologização do ocidente.

No mesmo sentido, Ana Maria Lisboa de Mello ressalta que o paradigma científico da modernidade, a partir da metade do século XX, é marcado pela “proliferação de teorias que abordam o simbólico sobre diferentes enfoques” (MELLO, 2002, p. 12). Wunenburger, em observação semelhante, destaca a valorização do imaginário como “um trabalho epistemológico de descrição, de classificação e de tipificação das múltiplas faces da imagem” (WUNENBURGER, 2007, p. 17).

Wunenburger ainda observa que o avanço dos estudos do imaginário deve-se mais a uma teorização filosófica do que à acumulação de dados novos:

teoria filosófica do espírito, dos níveis das representações e dos níveis de realidade, com raízes fincadas nas mais antigas metafísicas ocidentais (neoplatonismo, hermetismo etc.) [...] trabalho de fundo que foi inseparável dos métodos mais recentes da filosofia, do estruturalismo, da fenomenologia e da hermenêutica (WUNENBURGER, 2007, p. 15-16).

O contexto intelectual que possibilitou esta nova orientação, segundo Durand (2000), deve-se, predominantemente, às contribuições da psicanálise de Freud, da antropologia cultural de Lévi-Strauss, da filosofia hermenêutica de Cassirer, da psicologia analítica de Jung e da fenomenologia do imaginário de Bachelard. Wunenburger (2007), nesta perspectiva, ainda destaca a psicossociologia religiosa advinda do pensamento Durkheim, seguida da fenomenologia religiosa de Eliade, a fenomenologia de Husserl e a hermenêutica ontológica de Heidegger. Além destes, vários outros autores contribuíram para esta nova “filosofia do espírito”, tais como, Sartre, Ricoeur, Corbin, Deleuze, Derrida, Lyotard, entre outros.

Desta forma, abre-se um riquíssimo campo intelectual para o estudo do imaginário. Nesta tese, o estruturalismo figurativo de Gilbert Durand será a perspectiva teórica sobre o imaginário adotada para orientar as análises.

O Imaginário de Gilbert Durand

Para Gilbert Durand, o processo cognitivo do homem não apresenta solução direta entre *stimulus* e reação, como no caso dos répteis e peixes. Ao contrário, no humano, todas as informações são controladas por um “terceiro cérebro” (“cérebro noemático”) e, conseqüentemente, passam a ser indiretas, isto é, o pensamento humano é uma re-presentação estabelecida por articulações simbólicas, e “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana”. (DURAND, 2001, p. 41). Exemplificando: suponhamos que, em uma espécie de répteis, uma mancha vermelha na cauda indique que o animal é macho, temos um caso em que um estímulo visual assinala aos membros da espécie o sexo de cada elemento; este *stimulus* determinará diretamente a reação agressiva de um macho ao visualizar a mancha vermelha em outro elemento da espécie. Esta reação é de tal forma direta que, se pintássemos em uma fêmea tal mancha característica do outro gênero, o macho igualmente a atacaria.

Já, no homem, o estímulo não provoca reação direta, sobre toda ação intervêm as ideologias, as religiões, as instituições sociais, as pedagogias, as condições geográficas, etc. E o imaginário, como assinala Durand, será o conector obrigatório pelo qual se forma a representação; isto é, os mananciais semânticos, oriundos dos fatos sociais e do meio cósmico estão permeados pelas forças emanadas das estruturas do imaginário, orientadas por imperativos biopsíquicos presentes na constituição do ser humano. Neste sentido, no imaginário, há uma relação dialética entre a constituição psíquica, a cultura e o meio cósmico na estruturação do pensamento humano; ou seja, conforme o exemplo já citado da água, o elemento cósmico une-se à cultura (metáfora da passagem temporal na filosofia heraclitiana), e um imperativo biopsíquico imprime certo sentido a esta união. Assim, toda a representação humana parte de uma estrutura imagética surgida da relação entre um reflexo dominante constitutivo da psique humana, o meio cósmico e a cultura⁹.

Mas o que é o imaginário nesta acepção? Conforme bem exemplifica Wunenburger, imaginário é:

⁹ Essa relação será mais bem exemplificada nas próximas páginas.

um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados” (WUNENBURGER, 2007, p. 11).

A imagem, por sua vez, é representação sensível de uma realidade exterior que, como assinala Wunenburger (2007), pode ser visual ou linguística. Maffesoli, também ressalta que, “em oposição à simples razão que é econômica, projetiva, calculadora, a imagem é, antes de tudo, ecológica, inscreve-se num contexto, mesmo que reduzido a um dado grupo” (MAFFESOLI, 2010, p. 119), isto é, a imagem é signo que vive *hic et nunc*, enraizado no substrato natural da sociedade.

Durand igualmente observa que a imagem se apresenta à consciência em diferentes graus de representação, indo desde a cópia fiel da sensação até a condição de apenas assinalar a coisa; sendo a este último caso de representação que os símbolos imaginários pertencem. Para nós, é justamente a imagem simbólica que interessa, pois “o imaginário é construído e expresso através de símbolos” (LAPLANTINE & TRINDADE, 2001, p. 32).

As imagens simbólicas, além disso, pertencem à categoria dos signos. No entanto, o símbolo e os signos arbitrários não se confundem. O signo arbitrário é subterfúgio de economia, no qual o significante é indicativo que se remete a um significado, no caso, a representação de uma realidade ausente, mas apresentável ou passível de verificação. No símbolo, ao contrário, o significado não é apresentável e, como signo, refere-se a um *sentido* e não a uma coisa sensível. Desta forma, o símbolo é um signo concreto que evoca, por meio de uma relação natural e não arbitrária, algo impossível de se perceber. Por tal motivo que Durand afirmará ser o símbolo “epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 2000, p. 10). Em sentido semelhante, Maffesoli assevera que a dimensão ecológica da imagem simbólica é “saber epifanizar a matéria e ‘corporizar’ o espírito” (MAFFESOLI, 2010, p. 119). Sendo assim, conforme ainda assinala Durand, “a imaginação simbólica é transfiguração de uma representação concreta através de um sentido para sempre abstrato” (DURAND, 2004, p. 10-11).

Além disso, o significante da imagem simbólica é sempre carregado de máxima concreção. Ricoeur, conforme nos aponta Durand, destaca que o significante da imagem simbólica

Possui três dimensões concretas: é simultaneamente ‘cós mica’ (isto é, recolhe às mãos cheias a sua figuração no mundo bem visível que nos rodeia), ‘onírica’ (isto é, enraíza-se nas recordações, nos gestos que emergem nos nossos sonhos e constituem como bem demonstrou Freud¹⁰, a massa muito concreta de nossa biografia mais íntima) e, finalmente, ‘poética’, isto é, o símbolo apela igualmente à linguagem, e à *linguagem que mais brota, logo, mais concreta*. (DURAND, 2004, p. 11, grifo nosso)

Ademais, no signo simbólico, significante e significado são infinitamente abertos. O significante pode “estender-se por todo o universo concreto: mineral, vegetal, animal, astral, humano, ‘cós mica’, ‘onírico’ ou ‘poético’” (DURAND, 2004, p. 11-12); enquanto o significado pode aglutinar sentidos divergentes e até antinômicos – exemplificando: o fogo pode representar o fogo purificador, o fogo sexual, o fogo demoníaco etc. Por isso, o fator que delimitará o tema do símbolo é redundância do significado dentro do texto analisado, característica que Maffesoli chamará de conteúdo “proxêmico” das imagens simbólicas, e Burgos chamará de sintaxe imagética. Assim, o sentido dos símbolos é esclarecido pela convergência dos significados no conjunto simbólico. Desta forma, o símbolo é:

Signo que remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias míticas, rituais ou iconográficas, que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação. (DURAND, 2004, p. 15)

Quanto à existência de uma convergência simbólica que pode ser apreendida do conjunto simbólico na forma de estruturas do imaginário, Durand assinala que as imagens simbólicas possuem capacidade de se organizarem em constelações constantes e estruturadas por meio de isomorfismos¹¹, apresentando, neste sentido, uma coerência e uma sintaxe interna entre as imagens de uma mesma constelação. Esta equivalência estrutural deve-se ao fato dos símbolos constelarem

¹⁰ Freud destaca em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* as imagens oníricas pode ser compreendidas como produtos de uma conciliação na luta entre o reprimido e o dominante que provavelmente existe em todo o ser humano, isto é, substitutos e derivados de lembranças reprimidas que não conseguem atingir a consciência de forma inalterada devido a uma resistência (FREUD, 1996, p. 58-59)

¹¹ Isomorfismo refere-se à existência de uma relação de semelhança entre propriedades ou operações de dois ou mais objetos, no caso, da semelhança entre o percurso constitutivo e o significado das imagens que constelam, agrupam-se em torno de um mesmo tema arquetipal.

porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações de um mesmo arquétipo [...] Por exemplo, os esquemas ascensionais acompanham-se sempre de símbolos luminosos, de tais símbolos como a auréola e o olho (DURAND, 2002, p. 43-44).

O arquétipo para Durand é um centro de força invisível que, tomada em si mesma, é vazia, necessita ser “preenchida” com elementos de representação para chegar ao consciente, para constituir a imagem; neste sentido, a imagem não possui conteúdo predeterminado, mas certa forma predeterminada pelo arquétipo, ainda que limitada, e é esta característica que possibilita o surgimento de imagens semelhantes em significante e significado em diversas culturas, por exemplo, o céu, o inferno, a queda, etc. Conforme Salienta Mello, “O arquétipo organiza imagens simbólicas, mas sobrepassa as concreções individuais, biográficas, regionais e sociais da formação de imagens. Tem, portanto, um papel mediador” (2002, p. 69).

Gilbert Durand, elucidando a constituição do símbolo na cognição humana, ainda observa que “o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimidações do meio” (DURAND, 2002, p. 41); isto é, na formação simbólica há uma relação entre a estrutura da psique humana, a cultura e o ambiente cósmico. Desta forma, o conteúdo simbólico não pode ser apreendido apenas pela sua relação com o meio social, ou com os elementos naturais, ou com a formação psíquica do ser humano; mas na confluência dos três elementos.

E é justamente na concepção das estruturas do imaginário que Durand irá diferenciar-se do filósofo Gaston Bachelard (1884-1962), um dos precursores da reabilitação da imagem. Durand, mesmo reconhecendo o papel fundamental do pensamento de Bachelard na reabilitação do imaginário como meio válido para a compreensão do homem de sua condição de ser-no-mundo, tão válido quanto o pensamento científico, propõe um redirecionamento às reflexões sobre as imagens ao afirmar que as estruturas do imaginário não têm sua classificação orientada a partir de elementos extrínsecos às imagens¹², mas, ao contrário, o imaginário organiza-se a partir de estruturas intrínsecas, biopsíquicas. Inclusive, Durand afirma que Bachelard já havia percebido que as intimidações objetivas, oriundas do meio cósmico, não eram suficientes para explicar a dinâmica do imaginário: “É somente na obra capital *O ar e os sonhos* que Bachelard entrevê a revolução copérnica que

¹² Bachelard organizara as imagens em torno do meio cósmico, dos elementos naturais, ar, terra, fogo e água.

consistirá em abandonar as intimidações objetivas que estimulam a trajetória simbólica em si mesma” (DURAND, 2002, p. 35).

Desta forma, Durand, observando os trabalhos sobre a imagem de Bachelard e Jung, busca as categorias motivantes dos símbolos nos comportamentos do psiquismo humano, negando aquilo que chama de reducionismo ou estreiteza metafísica das correntes sociológicas e psicanalíticas na busca de justificativas para as motivações simbólicas. Para Mello, Durand “Considera que existe, no nível imaginário, uma troca incessante das pulsões subjetivas e assimiladoras com as intimidações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2002, p. 77).

Sob esta perspectiva, o sistema funcional do imaginário de Durand irá buscar o princípio de classificação na teoria dos gestos dominantes oriunda da análise dos reflexos primários dos recém-nascidos elaborada pela escola de reflexologia de Leningrado sob a supervisão de Betcherev. Assim, o isomorfismo percebido entre as imagens organizar-se-ia a partir dos mais primitivos conjuntos sensório-motores que enformam os sistemas de acomodações mais originários na ontogênese, que seriam os princípios organizadores dos símbolos; a saber, o reflexo da posição, da nutrição e da cópula. Nas palavras de Durand:

uma possibilidade de estudar esse ‘sistema funcional’ que é o aparelho nervoso do recém-nascido e em particular o cérebro [...] parece-nos evidenciar a trama metodológica sobre a qual a experiência da vida, os traumatismos fisiológicos, a adaptação positiva ou negativa ao meio virão inscrever os seus motivos e especificar o ‘polimorfismo’ tanto pulsional como social da infância (DURAND, 2002, p. 47).

O primeiro destes reflexos, a *posição*, refere-se à tendência natural do recém-nascido à postura ereta e “coordena ou inibe todos os outros reflexos quando, por exemplo, se põe o corpo da criança na vertical” (DURAND, 2002, p. 48). A posição que permite à criança a distinção entre verticalidade e horizontalidade e o instinto de se manter na vertical, tendência que origina uma valorização positiva para o “em cima” e negativa para o “embaixo”; valorizando, dessa forma, a atitude de “separar” opostos (primeiramente, elementos que se contrapõem espacialmente; posteriormente, todas as derivações filosóficas e racionais oriundas da atitude de separar, por exemplo, os silogismos aristotélicos, o método cartesiano, a dialética marxista, etc.).

A segunda dominante, da *nutrição*, imperativo biológico, “nos recém-nascidos, se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça” (DURAND, 2002, p. 48), e é provocado por estímulos externos, valorizando a atitude de “incluir”, da integração ao outro corpo.

A terceira, da *cópula*, “seria de origem interna, desencadeada por secreções hormonais e só aparecendo em período de cio¹³” (DURAND, 2002, p. 48). Embora desencadeada por secreções hormonais no humano adulto, já figura anteriormente em várias brincadeiras e jogos rítmicos da criança, como uma espécie de exercício da sexualidade. Ademais, “Esta rítmica sexual está ligada à rítmica da sucção e há uma anastomose muito possível entre a dominante sexual latente da infância e os ritmos digestivos da sucção” (DURAND, 2002, p. 50); isto é, o segundo e o terceiro reflexo dominante combinar-se-iam em cruzamentos simbólicos. Por isto que os símbolos do engolimento, por exemplo, têm frequentemente prolongamentos sexuais.

Desta forma, observamos uma “estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (DURAND, 2002, p. 51). Nos *gestos dominantes* encontram-se os temas arquetipais da estruturação do imaginário. Logo, anterior à materialidade, o imaginário articula-se por meio de estruturas advindas dos três reflexos dominantes encontrados na reflexologia betchereviana, organizando-se em três processos/ações iniciais: a atitude de *separar*, que é advinda da dominante da *postura* e define a conduta heroica; a atitude de *incluir*, que é advinda da dominante da *nutrição*, da integração do outro ao corpo, e caracteriza a conduta mística; e a atitude de *dramatizar* (confundir) pela conduta disseminatória, que é advinda da dominante da *cópula*.

Como visto, o imaginário prolonga-se para além dos gestos dominantes, através do *habitat*, isto é, o meio cósmico e a cultura exercem o papel de prolongamento das imagens, “sobredetermina, por uma espécie de finalidade, o projeto natural fornecido pelos reflexos dominantes que lhe servem de tutor instintivo.” (DURAND, 2002, p. 52). Na elaboração das constelações de imagens, combinam-se as dominantes com o ambiente natural e tecnológico humano, “é um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão

¹³ Durand (2002) destaca que este reflexo é compreendido como dominante de todas as demais atividades humanas na psicanálise freudiana, tal como é descrita nas análises do complexo de Édipo. No entanto, Durand salienta que a psicanálise freudiana, neste sentido, trata-se de uma hermenêutica redutora, pois desconsidera as demais estruturas do imaginário na produção dos sentidos.

imperativa as grandes imagens na representação” (DURAND, 2002, p. 52). No entanto, embora meio cósmico, ambiente tecnológico e reflexo dominante constituam o imaginário humano, para Durand, na formação das representações, o gesto dominante (os imperativos biopsíquicos) representa a força e prevalece sobre a matéria, motivo pelo qual o imaginário seria caminho primordial na construção das representações humanas.

Neste sentido, para exemplificar a relação entre imaginário, meio cósmico e ambiente tecnológico humano¹⁴, Gilbert Durand orienta-se pela equação de Leroi-Gourhan, segundo a qual uma força (os reflexos da teoria betchereviana) unida a uma matéria (meio cósmico) produz um instrumento, um utensílio ou uma técnica (ambiente tecnológico humano). Este é o ponto em que Durand aprofunda as reflexões sobre o imaginário de seu preceptor, Gaston Bachelard, que se deteve apenas à matéria (meio cósmico) como enformadora das constelações de imagens. Assim, nas estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand, a dominante postural exigirá as matérias luminosas (oriundas do meio cósmico) e suscitará as técnicas de separação e purificação, das quais as armas, as flechas, o gládio e o cetro (ferramentas) serão símbolos frequentes; a dominante da nutrição exigirá as matérias de profundidade (a água ou a caverna) e suscitará os utensílios continentais, as taças e os cofres; e a dominante copulativa exigirá os gestos rítmicos, projetar-se-á nos ritmos sazonais e suscitará os substitutos técnicos do ciclo (a roda e a roda de fiar) e a rítmica da fricção tecnológica (o isqueiro de pedra). Para Durand, essa classificação tripartida concorda

com uma classificação tecnológica que distingue os instrumentos percussores e contundentes, por um lado, os continentais e os recipientes ligados às técnicas de escavação, por outro, enfim, os grandes prolongamentos técnicos do tão precioso utensílio que é a roda: os meios de transporte do mesmo modo que as indústrias têxteis ou do fogo. (DURAND, 2002, p.55)

Na obra *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (2004), Gilbert Durand exemplifica tal dinâmica:

¹⁴ Ambiente tecnológico humano pode ser entendido, em Durand, como cultura em *lato sensu*, isto é, tudo o que é produzido por meio da intervenção humana. Ao contrário, meio cósmico seria tudo o que existe independentemente da intervenção humana.

O “trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário, a lei do “trajeto antropológico”, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o *status* das aptidões *inatas do sapiens*, a repartição dos arquetípicos *verbais* nas estruturas “*dominantes*” e os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana. Por exemplo, para tornar-se um símbolo, a estrutura de posição fornecida pelo posicionamento do reflexo dominante na vertical necessita a contribuição do imaginário cósmico (a montanha, o precipício, a ascensão...) e do sociocultural (todas as pedagogias da elevação, da queda, do infernal...) sobretudo. Reciprocamente, o precipício, a ascensão e o inferno ou o céu somente adquirem um significado de acordo com a estrutura da posição inata da criança. (DURAND, 2004, p. 90-91)

Pitta, em sua obra introdutória ao pensamento de Durand, contribui para esclarecer a organização das estruturas do imaginário e os principais conceitos a serem compreendidos na reflexão sobre as imagens. Entre os principais conceitos, Pitta destaca três: a) o *schème* (esquema), tendência geral dos gestos que faz a junção entre os reflexos psicobiológicos e as representações, dimensão verbal mais abstrata que corresponde à ação básica de cada regime do imaginário (diurno/dividir, noturno sintético/unir, noturno místico/confundir) – por exemplo, à postura da verticalidade (diurno/dividir) correspondem os esquemas verbais *subir* e *cair*; à dominante da nutrição (noturno místico/confundir) correspondem os esquemas verbais *descer*, *possuir*, *penetrar* rumo à intimidade; b) o *arquétipo*, responsável pela forma desta “intenção fundamental”, isto é, imagem primeira de caráter coletivo (Jung) que representará os *schèmes* – por exemplo, o esquema verbal *subir* será representado pelos arquétipos do chefe, do alto, do céu, do cume; os esquemas verbais *descer*, *possuir* ou *penetrar* serão representados pelos arquétipos da mãe, da morada, do centro, do alimento, etc.; c) o *símbolo*, que será o signo concreto, tradução do arquétipo dentro de um contexto específico, visível nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes plásticas – por exemplo, a Virgem Maria (a mãe), o Monte Olimpo (o cume), Deus (o chefe/ o pai). Citando para esclarecer este trajeto do imaginário: o *schème* unir (que infere “proteger”) origina o arquétipo da mãe que, por sua vez, culmina na imagem simbólica da Virgem Maria na cultura cristã (PITTA, 2005, p. 18-20).

E é esta trajetória da imagem, originada das dominantes postural, copulativa e digestiva, e orientada pelos *schèmes* e arquétipos, que Gilbert Durand classificou como o movimento ontogênico da representação humana e denominou trajeto antropológico do imaginário.

O trajeto antropológico das imagens, conforme foi observado, segue o seguinte percurso: os reflexos dominantes (reflexologia de Betcherev) expandem-se até a formação de um *schème*, uma tendência geral dos gestos, anterior à imagem e responsável pela união entre os gestos inconscientes e as representações. Posteriormente, aos *schèmes*, forma-se o arquétipo: imagem primeira e de caráter coletivo, encontrada ao longo da história humana em diferentes épocas e sociedades. A partir do arquétipo, forma-se o símbolo, signo concreto que evoca uma entidade ausente ou impossível de ser percebida. Durand ainda destaca que a reunião de conjuntos simbólicos formará o mito, sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tende à constituição de um relato, e pode ser considerado o início de uma racionalização.

Além do trajeto antropológico, Gilbert Durand também notou pontos de convergência entre as imagens simbólicas e estabeleceu modalidades para o imaginário. A partir da observação de que as imagens tendem a formar constelações imaginárias que compartilham isomorfismos, orientadas primeiramente por uma mesma dominante (postural, copulativa ou digestiva), o antropólogo organizou as imagens em estruturas que denominou de “as estruturas antropológicas do imaginário”, e dividiu-as em dois regimes em torno dos quais as imagens organizam-se: o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*¹⁵.

¹⁵ Como observa Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli em uma conferência proferida por Gilbert Durand em Portugal, o antropólogo francês, posteriormente à publicação de *As estruturas antropológicas do imaginário*, revê a divisão das imagens nos regimes diurno e noturno da representação: “Tentei aí [no livro *As estruturas antropológicas do imaginário*] encontrar, e encontrei as modalidades, chamava-as então de ‘estruturas’, chamá-las-ia agora de ‘regimes’, mas não voltemos a questionar o título que hesitava entre a binaridade de dois regimes e a tríade de três grupos de estruturas. Agora, chamaria a tudo isso ‘regimes’. Se quiserem, o imaginário pode funcionar a três regimes: o regime a que outrora chamava, porque era jovem e cheio de neologismos, ‘esquizomorfo’ e que depois chamei de ‘heroico’ (já mais modesto); o regime ‘místico’ e o regime ‘sintético’; mas depois censuraram-me esta palavra, dizendo-me que era um ‘bocado hegeliana’, então, fui buscar em Derrida a palavra ‘disseminatório’ ou, mesmo, simplesmente, ‘dramático’. Bom, não vou entrar em detalhes, não vou expor o conteúdo desse grosso livro, não é essa a minha intenção, é simplesmente vos mostrar a existência de pacotes ou constelações fundamentalmente triádicas e não redutíveis a pacotes de dois termos, como julgava a princípio.” (DURAND *apud* Strongoli, 2005, p. 156). No entanto, essa nova divisão pouco modifica o método classificatório das constelações simbólicas observado por Durand, pois o princípio anatomofisiológico, isto é, as dominantes, continuam sendo a postural, a copulativa e a digestiva, encontradas na reflexologia de Betcherev. Sendo assim, em nosso trabalho, mantemos a divisão em dois regimes presentes na obra

Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e do guerreiro, os rituais de elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestivas e copulativa, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e dramas astrobiológicos. (DURAND, 2002, p. 58)

A partir dessa divisão entre o regime diurno e o regime noturno da imagem, Gilbert Durand irá apontar, dentro de cada regime, a formação de conjuntos de orientação simbólica¹⁶, aos quais denominou estrutura.

O primeiro regime apontado por Durand é o *Regime Diurno* da representação simbólica. Este regime tem como característica fundamental a antítese, isto é, a contraposição entre imagens positivas e imagens negativas frente à morte; por este motivo, as estruturas pertencentes a este regime serão denominadas esquizomorfas (ou heroicas).

Sob a égide deste do Regime Diurno, Gilbert Durand descreve três conjuntos simbólicos que apresentam o aspecto temível do tempo análogo à passagem temporal e à decorrente morte, aos quais denomina “as faces do tempo”: os símbolos teriomórficos (ligados à animalidade), os símbolos nictomórficos (ligados às trevas e à noite) e os símbolos catamórficos (ligados ao movimento da queda). Sobre tais conjuntos simbólicos, Strongoli ressalta que são os três originados de fontes empíricas, revestem-se de realismo sensorial, isto é, surgem da observação do mundo exterior pelo indivíduo representadas nas figuras dos animais, das trevas e da queda – “resultado do estímulo externo que norteia o processo de figurar o mal (o medo da passagem do tempo e dos diversos tipos de morte), não correspondendo à ação do indivíduo sobre o mundo, mas do mundo real e seus mistérios sobre o indivíduo” (STRONGOLI, 2005, p. 161). É interessante notar que

As estruturas antropológicas do imaginário e, concomitantemente, apresentamos considerações levantadas por Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli em sua profícua proposta de nova divisão as constelações simbólicas.

¹⁶ Primeiramente, é interessante ressaltar que todo o movimento dos símbolos – para Durand, Burgos, Wunenburger, Maffesoli, Eliade, entre outros pesquisadores das imagens – apresenta, em seu sentido mais profundo, uma forma do homem relacionar-se com a passagem inexorável do tempo e a finitude do ser, isto é, uma forma de escapar/lidar com a morte. Logo, observar-se-á que todo símbolo será, de certa forma, uma tentativa de vencer a morte.

tal observação é o ponto de partida para Strongoli localizar estes três conjuntos simbólicos não na condição de integrantes do Regime Diurno da representação, como Durand, mas em um espaço de uma modalidade própria e única de configurar o Mal (a finitude), visto que os símbolos nictomórficos, catamórficos e teriomórficos relacionam-se tanto com o Regime Diurno quanto com o Regime Noturno da representação. Nas palavras da autora:

Não integram nenhum regime, mas classificam-se como as matrizes, as macroimagens dinamizadoras do simbolismo de todas as modalidades do imaginário, atualizando as formas que o homem tem secularmente criado para representar o Mal. Constituem, desse modo, uma primeira etapa eufemística, porque, recebendo uma forma concreta, teriomorfa, nictomorfa ou catamorfa, tornam o Mal objeto de percepção, de reflexão e, conseqüentemente, conhecido e mais facilmente combatido. São essas imagens que, na narratividade, inspiram a criação de personagens, cenários e intrigas. (STRONGOLI, 2005, p. 163)

Desta forma, o Mal¹⁷ é figurado através destes três grupos simbólicos¹⁸, aos quais nos deteremos agora.

Os símbolos *teriomórficos* são ligados à animalidade, isto é, a atributos dos animais, e não necessariamente aos animais físicos, visto que, durante o movimento simbólico, são sobredeterminadas certas particularidades, por exemplo, a animação caótica, característica dos grupamentos de insetos ou animais pequenos como ratos. E esta é a primeira manifestação descrita dos símbolos teriomórficos: o *formigamento*, relacionado aos esquemas verbais de agitar e ferver, movimentos que podem inferir uma aura pejorativa àquilo que se agita, possuindo como imagens representativas os grupamentos de insetos, tais como, larvas, baratas, gafanhotos, ou de animais pequenos como ratos, cobras, etc. São imagens de movimento que inferem o arquétipo do caos, uma projeção da angústia diante da mudança, relacionadas sempre às “primeiras experiências dolorosas da infância que são experiências de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe e mais tarde o desmame” (DURAND, 2002, p. 74).

Um segundo grupo dos símbolos teriomórficos, formado a partir de um deslizamento do *formigamento*, são os símbolos ligados à *animação*, ao movimento

¹⁷ Entendido pela autora como a passagem inexorável do tempo, a finitude, a morte.

¹⁸ Para Strongoli, as demais representações do imaginário, dispostas em regimes, seriam formas de ação do homem diante do mundo, isto é, formas simbólicas para neutralizar este Mal, que é sempre forma de ação do mundo exterior sobre o homem.

incontrolável, que, dessa vez, relacionam-se a animais maiores, tais como, o cavalo e o touro. Animação a partir da qual se formam as imagens do cavalo fúnebre, do cavalo infernal, o cavalo ligado ao trovão, o cavalo ligado ao percurso solar e ao percurso fluvial¹⁹, entre outras. “Trata-se, portanto, em todos os casos do *esquema muito geral da animação* duplicada pela angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte” (DURAND, 2002, p. 75). Nas narrativas, vencer tais animais, em última instância, significaria vencer a morte; e não apenas nas narrativas fictícias, pois a tradicional tourada espanhola é um bom exemplo da morte do animal que simboliza a derrota da morte.

A segunda manifestação dos símbolos teriomórficos é um simbolismo *mordicante*, o fervilhar anárquico da dentição que se transforma em agressividade, em sadismo dentário. É a boca armada, aberta e cheia de dentes, não a boca que engole, mas que mastiga, devora. Assim como o esquema do formigamento, o esquema da animação também se relaciona com elementos da ontogênese humana – “O esquema pejorativo da animação vê-se, parece, reforçado pelo traumatismo da dentição que coincide com as fantasias compensatórias da infância” (DURAND, 2002, p. 85). E, igualmente, na boca do animal podem concentrar-se os esquemas terrificantes da animalidade: a agitação, o sadismo dentário, os grunhidos, e rugidos sinistros²⁰.

O simbolismo da animação e o simbolismo mordicante são, então, os dois temas inspirados pelo simbolismo teriomórfico. “O animal é assim, de fato, o que agita, o que foge e que não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói” (DURAND, 2002, p. 90).

Como exemplo do trajeto antropológico dos símbolos teriomórficos, podemos observar a imagem presente no primeiro verso do poema que é epígrafe deste capítulo: “A SERRA elétrica das cigarras parou”. O *Schème* geral da animação, que se particulariza no formigamento (animação caótica promovida por elementos diminutos), origina o arquétipo do inseto, imagem primeira e coletiva (Jung) que representa o formigamento. A partir do entrelaçamento desta imagem arquetipal com o meio cósmico – cultural-tecnológico representado pela serra elétrica e natural

¹⁹ O touro desempenha papel idêntico ao cavalo. “O seu vetor essencial é o esquema da animação. Cavalo e touro são apenas símbolos, culturalmente evidentes, que reenviam para o alerta e para a fuga do animal humano diante do animado em geral” (DURAND, 2002, p. 83).

²⁰ É pela boca que Chapeuzinho Vermelho conhece a verdadeira identidade do lobo, para exemplificar com uma narrativa de conhecimento comum.

representado pela cigarra –, forma-se a imagem da “serra elétrica da cigarra” que, embora seja na natureza um som estridente percebido auditivamente, torna-se imagem simbólica no poema.

Além disso, é interessante observar que as imagens se relacionam; assim, essa imagem, na sintaxe imagética do poema, irá ecoar em outra imagem: “tremor de alfinetes ardendo dentro da caixa”, também oriunda do *schème* da animação. A relação estabelecida entre as duas imagens que apontarão para certa negatividade surgida do ambiente crepuscular instaurado no poema, crepúsculo que é a indefinição entre o dia e a noite (o dia que deitou ao chão suas duas metades), representação de um movimento inacabado e da impossibilidade de definir definitivamente limites. Este sentido, primeiramente apreendido enquanto representação do meio cósmico, resvala para a tentativa de constituição do “eu”, percebida claramente nos versos “dentro da caixa/ de onde se abre o *quem*”, estabelecendo uma zona de fronteira na qual a procura pelo “sentido” do ser-no-mundo é marcado pela mudança; no caso, conforme veremos adiante, mudança das formas de socialidade, característica de nossa época²¹.

O segundo grupamento da temível temporalidade são os símbolos *nictomórficos*, relativos à noite e às trevas. Este grupamento pode ser relacionado ao temor primordial dos riscos naturais que a noite, a escuridão, representava aos os primeiros hominídeos, os quais tinham a visão como o sentido mais desenvolvido e eram desprovidos de garras, mandíbulas fortes ou demais adjuvantes para a defesa como os outros animais, tornando-se um alvo fácil aos predadores noturnos. Ademais, decorrente de todas as pedagogias e formas de socialidade, a noite e as trevas também se relacionaram à depressão, ao pecado, à revolta, ao julgamento, à irracionalidade. Além disso, a noite facilmente estabelece analogia com o movimento caótico, a agitação desordenada, o sadismo dentário, e outros símbolos *teriomórficos*, o que pode ser facilmente verificado na diversidade de mitos que relacionam à aparição de monstros infernais que se apoderam dos corpos e das almas durante o período noturno. As trevas ainda se alinham à cegueira que, por sua vez, pode inferir igualmente à perda da razão, o que também pode ser percebido na aproximação entre a figura inquietante do cego e do louco.

²¹ Esta é uma característica fundamental da lírica de Claudia Roquette-Pinto e será abordada nos três capítulos.

Outra variação nictomórfica é a água, não o elemento purificador, mas a água hostil, a água negra, a água nefasta, associada aos atoleiros, aos pântanos e a morte. Quanto a esta última característica, como ressalta Durand, “A primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico. A água que escorre é o ‘devir hídrico’. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno” (2002, p. 96). Igualmente, a água relaciona-se as lágrimas – a matéria fisiológica da tristeza e do desespero –; e ao afogamento.

O símbolo nictomórfico da água ainda irá deslizar e sofrer uma feminização em decorrência do isomorfismo entre a ondulação dos cabelos e a ondulação das águas em movimento – “não é a forma da cabeleira que suscita a imagem da água corrente, mas sim o seu movimento. Ao ondular, a cabeleira traz a imagem aquática, e vice-versa” (DURAND, 2002, p. 99). O isomorfismo com a cabeleira resulta ainda na imagem da teia, da aranha e das fiandeiras, ligadas inexoravelmente à passagem temporal, ao destino, e à feminilidade fatal. E, também devido à feminização, ocorre um isomorfismo entre a água negra e o sangue menstrual – “o sangue menstrual é simplesmente a água nefasta e a feminilidade inquietante que é preciso evitar ou exorcizar por todos os meios” (DURAND, 2002, p. 109). E como a feminilidade relaciona-se estreitamente ao ciclo lunar, a lua também constelará como símbolo nictomórfico. Além disso, a água também remete a inquietante imagem desdobrada do espelho, arquétipo de destruição, presente nos mitos de Ofélia e Narciso. Aos símbolos nictomórficos ainda pertencem a mancha, a nódoa, o estigma, a mácula, matizes morais da culpa. Todos eles, conforme salienta Durand, arquétipos dramáticos da passagem temporal.

Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade, pelo esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo. Esta água negra é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda sobredeterminar a valorização temporal. O sangue é temível porque é senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo ao drama lunar (DURAND, 2002, p. 111).

A terceira grande epifania imaginária da angústia diante da temporalidade é representada pelos símbolos *catamórficos*, que residem na dinâmica da queda,

quintessência vivida de toda dinâmica das trevas. Quanto à origem anatomofisiológica, os símbolos catamórficos originam-se do reflexo da sensibilização imediata do recém-nascido para a queda, relacionado à dominante postural – “Para o bípede vertical que somos, o sentido da queda e da gravidade acompanha todas as nossas primeiras tentativas autocinéticas e locomotoras” (DURAND, 2002, p. 113). A queda, assim, transforma-se em signo de punição e de pecado. Os símbolos catamórficos também sofrem uma feminização, exemplar no pecado original, por meio de um isomorfismo entre a queda e os ciclos menstruais, e ainda pela eufemização do terror do abismo que é minimizado no medo venial do coito e da vagina, transformando o ventre em microcosmo eufemizado do abismo. O movimento da queda é igualmente isomórfico ao engolimento, daí o intestino análogo ao labirinto perverso, à vala viscosa, e a toda uma valorização negativa para a parte baixa do corpo, presente na cisão platônica entre alma e corpo e em toda depreciação judaico-cristã do que é corporal, mundano, sensualizado²².

Desse modo, os símbolos nictomórficos, teriomórficos e catamórficos representam um isomorfismo contínuo que “liga toda uma série de imagens díspares à primeira vista, mas cuja constelação permite induzir um regime multiforme da angústia diante do tempo” (DURAND, 2002, p. 120). E, conforme o pensamento de Strongoli, são percepções que representam ações do mundo exterior sobre (contra o) homem.

Na lírica de Claudia Roquette-Pinto, em uma passagem do poema “TUBÉRCULOS nos joelhos” da obra *Corola* (2001), podemos observar a relação entre os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos e a angústia diante da temporalidade nefasta.

[...]
 A morte ter-expresso,
 sua vida o vilarejo
 sem parada nem remate.
 A dor, o exército da dor
 sorrindo frente ao *debacle*
 do corpo, agora obediente.
 A desistência, o sono engavetado,
 a noite vomitando suas flores de presságio
 a flor da febre
 estirando raízes sobre o leito da agonia
 – então discerne

²² No sentido do que é perceptível pelos sentidos.

pelos olhos-gelosia a latitude da luz,
 rasgando o pesadelo
 e o dia,
 trazendo saúde.
 (ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 86).

No primeiro verso destaca-se a imagem da morte ligada ao movimento rápido do trem-expresso, que passa pelo vilarejo (imagem minimizada da vida diante da morte) sem parada nem remate, isto é, passagem que não aguarda a conclusão/remate da existência. O movimento espacial do trem, assim como o curso das águas no rio, infere o movimento temporal, o escoamento da vida, relacionando-se, desta forma, a animação dos símbolos teriomórficos – no caso, não representados pela animalidade, mas por um aparato tecnológico humano: o trem. Este sentido perverso da animação escoia para o símbolo catamórfico da queda, representado pela *débâcle* do corpo, palavra francesa que significa queda, fracasso, mudança brusca que acarreta em ruína. Essa queda, por sua vez, relaciona-se ao sono e a noite, imagens nictomórficas que tem sua negatividade intensificada pelos males corporais (vômito e febre) e pelo presságio – forma de ver que não necessita da luz e que, devido a sua ligação com a noite nefasta, representa a percepção de algo negativo a acontecer.

Assim, nesta passagem do poema, é constituída uma paisagem lírica marcada pelo noturno negativo, pelas trevas da noite, momento do dia no qual os enfermos culturalmente tendem a morrer, como podemos notar na preferência do período noturno para a representação da morte na literatura. No entanto, contra essa negatividade da noite – isomorfia da morte – ergue-se a luz, o dia, que restabelece a saúde, sendo a luz a antítese, o oposto, da finitude; movimento imagético característico do regime diurno. Isto é, as imagens diurnas são a solução para o nefasto decurso temporal. No entanto, na lírica de Claudia Roquette-Pinto, as imagens noturnas também serão meio de se relacionar/fugir da temporalidade nefasta, característica de uma lírica de transição, conforme veremos em breve.

Agora que notamos o movimento dessas três constelações em sua relação com a finitude, cabe continuar nosso percurso pelas estruturas do imaginário durandiano. Para Durand, em contrapartida à negatividade desses símbolos, ergue-se, ponto a ponto, a estrutura heroica do imaginário diurno (esquizomorfa, antitética), representada pelas imagens do *cetiro* (símbolo ascensional por excelência) e do

gládio (símbolo diairético por excelência), que serão as armas de combate contra a passagem inexorável do tempo e à angústia diante do fluir temporal²³.

A dominante postural, com seus derivados manuais e o adjuvante²⁴ das sensações à distância (vista, audiofonação), que orientará o conjunto de imagens deste regime. O esquema ascensional, o arquétipo da luz uraniana e o esquema diairético²⁵ serão as representações pontuais contra os símbolos catamórficos (queda), nictomórficos (trevas) e teriomórficos (animalidade).

As imagens das estruturas heroicas seriam o primeiro e único grupo de *Regime Diurno* de acordo com a proposta de Strongoli, sendo que os símbolos nictomórficos, catamórficos e teriomórficos formariam um grupo a parte.

No *Regime Diurno*, ainda segundo Strongoli,

São privilegiados os processos dialéticos, a tendência à abstração do meio e à inclinação para fragmentar o tema e a forma de expressão, focalizando a parte e não o todo. Os verbos ou gestos reportam, em geral, ações que marcam processos de distinção, separação ou afrontamento, evidenciando o pensamento por antítese, a atração pela contradição e pelo conflito. Os campos temáticos mais desenvolvidos são os que destacam as matérias luminosas, os esquemas ascensionais ou espetaculares, expressos em orações curtas, em ordem direta, com vocabulário preciso e com pouca adjetivação ou complementos. A motivação maior das escolhas e das combinações dos processos enunciativos e temáticos encontra-se no desejo de lutar contra o perigo ou contra a ansiedade (figurativizações do mal) e de enfrentá-los com armas na mão. Essas armas podem ser o processo de idealização, o desejo de purificação, perfeição ou simetria, além dos princípios de justificação e de explicação, mas colocados de forma radical, com exclusão dos contrários, e busca de metas que possibilitem qualquer tipo de ascensão ou poder (STRONGOLI, 2005, p. 167).

Os primeiros símbolos positivos originários da dominante postural e do esquema de elevação, conforme Durand, serão os símbolos *ascensionais*. Assim, a verticalidade representará a escalada contra o tempo e contra a morte, oposta

²³ Conforme Durand, “A hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese” (DURAND, 2002, p. 123).

²⁴ Adjuvante, na farmacologia, é toda a matéria prima que adicionada à fórmula farmacêutica favorece as características organolépticas do medicamento (características que podem ser percebidas através dos sentidos humanos, tais como, sabor, odor, coloração, etc.) e, igualmente, podem favorecer a ação das substâncias ativas. No imaginário durandiano, adjuvante também apresenta este sentido, sendo os esquemas e imagens que favorecerão os reflexos dominantes postural, copulativo e digestivo.

²⁵ O termo *diairético* origina-se do grego *diaretikós*, que significa divisível, decomponível, ou aquilo que que diz respeito à divisão e a decomposição.

simetricamente à queda. Considerando a equação de Leroi-Gourhan, a força (dominante postural) unida à matéria (meio cósmico) produz os instrumentos, utensílios ou técnicas, sendo o instrumento ascensional por excelência a asa (meio cósmico), representante da ação do voo e do desejo de angelismo, de elevação, de sublimação, de vontade de transcendência; e o seu substituto tecnológico (produto cultural) será a flecha que, por também corresponder ao raio de luz, acrescenta aos símbolos da pureza os símbolos da luz.

O que une estes símbolos é sempre o movimento da ascensão, e é este movimento que justifica o deslizamento de significado dos símbolos ascensionais para o gigantização das imagens, relacionando a potência à ascensão. Desta união, surgem os arquétipos do pai, na condição de figura que representa a autoridade jurídica, moral e social sobre outro (o chefe), e seu deslizamento para a paternidade fisiológica, da qual participam os símbolos fálicos, que também se erguem contra a queda. Há, ainda, uma passagem da verticalidade à vertebralidade no culto aos crânios e na valorização da cabeça como centro e princípio da vida e símbolo da sabedoria, o que vale igualmente à valorização do chifre e sua relação com o falo.

Os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda. Essa reconquista pode manifestar-se de três maneiras muito próximas, ligadas por numerosos símbolos ambíguos e intermediários: pode ser ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo, de que a verticalidade da escada, dos bétilos e das montanhas sagradas é o símbolo mais corrente [...] Pode manifestar-se, por outro lado, em imagens mais fulgurantes, sustentadas pelo símbolo da asa e da flecha, e a imaginação tingese, então, de um matiz ascético que faz do esquema do voo rápido o protótipo de uma sublimação da carne e o elemento fundamental de uma meditação da pureza [...] Enfim, o poderio reconquistado vem orientar essas imagens mais viris: realeza celeste ou terrestre do rei jurista, padre ou guerreiro, ou ainda cabeças e chifres fálicos, símbolos cujo papel mágico esclarece os processos formadores dos signos e das palavras (DURAND, 2002, p. 145).

Há um isomorfismo claro entre o celeste e o luminoso. Logo, se o elevado opõe-se à queda, em um segundo conjunto, encontram-se os *símbolos espetaculares*, relacionados à luz e à visão, que irão opor-se ao simbolismo nictomórfico (das trevas). Entre estes símbolos que encontramos a pureza celeste e do branco e das cores mais frias (entre as quais se destacam as tonalidades do azul), o movimento de ascensão e a luminosidade do sol, a valorização positiva da

coroa e da auréola; e símbolos que relacionam a luminosidade à visão, o olhar-luz, a força moral e jurídica do olho do pai; assim como da luminosidade à palavra-som (palavra trovão, palavra luz e potência). Conforme Durand, “constelação simbólica onde convergem o luminoso, o solar, o puro, o branco, o real e o vertical, atributos e qualidades que, no fim das contas, são os de uma divindade uraniana.” (2002, p. 147).

Um terceiro grupo liga-se aos símbolos *diairéticos*, pois toda transcendência necessita dos métodos de distinção e purificação, isto é, exigem um processo dialético que confronte os opostos ascensão/queda, luz/trevas. Assim, os símbolos diairéticos serão a representação armada e violenta do regime antitético, *schème* cortante entre o bem e o mal. São as armas do herói, sejam cortantes, percucientes ou puntiformes, que inferem a separação, a penetração ou a perfuração, assim como as coberturas protetoras, como as muralhas, as couraças, os muros, as casas, etc., que inferem a divisão entre o externo e o interno. E igualmente são as armas espirituais, “os batismos e purificações: são as maneiras de distinguir o profano (estranho à religião) do sagrado [...] Para distinguir, usam-se as escarificações, a circuncisão; para purificar, a água e o fogo.” (PITTA, 2005, p. 29). À água negra, às trevas e à névoa escura irão se opor a água lustral, o fogo purificador, o ar assimilado ao sopro vital.

Gládio, espada de fogo, archote, água e ar lustrais, detergentes e tira-manchas constituem assim o grande arsenal dos símbolos diairéticos de que a imaginação dispõe para cortar, salvar, separar e distinguir das trevas o valor luminoso. (DURAND, 2002, p. 179)

Desse modo, o Regime Diurno é caracterizado por uma obsessão pela distinção, pela separação, sendo exemplar sua expressão no dualismo platônico e no método de clareza e de distinção cartesiano. Neste sentido, o racionalismo ocidental é prefigurado por uma imaginação diairética, por uma filosofia do duplo, por este motivo Durand assinalará que o regime diurno é “um regime de expressão e de raciocínio filosóficos a que se poderia chamar de racionalismo espiritualista” (2002, p. 180); igualmente, Durand ressalta o “parentesco incontestável do *Regime Diurno* da imagem e das representações dos esquizofrênicos” (2002, p. 184), por isto, Durand também denomina de estruturas esquizomorfos do imaginário as constelações simbólicas polarizadas em torno dos dois grandes esquemas, diairético

e ascensional, e do arquétipo da luz; e o nome esquizomorfias é de fato relacionado à patologia psicológica, pois cada uma das estruturas do Regime Diurno, quando supervalorizada como forma de representação do mundo, revela sintomas da esquizofrenia comumente diagnosticados.

As estruturas esquizomorfias do regime diurno são quatro:

- a idealização e o “recuo” autístico, separação radical da realidade, poder de autonomia e abstração do meio ambiente, a qual cria a atitude de representação denominada visão monárquica, isto é, um olhar de cima, aristocrático, que afasta (separa) o observador de uma vivência compartilhada com o observado;

- o diiretismo, ligado a faculdade de separar, da qual são característica a recorrência de termos, tais como, cortado, partido, separado, fragmentado, com falhas, despedaçado, roído, dissolvido, entre outros. Em casos patológicos, é evidenciada na interpretação fragmentária característica da esquizofrenia (vê-se apenas a cabeça, o pescoço, o braço, etc.), comportamento obsessivo denominado “complexo de gládio”;

- o geometrismo, estrutura também derivada dessa preocupação obsessiva com a distinção. Esta estrutura exprime-se através da simetria, do plano, da lógica mais formal na representação e no comportamento (patologicamente, representada no doente pela mania de simetria na roupa, da forma de andar em calçadas, etc.), atitude da qual pode decorrer a gigantização na representação dos objetos que, sendo tomados em sua individualidade e não em um plano intersubjetivo, crescem desproporcionalmente. Esta geometrização também apaga a noção de tempo das expressões linguísticas em proveito de um presente espacializado, marcado pelo uso indiscriminado dos tempos verbais, recorrência de verbos no infinitivo, linguagem telegráfica, etc.;

- a antítese polêmica, estrutura que marca a característica fundamental do Regime Diurno, marcado sempre pelo pensamento diirético e polêmico. O esquizofrênico levará às últimas consequências a atitude antitética na separação entre ele o mundo.

Desse modo, como dispõe Durand,

a imagem do gládio, as suas coordenadas espetaculares e ascensionais que anunciam as estruturas esquizomorfias, a saber, a desconfiança em relação ao dado, às seduções do tempo, a vontade de distinção e de análise, o geometrismo e a procura da simetria e

por fim o pensamento por antíteses. Poder-se-ia definir o Regime Diurno da representação como o trajeto representativo que vai da primeira e confusa glosa imaginática implicada nos reflexos posturais até a argumentação de uma lógica da antítese e ao “fugir daqui” platônico. (DURAND, 2002, p. 190)

Desta forma, as estruturas são regidas pela dominante *postural*, “com seus derivados *manuais* e o adjuvante das sensações à distância (vista, audifonação)” (DURAND, 2002, p. 443), sob a qual os princípios de exclusão, contradição e identidade, e o esquema verbal de *distinguir* (subir/cair, separar/misturar) serão exemplares, orientando os arquétipos “puro *versus* manchado”, “alto *versus* baixo”, “claro *versus* escuro”. E é este esquema verbal do distinguir, orientado pelo arquétipo “claro *versus* escuro”, que observamos acima no poema “TUBÉRCULOS nos joelhos”, no qual a luz, símbolo espetacular, opõe-se às trevas da noite, “– então discerne/ pelos olhos-gelosia a latitude da luz,/ rasgando o pesadelo/ e o dia,/ trazendo saúde” (ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 86).

Ademais, é interessante observar a convergência da escolha do nome dessa estrutura (esquizomorfa) com a observação que Jung assinala em *Psicologia e religião* (1978) sobre a esquizofrenia²⁶:

[...] o homem de nossas sociedades industriais é culturalmente condicionado a reagir a situações de tensão extrema através de comportamentos esquizofrênicos. Contra a abordagem organicista que busca a origem da psicose no nível do organismo individual, Devereux afirma: “considero a esquizofrenia quase incurável, não porque seja devida a fatores orgânicos, mas porque seus principais sintomas são sistematicamente encorajados pelos valores mais característicos, mais importantes [...] de nossa civilização”. Por exemplo: a impessoalidade das relações humanas; a indiferença afetiva e o isolamento aos quais o indivíduo está sujeito em nossas cidades industriais; a vida sexual destituída de afetividade e reduzida ao coito; a fragmentação da coerência de nossa conduta cotidiana devida ao fato de pertencermos e atuarmos em diversos grupos que nos impõem papéis contraditórios; a invasão de nossa vida rotineira pelo ideal científico da objetividade, criador de um pseudo-racionalismo, pretensamente oposto ao nosso imaginário; a perda do sentimento de engajamento no mundo social, isto é, a presença do sentimento de sermos cada vez mais possuídos e manipulados por forças poderosas das quais dependemos e contra as quais nada podemos; a confrontação com uma violência tecnológica ilimitada e com a morte desritualizada, absurda, etc. (JUNG, 1978, p. 31)

²⁶ Durand, posteriormente, irá dizer que prefere o nome heroico a esquizomorfo, conforme observa Strongoli (2005, p. 156).

Diante da face terrível do tempo, também se desenha outro regime de representação, e representações plenas de eufemismo e conversão vão suceder à atitude heroica da antítese, às quais Durand denomina de *Regime Noturno da Imagem*, imagens que vão exorcizar a face temível do tempo não pelas atitudes de dividir e reinar do *Regime Diurno*, mas através das atitudes de fundir e harmonizar.

O primeiro conjunto de símbolos do Regime Noturno será constituído pelos *símbolos de inversão*, nos quais os símbolos temporais serão eufemizados (ou *desdramatizados*) gradativamente, por exemplo, a imagem terrificante da queda transformar-se-á em descida aconchegante. No entanto, como adverte Durand, a eufemização será sempre um processo delicado, sob o qual rondará constantemente o perigo da face negativa do *schème*, por exemplo, o imaginário da descida necessitará couraças, escafandros, um acompanhante por mentor, isto é, um arsenal mais complexo do que a asa, apanágio da ascensão, pois a descida arrisca-se, a todo o momento, de transformar-se em queda. Além disso, enquanto a ascensão é apelo à exterioridade, a descida é um ingresso sinestésico e visceral, logo, trajeto marcado pela lentidão, pelo cuidado, e pelo calor aconchegante da interioridade. Os símbolos desse grupamento serão a caverna, o ventre, engolidores e engolidos, a gulliverização²⁷, ou seja, símbolos de encaixamento e redobramento. Além da queda, a noite também é eufemizada pelo atributo de divina; a noite, assim, transformar-se-á em lugar da incompreensível comunhão, jubilação dionisíaca – “A esperança dos homens espera da eufemização do noturno uma espécie de retribuição temporal” (DURAND, 2002, p. 215). A noite também se correlaciona à descida pela escada secreta, ao disfarce, à fonte, à união amorosa, à cabeleira, às flores, à valorização da mulher, da fecundidade, do centro, do luto, do túmulo, das cores que não se reduzem à dialética entre claro e escuro, da água espessa, etc. Igualmente, aparece a figura das Grandes Mães aquáticas, “daí decorrem os isomorfismos mãe, matéria, terra, mãe-terra, pátria, pátria-mãe” (PITTA, 2005, p. 31); e do culto da Grande Mãe surge uma oscilação entre o simbolismo aquático e o simbolismo telúrico. Como conclui Durand

²⁷ “A gulliverização integra-se, assim, nos arquétipos da inversão, subtendida que é pelo esquema sexual ou digestivo do engolimento, sobredeterminada pelos simbolismos do redobramento e do encaixe. É inversão da potência viril, confirma o tema psicanalítico da regressão do sexual ao bucal e ao digestivo. Mas o grande arquétipo que acompanha esses esquemas do redobramento e os símbolos da gulliverização é o arquétipo *do continente e do conteúdo*.” (DURAND, 2002, p. 214)

Podemos, assim, constatar, para concluir, o perfeito isomorfismo, na inversão dos valores diurnos, de todos os símbolos engendrados pelo esquema da descida. O trincar eufemiza-se em engolimento, a queda refreia-se em descida mais ou menos voluptuosa, o gigante solar vê-se mesquinhamente reduzido ao papel de Polegar, o pássaro e o levantar voo são substituídos pelo peixe e pelo encaixe. A ameaça das trevas inverte-se numa noite benfazeja, enquanto as cores e tintas se substituem à pura luz e o ruído, domesticado por Orfeu, o herói noturno, se transforma em melodia e vem substituir pelo indizível a distinção da palavra falada e escrita. Por fim, as substâncias imateriais e batismais, o éter luminoso, são substituídos nesta constelação pelas matérias escaváveis. O impulso ativo implicava os cumes, a descida magnífica [...] reclama o enterramento ou o mergulho na água e na terra fêmea. A mulher-aquática ou terrestre-noturna com enfeites multicoloridos, reabilita a carne e seu cortejo de cabeleiras, véus e espelhos. (DURAND, 2002, p. 235-237)

O segundo grupo de símbolos do Regime Noturno do imaginário serão os *símbolos de intimidade*. A eufemização do regime diurno, agora, irá transformar o túmulo em local de repouso, retorno ao ventre materno, um isomorfismo entre sepulcro²⁸ e berço, valorizando a morte, o suicídio, o sono e o sonho; igualmente, a caverna, a gruta, a casa, o sótão, a adega, o barco, o automóvel, o ovo, a concha, o vaso, a taça – refúgios íntimos, microcosmos do corpo humano e isomórficos ao ventre materno. Ainda relacionado aos *schèmes de* descer, possuir e penetrar encontra-se uma transubstanciação através da alimentação. O arquétipo primordial alimentar é o leite (primeiro substantivo bucal), mas também tem importância o mel (do oco da árvore, do seio da abelha ou da flor) e o vinho (contaminado pelas imagens cósmicas e cíclicas de origem agrária), que cria a ligação mística entre a beberagem e a reintegração orgiástica e mística. E ainda, se a fantasia alimentar carrega-se da tecnologia de bebidas fermentadas e alcoolizadas, isomorfia com a digestão, também o ouro será valorizado como digestão do metal, equivalente técnico do excremento natural²⁹, e também considerado substância primeira, resultado de uma concentração (centro), como o sal. Os *símbolos de intimidade* também se relacionam à imagem do centro e, por similaridade, da esfera e do círculo, símbolos de interioridade, de paz; e há, igualmente, um aspecto que liga o

²⁸ “O sepulcro, lugar de inumação, está ligado à constelação ctônico-lunar do *Regime Noturno* do imaginário, enquanto os ritos uranianos e solares recomentam a incineração” (DURAND, 2002, p. 238).

²⁹ “É portanto com naturalidade que o ouro, substância íntima resultando da digestão química, será assimilado à preciosa substância primordial, ao excremento. E a substância, abstração a partir do ouro excrementício, herdará a avareza que, psicanaliticamente, marca o excremento e o ouro. Todo o pensamento substancialista é avaro ou, como escreve Bachelard, ‘todos os realistas são avaros e todos os avaros realistas’ (DURAND, 2002, p. 264).

simbolismo do centro à grande constelação do *Regime Noturno: a repetição*; e a repetição que implicará a ideia de espaço e tempo sagrado – “A dramatização do tempo e os processos cíclicos da imaginação só vêm, parece, depois desse primordial exercício de redobramento espacial” (DURAND, 2002, p. 249).

Os símbolos de inversão e os símbolos de intimidade são uma “ilustração” das estruturas místicas do imaginário, segunda estrutura da representação em Durand, sendo a primeira do Regime Noturno da imagem.

A palavra mística significa, na teoria de Durand, inclusão. Nas estruturas místicas do imaginário, como visto, encontram-se as imagens da interioridade, da intimidade e da alimentação, que possuem um continente e um conteúdo, tal como o ato primordial da amamentação.

Enquanto as estruturas esquizomorfas se definiam de saída como estruturas da antítese e mesmo da hipérbole antitética, a vocação de ligar, de atenuar as diferenças, de subutilizar o negativo pela própria negação é constitutiva deste eufemismo levado ao extremo a que se chama antífrase. (DURAND, 2002, p. 273)

As estruturas místicas (ou antifrásicas) também são quatro: o redobramento e perseveração; a viscosidade, adesividade antifrásica; o realismo sensorial; e a miniaturização (Gulliver). Como vimos, na linguagem mística tudo se eufemiza, a queda torna-se descida; a mastigação, engolimento; as trevas, noite; a matéria em mãe; e os túmulos em morada/berço. Todas as estruturas são regidas pela dominante *digestiva*, “com seus derivados adjuvantes *cenestésicos*, *térmicos* e os seus derivados *táteis*, *olfativos*, *gustativos*” (DURAND, 2002, p. 443), sob a qual os princípios da *analogia* e da *similitude* funcionam plenamente, e o esquema verbal de *confundir* (descer, possuir, penetrar) orienta os arquétipos profundo, calmo, quente, íntimo e escondido.

Em resumo, podemos escrever que quatro estruturas místicas do imaginário em *Regime Noturno* são facilmente visíveis: a primeira é essa fidelidade na *perseveração* e o redobramento que os símbolos de encaixe e a sua síntese de redobramento e de dupla negação ilustram. A segunda é essa *viscosidade* eufemizante que em tudo e por toda a parte adere às coisas e à sua imagem reconhecendo um “lado bom” das coisas, e que se caracteriza por utilização da antífrase, recusa de dividir, de separar e de submeter o pensamento ao implacável regime da antítese. A terceira estrutura, que não passa de um caso particular da segunda, é uma ligação ao *aspecto*

concreto, colorido e íntimo das coisas, ao movimento vital, à *Erlebnis* dos seres. Esta estrutura revela-se no trajeto imaginário que desce à intimidade dos objetos e dos seres. Por fim, a quarta estrutura, que é a da concentração, do *resumo liliputiano*, manifesta explicitamente a grande reviravolta dos valores e das imagens a que a descrição que o *Regime Noturno* das fantasias nos habituou. (DURAND, 2002, p. 279)

No que se refere à proposta de divisão de Strongoli, a modalidade *mística* será a única pertencente ao Regime Noturno, sendo a modalidade sintética, que veremos abaixo, pertencente a um regime que a autora denomina Regime Crepuscular, por encontrar-se em um movimento dialógico entre o Regime Diurno e o Regime Noturno. Quanto à modalidade mística, Strongoli observa, como Durand, que as imagens perseveram em um tema, desdobrando-o por metáforas, realismo sensorial e miniaturizações até destituí-lo da agressividade e do perigo; é característico desse movimento o uso de frases longas, com muitos adjetivos e complementos; quanto ao campo lexical, imagens que se reportam ao sentido de proteção e abrigo são privilegiadas, assim como a recorrência de nomeação de objetos continentais e atividades ligadas à volta no tempo e à inversão na ordem; sendo todas imagens que inferem uma harmonia na qual o perigo é ausente. Devido a estas características, conforme Strongoli, a modalidade mística

privilegia a temática relacionada à busca da profundidade, da intimidade, fechamento ou retorno ao centro, empregando verbos que indicam ação assimiladora, que confundem, que unem, estabelecem analogias, semelhanças, atenuam diferenças, negam o que é negativo, enfim, criam processos eufêmicos e antifrásticos (STRONGOLI, 2005, p. 169).

Na lírica de Claudia Roquette-Pinto, observamos esse imaginário noturno no poema “meia-água”, da obra *zona de sombra*.

duas conchas
tua sombra quando encosta à minha
areal mais exíguo da
fronha, língua
de areia confinando com a escuridão

corpo
casca de borco (ambos)
quando abandonamos o nítido
por um pouso menos claro

poço
 e poço de sono
 sobre nossas águas gêmeas
 a noite hesita em refletir
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 47)

No primeiro verso, já se destaca o arquétipo do encaixe no léxico “duas conchas”, símbolo cósmico advindo do formato do crustáceo, que infere a profundidade advinda da imagem do mar e o esquema verbal principal do imaginário noturno místico (unir/ligar). Ao sentido de união presente na imagem, nos próximos versos, é somada a sensualidade corporal da comunhão com o outro e a intimidade e reclusão espacial do ambiente da cama; todas imagens noturnas que valorizam a intimidade e a inversão da negatividade da noite, que pode ser percebida na passagem “confinando com a noite”.

Esta valorização do noturno prossegue na segunda estrofe: “quando abandonamos o nítido/ por um pouso menos claro”. Esse abandono do nítido é a renúncia do método antitético do regime diurno e a preferência pela indeterminação dos limites do imaginário noturno, modo de relacionar-se com o mundo muito mais sensual do que visual, característica que ainda aponta para a aparição constante do corpo, característica da lírica de Claudia Roquette-Pinto que será observada com mais detalhes posteriormente.

Na terceira estrofe, ainda encontramos a descida, inferida da imagem do poço, e a imagem do sono, ambas caracterizando a comunhão dos corpos no idílio amoroso, ambiente imaginário que ressalta a intimidade e sensualidade do regime noturno. Esse sentimento é destacado no último verso, “a noite hesita em refletir”, no qual o termo “refletir” pode tanto se referir ao desdobramento da imagem no espelho (característica temível dos símbolos nictomórficos, inferência da morte tal como aparece nos mitos de Ofélia e Narciso), quanto reflexão enquanto pensamento racional (característica do regime diurno). Em ambas as possibilidades, revela-se uma preferência pelo ambiente noturno, seja pela ojeriza à face temível da noite, seja por preferir o conhecer sensual do regime noturno à razão diurna.

Os outros grupamentos simbólicos relacionam-se a dominante *copulativa* – rítmica de que a sexualidade é modelo. Sua principal característica é a “tendência cíclica, marcada por mudanças, retornos, dias, noites, meses e estações” (MELLO, 2002, p. 78). Gilbert Durand denominou a constelação de imagens que mantêm

estas características de estruturas sintéticas³⁰ (dramáticas³¹) do imaginário, e localizou-as na condição de segundo grupamento do Regime Noturno. Strongoli, embora concorde o mesmo trajeto antropológico de formação das imagens dessas estruturas, defende sua colocação em um terceiro regime: o Regime Crepuscular do imaginário; pois, devido à característica cíclica dessas estruturas, as imagens manifestam-se ora na postura noturna, ora na postura diurna, estabelecendo uma perspectiva dialética e pontuando o sentido de passagem (daí a escolha do termo crepúsculo). Desta forma, a autora aponta que este regime orienta-se pela necessidade de equilibrar as modalidades objetivas do Regime Diurno com as modalidades subjetivas próprias do sincretismo eufemizante do Regime Noturno, podendo se falar em um Regime Crepuscular *matutino* que valoriza as imagens diurnas do enfrentamento do Mal, mais próximos da diacronia, como as estações, e um Regime Crepuscular *vespertino* que valoriza as imagens noturnas da conciliação diante desse Mal, mais próximos da sincronia, como a música e a dança. Em síntese, Strongoli explica que na modalidade *sintética* do Regime Crepuscular

percebe-se a busca da harmonização das duas modalidades mediante a criação de sistemas de síntese e formulações conceptuais. Seu princípio é a causalidade e seus processos, sincrônicos ou diacrônicos, desenvolvem a dialética do tempo e do espaço, promovendo deslocamentos de pontos de vista, progressões temáticas ou argumentativas. As estruturas temáticas privilegiam a expressão dramática, na qual se alternam momentos de distensão e de tranquilidade com momentos de tensão e de confronto, por meio de procedimentos textuais que valorizam a historização com descrições vivas (próximas do regime noturno), mas seguidas de síntese (à semelhança das estruturas do regime diurno). Os verbos implicam atividades que destacam a *coincidentia oppositorum* e os gestos relacionados ao sentido de ligar ou religar. A motivação maior dos processos enunciativos se desenvolve em torno da criação de uma tese que pretende, fundamentada na visão do tempo e do espaço cíclicos, eliminar o Mal, transformando o perigo do presente

³⁰ “[...] porque integram, numa sequência contínua, todas as outras intenções do imaginário” (DURAND, 2002, p. 235-236).

³¹ Posteriormente, Durand também utilizará o termo disseminatório, como ressalta em curso realizado na USP e relatado por Strongoli: “Quanto ao terceiro regime, dei no meu livro a denominação sintético e, depois, disseminatório, termo que tomei emprestado de Derrida, porque quis mostrar a passagem de um ponto a outro e nesse sentido dar a ideia de alternância e tempo. Na formação dos dois regimes anteriores, o tempo não intervém, mas, neste, sim. O Regime Disseminatório aparece tardiamente, por volta da puberdade, mas não está ligado a esta, pois o exercício do ritmo precede à puberdade. Mas é evidente que o estado que Freud não chama genital, mas de sexual, em muitos animais, baseia-se no ritmo. Vamos colocar um véu pudico sobre o homem, mas, se vocês tiverem animais domésticos não castrados, dá para ver, quando eles copulam, que há uma rítmica mais demorada no cachorro, mas rápida no coelho, e assim por diante ... (DURAND *apud* STRONGOLI, 2005, p. 158).

em recompensa no futuro, ou a morte em renascimento, pela criação de teorias ou de sistemas filosóficos e religiosos (STRONGOLI, 2005, p. 168).

Mello (2002), em relação à divisão de Durand, ressalta, semelhantemente, a tendência deste regime em tentar fixar o passado e dominar o futuro por meio dos mitos cosmogônicos e cíclicos, sendo “amadurecer”, “progredir”, “voltar” os verbos indiciadores dos esquemas verbais que sustentam a ação de “ligar”, que resume o eixo semântico da constelação de imagens. “Arquétipos como a roda, a cruz, a lua, a árvore, o germe desdobram-se em símbolos que podem ser o calendário, o caracol, a roda de fiar, entre outros.” (MELLO, 2002, p. 78). Para Durand (2002), também em sentido muito próximo, a atitude do imaginário noturno em mergulhar na intimidade substancial e instalar-se pela negação do negativo também caracteriza as estruturas místicas; e estas características já são o anúncio de uma sintaxe da repetição do tempo, na qual o tempo se torna positivo, e a vitória sobre *Cronos* ocorre na domesticação do devir, isto é, na dominação do tempo. Os arquétipos e esquemas oriundos dessa ambição presentificam-se nas mitologias do progresso, nos messianismos e nas filosofias da história.

A partir dessa perspectiva, os símbolos dessa estrutura agrupar-se-iam em duas categorias, uma sobre o poder de repetição infinita dos ritmos temporais e outro no papel progressista do devir. Para simbolizar estes dois matizes, Durand (2002) escolhe duas figuras: o *Denário* (moeda) – imagens dos ciclos e das divisões circulares do tempo –; e o *Pau* (bastão) – redução simbólica da árvore com rebentos, promessa dramática do cetro.

De um lado teremos os arquétipos e os símbolos do retorno, polarizados pelo esquema rítmico do ciclo, do outro arranjaremos os arquétipos e símbolos messiânicos, os mitos históricos em que se manifesta a confiança no resultado final das peripécias da dramática do tempo, polarizados pelo esquema progressista (DURAND, 2002, p. 282).

E estes mitos serão sempre dramáticos (disseminatórios), colocando em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens.

Os esquemas verbais do denário, imagem dos símbolos cíclicos, serão o voltar e o recensear, ligados aos arquétipos atributos para trás, passado, e tendo como arquétipos substantivos a roda, a cruz, a lua, o andrógino, e deus plural (a trindade).

Neste grupamento simbólico, a unificação dos contrários dar-se-á por meio do tempo cíclico, da morte e do renascimento, ser e não ser, forma e latência, ferida e consolação, masculino e feminino (andrógino), filho e pai – como ocorre, por exemplo, no mito do dilúvio –; todos isomorfos do trajeto lunar ou da sazonalidade da vegetação, o drama *agrolunar* da sucessão dos contrários pela alternância das modalidades antitéticas vida e morte. Também são isomórficas a este grupamento todas as cerimônias iniciáticas, que repetem o mito dramático e cíclico do filho (tradução do androginato das divindades lunares, na qual se conserva o masculino do pai e o feminino da mãe). São igualmente isomórficos do definhamento agrolunar os *sacrifícios*, universalmente práticas litúrgicas agrárias, e que funciona como uma espécie de negação da morte pela morte, pois, o sacrifício é sempre ação de perspectiva econômica, mercadológica, a troca de uma vida por outras vidas, a morte do sacrificado será a morte da morte dos demais. As práticas da iniciação e do sacrifício também são análogas às práticas orgiásticas, que são o retorno ao caos, à morte, para a regeneração, renovação.

Durand ainda destaca que o animal lunar por excelência será o polimórfico dragão e suas derivações mitológicas, alado e valorizado diurnamente pelo voo, aquático e noturno pelas escamas. Mas também participarão deste bestiário os insetos, os crustáceos, os batráquios e os répteis por suas metamorfoses bem definidas no tempo. Igualmente, os instrumentos e produtos da tecedura e da fiação são símbolos universais do devir, mas também ricos em simbologias cíclicas, na qual a roda de tear é arquétipo principal.

Os esquemas verbais do pau (redução simbólica da árvore), sempre contaminado pelos arquétipos ascensionais, mas igualmente ligados ao poder fertilizante da lua, originam os símbolos das mitologias do progresso. O fogo extraído por fricção, também será isomorfo à fertilidade lunar (pois o fogo é “extraído” da madeira através da fricção). Igualmente, a projeção mundana do “drama” sexual encontrará analogia no ritmo musical. Assim, essa constelação ligará o fogo, a cruz, a fricção e o girar, à sexualidade e à música; e é na imagem da árvore, cíclica e símbolo ascensional, que a fantasia cíclica realiza a migração à fantasia do progresso. Desta forma, a árvore é imagem recorrente do messianismo, pois, embora conserve os atributos da ciclicidade vegetal, a ritmologia lunar e suas infraestruturas sexuais, também é dominada pelo simbolismo do progresso no tempo, transformando-se em positividade do devir.

Assim, para Durand (2002), esta segunda fase do Regime Noturno revela quatro estruturas bem demarcadas: a *estrutura de harmonização* dos contrários, na qual a música e seu simbolismo rítmico sexual, como conciliação dos contrários no tempo, funcionam no plano dos contrários sazonais ou biológicos e na passagem do macrocosmo cósmico ao microcosmo humano (o zodíaco e a astrobiologia, por exemplo). A *estrutura dialética*, na qual a música e a rítmica sexual não são harmonia, mas coexistência de antíteses no tempo, tendendo a conservar a todo custo os contrários, transformando o sistema imagético no “drama” de que a paixão e as paixões amorosas do Filho mítico são o modelo. A *estrutura histórica*, que não busca apagar o tempo, mas utiliza a narração dos contrários para aniquilar a fatalidade temporal; estrutura que está no centro da noção de síntese, sempre pensada em relação a um devir. E a *estrutura progressista* que instaura o complexo de Jessé, isto é, o estilo revolucionário que põe um ponto final ideal à história, por exemplo, o messianismo judeu.

E é a partir das estruturas sintéticas que Gilbert Durand destacará o duplo caráter do mito, discursivo enquanto estrutura diacrônica e redundante enquanto estrutura sincrônica. Por isso que, para Durand, todo mito comporta estruturas sintéticas, pois é procura do tempo perdido e sobretudo “esforço compreensivo de reconciliação com um tempo eufemizado e com a morte vencida ou transmutada em aventura paradisíaca, tal aparece de fato o sentido indutor último de todos os grandes mitos” (DURAND, 2002, p. 374).

Durand, após a explicação da morfologia classificatória do imaginário, volta-se à significação do imaginário, a que ele chama de filosofia do imaginário ou *Fantástica Transcendental*. Para Durand, a história é sempre uma realização simbólica de inspirações arquetípicas em constante mudança e, em todas as épocas, dois mecanismos antagonistas de motivação arquetípica opõem-se dialeticamente, um opressivo que contamina todos os setores da atividade mental, e o outro que esboça uma revolta, o que confirmaria o movimento pendular da história. Neste sentido, a história pertence ao domínio do imaginário; e em cada fase histórica a constituição do imaginário que explicaria o movimento arquetípico das imagens suscitadas em uma época, pois a história é o resultado do movimento dialético dos regimes do imaginário, sendo um regime dominante, ou totalitário, que subjuga ostensivamente uma época, e, o outro, uma força subterrânea antagonista que orienta as imagens de revolta, domínio do recalçamento. Neste sentido, o

purismo científico do pensamento seria uma manifestação do Regime Diurno, contraposto marginalmente pela imaginação noturna, presente nas filosofias holísticas e nas curas espirituais – o que facilmente se observa na valorização da homeopatia e da microfisioterapia, citando exemplos medicinais. Nesta perspectiva, Durand afirma que o processo de simbolização é responsável pelas manifestações socioculturais do homem no decorrer da história; logo, entender as imagens de um tempo é entender a dinâmica social de uma época (e vice-versa); pois o imaginário “transforma o mundo” (DURAND, 2002, p. 434).

Desse modo, Gilbert Durand devolve ao imaginário a primazia da produção dos sentidos e do funcionamento cognitivo do homem. O imaginário, em Durand, é elemento cuja hermenêutica revela a face profunda da linguagem, e caminho interpretativo obrigatório para desvelar a intimidade social e subjetiva. Nas palavras de Ana Maria Lisboa de Mello, “Todo discurso simbólico afigura-se como a expressão, tradução ou interpretação criativa de uma infraestrutura, de uma protolinguagem ou de uma vivência profunda” (2002, p. 12).

Abaixo transcrevemos dois quadros: o primeiro, extraído da obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002) de Gilbert Durand; o segundo extraído do artigo *Encontros com Gilbert Durand: Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o imaginário* de Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli, publicado na obra *Ritmos do Imaginário* (2005), organizada por Danielle Perin Rocha Pitta.

Classificação isotópica das imagens

Regimes ou Polaridades	Diurno		Noturno	
	Esquizomorfos (ou heróicos)	Sintéticas (ou dramáticas)	Místicas (ou antifrásicas)	
Estruturas	1ª idealização e “recuo” autístico. 2ª diairetismo (Spaltung). 3ª geometrismo, simetria, gigantismo. 4ª antítese polêmica.	1ª coincidência “opositorum” e sistematização. 2ª dialética dos antagonistas, dramatização. 3ª historização 4ª progressismo parcial (ciclo) ou total	1ª redobramento e perseveração. 2ª viscosidade, adesividade antifrásica, 3ª realismo sensorial. 4ª miniaturização (Gulliver)	
Princípios de explicação e de justificação ou lógicas.	Representação objetivamente heterogeneizante (antítese) e subjetivamente homogeneizante (autismo). Os Princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO, de IDENTIDADE funcionam plenamente.	Representação diacrônica que liga as contradições pelo fator tempo. O Princípio de CAUSALIDADE, sob todas as suas formas (esp. FINAL e EFICIENTE), funciona plenamente.	Representação objetivamente homogeneizante (perseveração) e subjetivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os Princípios de ANALOGIA de SIMILITUDE funcionam plenamente.	
Reflexos	Dominante POSTURAL com os que derivados manuais e	Dominante COPULATIVA com os seus adjuvantes	Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes	

dominantes	o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação).		sensoriais (quinésicos, músico – rítmicos, etc.)		cenestésicos, térmicos e os seus derivados tácteis, olfativos, gustativos.	
Esquemas “verbais”	DISTINGUIR		LIGAR		CONFUNDIR	
	Separar = misturar	Subir = cair	Amadurecer Progredir	Voltar Recensear	Descer, Possuir, Penetrar	
Arquétipos “epítetos”	Puro = Manchado Claro = Escuro	Alto = Baixo	para a frente, Futuro	Para trás, Passado	Profundo, Calmo, Quente, Íntimo, Escondido	
Situação das “categorias” do jogo de Tarots	O GLÁDIO A Espada	(O CETRO)	O PAU	O DENÁRIO	A TAÇA Copa	
Arquétipos “Substantivos”	A Luz = As trevas O Ar = O Miasma A Arma Heróica = A atadura O Batismo = A Mancha.	O Cume = Abismo O Céu = O Inferno O Chefe = O Inferior O Herói = O Monstro O Anjo = O Animal A Asa = Réptil	O Fogo – chama O Filho A Árvore O Germe	A Roda A Cruz A Lua O Andrógino O Deus plural	O Microcosmos A Criança, o Peq. Polegar O Animal Gigogne A cor A Noite A Mãe O Recipiente	A Morada A Flor A Mulher O Alimento A Substância
	Dos Símbolos aos Sistemas	O Sol, O Azul celeste O Olho do Pai As Runas O Mantra As Armas A Vedação A Circuncisão A Tonsura, etc	A Escada de mão, A Escada, O Bétilo, O Campanário O Zigarette, A Águia, A Calhandra, A Pomba, O Júpiter, etc	O Calendário, a Aritmologia, a Triade, a Tétrade, a Asbiologia A iniciação, O “Duas-vezes nascidos”, A Orgia, O Messias. A Pedra Filosofal, A Música, etc.	O Sacrifício, O Dragão, A Espiral, O Caracol, O Urso, O Cordeiro A Lebre, A Roda de fiar, O Isqueiro, A Baratte, etc.	O Ventre, Engolidores e Engolidos, Kobolds, Dactilos, Osiris, As Tintas, As Pedras Preciosas, Melusina, O Manto. A Taça, O Caldeirão, etc.

Fonte: Durand, Gilbert. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Martins Fontes. São Paulo, 2002. Anexo II. p. 441

Reclassificação isotópica das imagens

<p>REGIME DIURNO Valor: razão Símbolos: ascensionais – espetaculares - diaréticos Modalidade: heroica/ polêmica Gesto: ascensional e agressivo para enfrentar o perigo da Morte sem recuar Tendência afetiva: para a imagem e a função do pai</p>
<p>REGIME CREPUSCULAR Valor: ora razão, ora emoção Símbolos: rítmicos – de equilibração Modalidade: sintética/sistêmica Gesto: organizado para transformar o medo em reflexão e a morte em renascimento Tendência afetiva: para a imagem e função ora do Pai ora da Mãe</p>
<p>REGIME NOTURNO Valor: emoção Símbolos: de inversão – de intimidade – de harmonização Modalidade: mística/eufemística Gesto: assimilador e conciliador para criar harmonia e barrar o medo da morte</p>

Tendência afetiva: para a imagem da Mãe
--

Fonte: STRONGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. Encontros com Gilbert Durand: Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o imaginário. in: PITTA, Danielle Perin Rocha (org.). *Ritmos do Imaginário*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005. p. 169.

Poesia e Imaginário: leitura da classificação isotópicas da imagem de Jean Burgos

Conforme proposto no caminho metodológico deste trabalho, partimos do pressuposto que há um “espírito”³² na obra de arte, isto é, uma espécie de eixo semântico despertado pelo *pathos* que norteará a coerência entre os versos. E é este espírito que será capaz de provocar no outro o reconhecimento e a vivência compartilhada das paixões e dos sentidos expressos em uma obra de arte, pois nasce do social e tende a ele retornar. Este espírito, conforme visto em Durand, é orientado pelas constelações imaginárias suscitadas pelo artista, coerentes a um tema imaginal que responde, de alguma forma, ao sentimento animado pelo *pathos*; resposta sempre de forma coerente a seu tempo, seja concordando com os arquétipos oficiais ou discordando das imagens suscitadas oficialmente e orientando-se pelas constelações imaginárias latentes, que sub-repticiamente transparecem no seio social. Em síntese, o *pathos* movido pelo poema é expresso e reiterado pela constelação de imagens que o enforma e o anima. Bosi, em semelhante concepção, afirma que “Se o sentimento é vivo e profundo, as figuras repondarão e a fantasia estética saberá dar-lhes ritmo e coerência” (BOSI, 1996, p. 231).

Ana Maria Lisboa de Mello, orientando-se em semelhante perspectiva, assevera que “Diante do poema, o trabalho do crítico constitui-se em esquadrihar imagens e estabelecer elos cujas ligações formam um tecido semântico, [...] sintaxe imagética textual” (MELLO, 2002, p. 59). E é este o trabalho a que nos propomos neste capítulo.

Primeiramente, é interessante observar a interpretação que Jean Burgos faz da teoria do imaginário de Durand. Burgos escolhe a poesia – *forma de ação* do homem no mundo segundo o autor – para perscrutar as relações imagéticas; e, em suas

³² Aquilo que anima e dá coerência a algo.

análises, afirma existir uma Sintaxe do Imaginário, isto é, uma coerência além da estreita coerência racional que rege a escrita poética.

Burgos, semelhante a Durand, chamará de esquemas (*schèmes*) as estruturas *a priori* que orientam a junção na sintaxe imagética, os elos ou linhas de força que organizam o discurso poético. Mello, neste sentido, salienta que Burgos “considera que os esquemas são trajetos encarnados em representações concretas precisas e, nesse sentido, inseparáveis das imagens que vão engendrar, informar, reagrupar, uma após a outra, permitindo identificar a escrita poética” (2002, p. 99).

Burgos recusa o hermetismo crítico que na interpretação poética recobre o texto com um jargão obscuro e o destitui de seu fetichismo original. Para o autor, a escrita poética é lugar de reconciliação da angústia e do desejo, e deve ser observada a partir do jogo com a temporalidade estabelecido pelo imaginário na tentativa de dominá-la, angústia diante da morte que comanda a ordenação das imagens, conforme também postula Durand.

Além disso, Burgos afirma que existe um modo específico de o tecido textual determinar a leitura, ou seja, o texto que “impõe” sua leitura, e essa determinação, conforme observa Joachim sobre a obra de Burgos, “decorre da organização intrínseca das imagens que coage o leitor, o obriga quase a palmilhar certos caminhos, a reviver a experiência criadora.” (JOACHIM, 1996, p. 130); caso contrário, toda interpretação e crítica seriam possíveis. Ler é “aderir, dinamicamente, a certas imagens do texto, não fugir do texto e interpretá-lo” (BURGOS *apud* JOACHIM, 1996, p.135).

O imaginário, dessa forma, apresenta uma rigorosa sintaxe, uma coerência interna, que demanda do leitor burgosiano duas ações essenciais: a) mostrar a maneira como uma imagem procede à outra; b) mostrar como as imagens organizam-se em constelações dinamizadas pelos elementos que as compõe, e como essas constelações dinamizam o texto que elas escrevem (JOACHIM, 1996, p.136). Assim, cabe ao leitor³³ encontrar a dinâmica que move e organiza o funcionamento da cadeia de imagens dentro da obra poética, isto é, “capturar” o universo imagético do poema, que é sempre determinado por uma sintaxe do Imaginário, rigorosa como a sintaxe linguística, mas regida por outros princípios.

³³ Não usamos intérprete ou crítico porque este é o termo preferido por Burgos, que assinala os outros termos como sendo reducionismos hermenêuticos.

Como vimos, a proposta de Burgos é muito semelhante à proposta de Durand, a maior diferença é Burgos considera que a primazia da ordenação das imagens deve-se a sintaxe imagética mais do que ao trajeto antropológico das imagens estabelecido por Durand, que, para Burgos, pode acabar por engessar a leitura das imagens, desrespeitando sua organização própria e coerente dentro da obra poética. Conforme Joachim, a genética de Burgos se parece com o fluir-para-um-vir-a-ser da esquizoanálise de Deleuze-Guatarri, neste sentido que se compreende o conselho

[...] não vá buscar a origem dos princípios e dos quadros que presidem ao estabelecimento e ao funcionamento da imagem, porque é uma tarefa estéril que se cumpre em detrimento do essencial, este sendo a descrição ou exploração de todo o campo do texto, de sua semântica especial e de sua lógica pluridimensional, fundada na natureza mesma da imagem (BURGOS *apud* JOACHIM, 1996, p. 139).

Ou seja, a diferença principal reside no fato que a antropologia cultural de Durand busca entender a ontogênese do homem, enquanto a Poética do Imaginário de Burgos quer habitar a imagem do texto. Logo, Burgos quer evitar reduzir a produção poética à semântica das imagens quando, para o autor, a sintaxe estabelecida no poema é que ordena as imagens, ou seja, para Burgos, a imagem não está impreterivelmente presa a seu agrupamento em constelações mais ou menos constantes, o que significaria reduzir toda produção imaginária ao conteúdo semântico das imagens. Ao contrário, a sintaxe imagética é dinâmica, e adquire coerência funcional no interior do texto. Conforme observa Mello, “Na sua organização, Burgos considera que é a sintaxe que, ordenando as imagens, permite a criação [...] Tal concepção, segundo Burgos, descarta a ideia da imagem presa a um conteúdo substantivo dado, privilegiando seu funcionamento dinâmico” (MELLO, 2002, p. 119-120). Assim, o sentido é estabelecido a partir dos itinerários textuais, “cujas determinações são, ao mesmo tempo, a função simbólica da imagem e a modalidade de estruturação ditada pelo esquema” (p. 120).

Em outras palavras, para Burgos, une-se a convergência das linhas de força ou esquemas (*schèmes*) interiores ao texto aos esquemas (*schémas*) organizadores das estruturas do imaginário no estabelecimento da sintaxe imagética³⁴. Assim, “a

³⁴ Segundo Ana Maria Lisboa de Mello em *Poesia e imaginário* (2002), o termo *schème*, em francês, é uma forma de movimento interior e não a representação de uma forma, enquanto *schéma* é um esboço, um plano, uma representação simplificada e funcional do objeto (p. 123).

identificação da sintaxe do imaginário repousa sobre o estudo das relações e modos de relações, a saber: das imagens e constelações de imagens; das relações dos esquemas entre si e desses com o esquema organizador” (MELLO, 2002, p. 121). Em síntese, não há como visualizar a imagem isoladamente, sem interpretá-la de acordo com o sistema que se insere no texto, sem, no entanto, assumir que uma imagem possa estabelecer qualquer sentido, pois, neste caso, voltar-se-ia a anarquia interpretativa; o que Burgos deseja destacar, primordialmente, é a plurissignificância da imagem que, devido a sua amplitude, só pode ser compreendida dentro de uma sintaxe imagética textual.

Além disso, é fundamental observar que Burgos afirma que a dinâmica do imaginário é dirigida pela seleção lexical dos verbos, isto é, as imagens definem-se nas orientações emanadas da semântica dos verbos.

Quanto à aplicação dos regimes do imaginário ao texto lírico, Burgos ainda propõe outra formulação, não organizada a partir dos processos/ações de *separar*, *incluir*, e *dramatizar* conforme a proposta de Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário*, mas a partir de outras três grandes forças orientadoras que o autor denominara de *posturas*: a postura de *revolta*, a postura de *negação* e a postura de *aceitação* (MELLO, 2002)³⁵.

A primeira postura, de *revolta* diante da passagem temporal, gera a primeira modalidade de estruturação do imaginário, que é a de *conquista ou regime antitético*, marcada pela não aceitação do fluir temporal, tendo por esquema diretor que organiza a *modalidade* de *preenchimento*, de ocupação, de tomada de posse do espaço, atitudes que tem o intuito de deter a passagem temporal, pois ocupar os espaços representaria preencher inteiramente o presente e imobilizar o tempo; ações auferidas por meio dos mais heterogêneos modos de ocupação e de posse dos espaços. Desta forma que se defini a antítese, na oposição de forças antagônicas na luta pelo espaço. A escrita de revolta é, neste sentido, uma tentativa de deter a passagem do tempo por meio de imagens que manifestam o desejo de conquista espacial em todas as direções em uma batalha antagônica. Nas palavras de Mello:

³⁵ Toda a estruturação do imaginário de Burgos presente neste trabalho é retirada da obra *Poesia e imaginário* (2002), de Ana Maria Lisboa de Mello.

[...] os esquemas de ascensão e expansão opõem-se aos de queda e ameaça de invasão progressiva; os esquemas de extensão, crescimento e aumento lutam contra perigos iminentes de estreitamento, apequenamento, apagamento; os esquemas de multiplicação proliferam ao contato com a solidão e isolamento. A escrita de revolta projeta-se assim, tendo por fundo o seu contrário (MELLO, 2002, p. 101).

A outra grande postura é a de *negação*, que gera a segunda modalidade de estruturação dinâmica que é a de *negação do tempo ou regime eufêmico*, no qual a passagem temporal é ignorada, ensejando uma escrita de negação e a construção de refúgios, a busca de lugares fechados, a delimitação progressiva de espaços no espaço, que podem ser espaços protegidos, lugares de conforto temporários, ou espaços protetores, lugar permanentemente livre de intempéries. Há uma tendência na redução dos espaços como ação contra a passagem temporal, busca da perenidade fora do tempo cronológico. “Os esquemas de fuga, interiorização, descida, recolhimento, sepultamento e até apagamento ou fusão respondem a essa tendência, garantida por imagens que sugerem outros espaços para outro tempo ou velam seus contornos desenhando imagens em lugar de estados” (MELLO, 2002, p. 105). Isto é, uma escrita de espaços conquistados ou reconquistados, de construção de refúgios cada vez menores, locais secretos e longínquos, certa fuga (negação) do tempo que valoriza dois tipos de refúgios. O primeiro, o *espaço protegido*, abrigo, por vezes precário, onde o eu lírico pode refugiar-se, tais como, o ventre, o castelo, a ilha, entre outras; o segundo, o *espaço reduzido* através da miniaturização ou restrição espacial.

O primeiro grupo de esquemas advindo do *espaço protegido* é o da *conquista progressiva* de um espaço refúgio, secreto e íntimo, que ocorre a partir da atenuação ou apagamento dos obstáculos, mas que subsistem em uma contínua ameaça que exige sempre uma fuga para mais longe ou uma descida mais profunda. Participam aqui os esquemas de decida, de recolhimento e de penetração, enfim, sempre um adentramento progressivo. O segundo grupo de esquemas do espaço protegido configuram a segunda modalidade de estruturação do imaginário da negação, o *recolhimento interior*, a imersão na interioridade. O refúgio também pode ocorrer através da criação de um lugar idealizado, de um espaço paradisíaco imaginário.

O segundo grupo de esquemas dessa modalidade é a *restrição espacial* contínua, que não ocorre mais de modo progressivo e linear como o anterior, e que origina o esquema de fechamento em um espaço análogo ao mundo exterior, mas mais restrito, nos quais a hipertrofia da proteção leva à miniaturização do local de refúgio, e para os quais é necessária uma trajetória solitária.

O terceiro grupo de esquemas dessa modalidade é o de *compressão, minimização e miniaturização do* espaço refúgio, que pode chegar à ameaça de apagamento ou desaparecimento progressivo, imagens que invertem as perspectivas de grandeza com a intenção de resistir à dissolução do meio onde se vive. O espaço pequeno proporciona a paz e a segurança ao eu lírico

O quarto grupo de esquemas dessa modalidade reúne modos de *ocupação e arranjo dos espaços miniaturizados*, nos quais, continente e conteúdo vão se fundir;

Esquemas de tomada de posse, não mais de modo dominador, mas conciliador; esquemas de sepultamento, de fusão sob diferentes formas, agregando imagens de intimidade [...] atenuação e até abolição dos contrários, que, segundo Burgos, é o melhor signo de identificação desse tipo de escrita (MELLO, 2002, p. 114).

A última postura é a de *aceitação*, que gera a terceira modalidade de estruturação: a de *progresso ou de regime dialético*. Esta modalidade é contrária às anteriores e insere-se no sentido da cronologia, aceitando a passagem temporal e reconciliando-se com esta condição; não procurando mais um refúgio do tempo ou a fixação de um eterno presente. Esta modalidade utiliza a repetição cíclica do tempo para atingir a perenidade, insere-se, assim, no ciclo temporal, finge submissão à passagem do tempo para tentar ultrapassá-lo. Logo, é escrita de dissimulação, ardilosa, o tempo, em seu desenrolar cíclico, aparece como criador, parte da condição do ser – o eu lírico visualiza o eterno retorno. Nesta modalidade aparecem ideias de oposição como dia/noite, alegre/triste, breve/eterno, etc., e sua tendência cíclica é isomorfa ao ritmo musical. “A escrita que procede deste esquema não tem necessidade de conquistar espaços ou de ocupar espaços privilegiados (refúgios), mas habita o espaço profano que, progressivamente, prestigia, através da própria valorização do tempo que a orienta” (MELLO, 2002, p. 117-118).

As imagens dessa modalidade – de extensão espacial, de caminho a percorrer, de medidas de espaço – caracterizam-se por manifestar a progressão e sucessão de seus estados e etapas, e fornecer elementos para o progresso, “imagens que

gravitam em torno de uma relação a estabelecer, de uma ligação a garantir, de obstáculos a superar, [...] imagens de sementeira, germinação, frutificação, do fogo regenerador, do recomeço e do eterno retorno” (MELLO, 2002, p. 118). Sempre imagens que procuram desfazer as armadilhas da temporalidade e fazer a passagem da finitude à infinitude. Burgos acrescenta também a esta modalidade, conforma assinala Mello,

os esquemas progressistas e lineares, cíclicos ou regeneradores, rítmicos – que contém os dois anteriores –, os esquemas dramáticos, que, pondo em cena peripécias de diversas histórias, tomam-se organizadores da história, os escatológicos, que fazem a história desembocar sobre a não história, todos eles incluem ou supõem a continuidade no e fora do tempo e uma relação entre tendências opostas (MELLO, 2002, p. 118).

Esta escrita, dessa forma, transcende a finitude em um caminho contínuo de superação de obstáculos, convivendo com as oposições a fim de superá-las.

Abaixo, transcrevemos dois quadros organizadores das modalidades do imaginário por Burgos, um extraído da obra *Poesia e imaginário* (2002, p. 123) de Ana Maria de Lisboa Mello; e outro extraído do artigo *A poética do imaginário: uma introdução a Jean Burgos*, de Sébastien Joachim (1996, p. 129), respectivamente.

Modalidades do imaginário propostas por Burgos

CARACTERÍSTICA/ TIPOS	RELAÇÃO COM O FLUXO TEMPORAL	ESQUEMA DIRETOR (SCHÉMA)	ESQUEMAS OU LINHAS DE FORÇA (SCHÉMAS)
1 – Conquista ou regime antitético	Revolta contra o fluir temporal	Preenchimento do espaço	Esquemas em oposição; - ascensão/queda - expansão/invasão - extensão/ estreitamento - Crescimento/apequenamento - aumento/apagamento
2 – Negação ou regime eufêmico	“negação” do tempo cronológico	Busca de refúgios espaciais	Esquemas de oposição: - conquista progressiva de refúgios espaciais - reforço de espaços espaciais - fechamento em determinados espaços - proteção contra invasores - fusão
3 – Progresso ou regime dialético	“aceitação” do tempo cronológico	Inserção no progresso temporal	Esquemas de Oposição: - progresso linear espaço-temporal - concepção cíclica de tempo ou regeneradora da vida - inventários, balanços de

		trajetória empreendida
--	--	------------------------

Fonte: MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

Sintaxe do imaginário

1ª MODALIDADE: Escrita de Revolta	I Posse do espaço II Sintaxe da Antítese
2ª MODALIDADE: Escrita de Recusa	I Regime do Eufemismo/ da Atenuação a) Progresso para um lugar secreto Descida Enclausuramento b) Reduplicação (duplo) Englobamento/ encaixes c) Apagamento (apertar, restringir, diminuir) d) Conciliação na posse (comunhão, enterramento) II Formas de Esquema de Recuo
3ª MODALIDADE: a Astúcia ou Regime dialético ou busca da Eternidade	I Imagens da Progressão a) Extensão espacial e Linha de horizonte – Caminho a percorrer, Medida, Agrimensura (ex: Teatro Claudeliano) b) Imagem da Relação a estabelecer, da ligação a assegurar, do obstáculo a superar, do limite a ultrapassar, (ex: St. Exupéry, Lawrence, Sade) c) Imagem de Semeadura, germinação, Maturação/Amadurecimento, frutificação, fogo regenerador, Reiniciação, Eterno Retorno (ex: Giraudoux, Eluard, Aragon) II Esquemas que encurvam imagens heteróclitas para uma convergência específica a) Esq. Progressista e lineares b) Esq. Geradores e cíclicos c) Esq. Rítmicos (reúnem tempos fortes e tempos fracos de a,b). d) Esq. Dramáticos (peripécias de várias histórias e visão global desses acontecimentos) e) Esq. Escatológicos – continuidade no tempo: - fim dos tempos; Além e fora do tempo.

Fonte: JOACHIM, Sébastien, A poética do imaginário: uma introdução a Jean Burgos (1982). *Signótica*: Goiás. n. 8. jan./dez., 1996. p. 129.

O imaginário de Claudia Roquete-Pinto

É por meio do imaginário que o homem constitui os sentidos que atribui ao mundo exterior e a sua própria interioridade. Sendo o imaginário passível de

estruturação, conforme observamos anteriormente, buscaremos encontrar as imagens mais recorrentes na lírica de Claudia Roquette-Pinto, a fim de determinar qual o regime do imaginário que orienta sua produção lírica.

A primeira imagem que observamos com frequência na lírica de Claudia é a imagem da queda, como no poema, intitulado “queda”, da obra *margem de manobra*

Corpo, precipício
em que desabalar-se
sem rédea, poço sem
resquício de água, férrea
determinação de escapar,
ilesos, da queda inconclusa
(enquanto o elevador perde o freio
dentro da blusa e só pára
a um zilímetro do que realmente interessa).
A nossa pressa em jogar por terra
os argumentos (luva
em convite ao duelo),
partir, com dentes e unhas,
para o sequestro dos sentidos,
destros porém contidos,
cegos embora atentos,
lentos, soltos no abandono,
um dentro do outro caindo
sem nem um segundo lembrarmos
(ou esquecermos)
quem somos.
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 14)

A partir de uma análise dos verbos, o primeiro movimento – marcado pelo “desabalar-se” –, no contexto semântico intratextual em que se insere, infere a ação de cair, sentido depreendido das palavras “precipício”, “queda”, “poço”. A dinâmica da queda, símbolo catamórfico, originária do reflexo postural de sensibilização imediata do recém-nascido à postura ereta, é signo de punição, pecado, degradação, morte, nas mais diversas manifestações humanas.

Contra a morte representada no símbolo da queda, o imaginário tem opções diversas segundo as teorias de Durand e de Burgos. Pode constituir-se a partir de um esquema de oposição, inscrito, conforme sugere Burgos, na dicotomia ascensão/queda, a qual se insere na postura antitética de *revolta*, marcada pela não aceitação do fluir temporal. Também é possível, segundo Durand, originar-se a partir da dominante copulativa e da estrutura sintética, característica do regime noturno, equilibrar/ligar os contrários por meio de adjuntos sinestésicos rítmicos; ou ainda, a

partir da estrutura mística, através de seus adjuvantes cenestésicos, térmicos e os seus derivados tácteis, olfativos e gustativos, eufemizar a queda transformando em suave e íntima descida.

Primeiramente, no poema, percebemos o movimento de antítese, aparente na intensificação dos sentidos. A queda no poema de Claudia Roquette-Pinto é agressiva – “sem rédeas”, “poço sem resquício de água” –, periculosidade hipertrofiada que sugere a situação inescapável, o movimento irrefreável da morte. Em contrapartida à violência da queda, o movimento do eu lírico também possui a força aumentada “férrea/ determinação de escapar,/ ileso”, e a agressividade do movimento de queda é atenuado por sua condição de inconclusibilidade. O eu lírico tenta escapar veemente de uma “queda inconclusa”, isto é, marcada já na origem por uma impossibilidade. Desta forma, o primeiro movimento do poema, antitético por excelência, já aponta para uma constituição de sentido que irá além da contraposição inscrita na atitude heroica do Regime Diurno do Imaginário; pois a tensão queda/fuga é suspensa pela inconclusibilidade.

Em seguida, uma sensualidade corporal sugerida pela imagem “dentro da blusa” (trazendo à tona outra isomorfia da queda, o pecado da luxúria) contrapõe-se à queda, na condição de *Tânatos*, com uma força erótica, pulsão de vida. Estabelece-se outra forma de tensão entre a vida e a morte, o que faz com que a terrificante imagem da queda contraponha-se dialeticamente a um êxtase sensual, mas o movimento não apresenta síntese, pois margeia os limites sem transpô-los, é inconcluso, para “a um zilímetro do que interessa”. Esta ausência de síntese, para Maffesoli, “É a marca do sentimento trágico da existência: nada se resolve numa superação sintética, tudo é vivido em tensão, na incompletude permanente” (2001, p. 79).

Tal jogo dialético prossegue no poema em contraposições entre razão e emoção – aos argumentos que se jogam por terra contrapõe-se o duelo com dentes e unhas – e na contraposição aparente da expressão “sentidos destros e contidos” – duas características que se opõem diametralmente a evasão sentimental.

Ao jogo dialético sucede um desejo/possibilidade de junção que também não se resolve. Argumentos e sentidos, um dentro do outro, caindo, inferem a indeterminação do eu lírico na divisão entre a razão de Apolo e o hedonismo de Dionísio.

Este movimento de dialética dos antagonistas caracteriza as estruturas sintéticas (ou dramáticas) do regime noturno do imaginário, espécie de dramatização rítmica que visa à dominação do tempo. Esta estrutura do imaginário noturno é orientada pela dominante copulativa, o que justifica uma sensualidade frequente e certo êxtase corporal na vertigem da queda. Há um prazer revelado na experiência de situações limítrofes, representada pela sensualização da queda que se opõe à retidão da razão. Assim, o desejo pela queda, embora apenas aproximando-se “seguramente” das zonas limítrofes, inscreve-se em uma aceitação/dissimulação do ciclo temporal pela valorização progressiva da queda, aparente na ação contínua do verbo “caindo”.

Neste movimento de aceitação/dissimulação, constitui-se o lirismo vivenciado pelo corpo e pela sensualidade de Claudia Roquette-Pinto. A queda amaina-se quando sentida pelo corpo, quando reduzida ao espaço da blusa, contida em uma reclusão espacial na qual pode ser dominada. O corpo que cai se sensualiza à medida que rompe a agressividade da luta pelos espaços do regime antitético diurno (Durand) e da postura da *revolta* (Burgos), pré-disposição já presente na falta de marcação temporal dos verbos que inferem a queda “desabalar-se”, “jogar” por terra, e principalmente na ação contínua marcada pelo verbo “caindo”.

No poema “cinco peças para silêncio”, de *zona de sombra* (2000), estão presentes a repetição da imagem da queda (símbolo catamórfico) e, também, a imagem da sombra (símbolo nictomórfico). Nas pedagogias do imaginário, a junção entre queda e sombra (escuridão, negrume) é comum e recorrente nas imagens do precipício, do poço, do abismo, entre outras. No poema, dividido em cinco partes, queda, silêncio e sombra são as imagens principais que compõe um ambiente de descida à interioridade, movimento que representará a solução para a queda no Regime Noturno da imagem, isto é, à agressividade terrificante da queda opõe-se uma constelação de imagens que inferem um movimento aconchegante e suave, a descida – lembrando que a cautela da descida é diferença crucial da veemência da queda. Na primeira parte, a encena-se uma descida delicada e controlada.

empresta silêncio ao silêncio
 como sobre a superfície
 das águas um vento caísse
 mas imóvel, sem que tímpano
 algum se ferisse
 sem que a pétala da água enrugasse

vento soprando de dentro
do vento, a resistir-se
intento na corrida, em riste
o próprio pulso a domá-lo
trazendo seu movimento
de homem com cavalo
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 27)

O caminho à interioridade requer todo o cuidado, e o silêncio é uma das precauções. A descida, comparada ao vento que cai sobre as superfícies das águas, é silenciosa e cautelosa, nem a pétala da água se enruga. Nestes versos, notamos a presença das estruturas místicas (antifrásicas) do imaginário noturno, nas quais os perigos da queda são contrapostos pela imagem da descida. No poema, a queda ao desconhecido torna-se descida à interioridade, principalmente, pelo esquema simbólico do engolidor/engolido, desdobramento do arquétipo continente/conteúdo, característico do Regime Noturno do imaginário, visível nos versos “vento soprando de dentro/ do vento”. Além disso, há um realismo sensorial presente na descida, aparente na analogia tátil entre a superfície da água e a pétala de flor, e no pulso que doma o cavalo, mostrando outra característica da poesia de Claudia Roquette-Pinto, uma preferência pela sensualidade corporal, pela sensação tátil. Bachelard, semelhante à descrição de Durand da descida enquanto movimento à interioridade isomórfica da descida ao aconchego do ventre materno, assinala que na “Descida sem queda. Nessa profundidade indeterminada reina o repouso feminino” (1988, p. 59).

No último verso, ainda aparece a imagem do cavalo domado. Símbolo teriomórfico ligados à *animação*, ao movimento incontrolável, no Regime Diurno, o cavalo é representado pelas imagens do cavalo fúnebre, do cavalo infernal, entre outras, todas ligadas ao percurso solar e/ou fluvial, imagens que inferem a angústia diante da mudança, da partida sem retorno que é a morte. No entanto, no poema, a valoração negativa do símbolo teriomórfico é invertida; trata-se de um cavalo domado, do tempo domado pelo pulso do homem que guia seu movimento, imagem na qual transparece certa valorização da razão na dominação da natureza pelo homem, revelando uma poesia que dialoga com os regimes em ricas imagens nas quais o imaginário traduz uma complexidade antagônica de sentimentos característicos do nosso tempo, como a sensualização hedonista da vida oposta à dominação racional da natureza, inclusive da natureza humana, característica de um

pensamento tanto religioso quanto científico que exorciza o campo das pulsões sensuais enquanto símbolo da queda no pecado ou na irracionalidade.

Na segunda parte do poema, a calma da descida é contraposta pelas imagens do salto, do arremesso, da queda, estabelecendo, novamente, uma dialética das diferenças que tende a sensualização/corporificação das impressões:

evita o que dá ao silêncio
ausência de sombra, planície
paisagem onde aterrissam
os tímidos, pátios de impasses
assiste em silêncio o exercício
do salto,
do que, maçarico,
leve se arremessa
quando corpo, ora em pedra
ora em água precipita e
os gestos da água imita:
levita em convite à queda
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 28)

Esta parte inicia com um conselho: evitar o que dá ao silêncio ausência de sombra. O princípio do movimento dialético começa pela recusa às imagens luminosas, que ameaçam romper o ambiente crepuscular da descida, ressaltando outra característica da poesia de Cláudia Roquette-Pinto, a preferência pela sombra, que inclusive aparece no nome da obra. Os movimentos bruscos, o salto e o arremesso também se contrapõem dialeticamente à descida, e a agressividade da queda é eufemizada, novamente, pelo movimento sensual do corpo, constituído por outra oposição, corpo que é ora pedra, ora água. No último verso, contrapõem-se o cair ao levitar, uma espécie de imagem síntese da dialética na qual se inscreve o poema. Mas o movimento dialético, em si, não se resolve, movimento que, conforme ressaltamos, é imagem da insurgência de um hedonismo que, conforme Maffesoli, caracteriza nosso tempo. Nas palavras do autor:

um espírito do tempo feito de hedonismo, de relativismo, de viver o presente, e de uma espantosa energia concreta e cotidiana, dificultando uma interpretação em termos de finalidade, de sentido da história ou outras categorias econômicas-políticas com as quais costumamos analisar o vínculo social (2001, p. 66).

Conforme ainda expõe Maffesoli, com certa ironia à resistência da razão técnico-científica, Dioniso³⁶ é o “espírito demoníaco que vem perturbar as certezas estabelecidas e as instituições pesadonas. Instaura a desordem, reinstaura a circulação própria da vida” (2001, p. 127).

Na terceira parte do poema, a luminosidade já é intensa, e representada nas imagens do “sol” e do “incêndio”, é ressaltada e valorizada, assim como a sensualidade. Neste momento, o movimento do eu lírico torna-se metalinguagem da composição poética, outra característica recorrente em toda obra de Claudia Roquette-Pinto – a reflexão sobre a composição poética. E o redobramento do esquema continente/ conteúdo reaparece na imagem do corpo dentro do corpo.

corpo deitado ao silêncio
 sob o sol, exposto
 ao incêndio de outro rosto
 todo ele ateasse
 surgindo, vertiginoso,
 das cinzas do gozo, em nudez
 assim a palavra retorna
 a sua íntima forma
 que o olho, à pena, intuía
 (por dentro do corpo (disfarce
 contra o silêncio) respira
 outro corpo a imantar-se)
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 29)

Há um surgimento vertiginoso do corpo – da sensualidade (agora também palavra poética), que se intensifica nestes versos – e da alteridade, do corpo do outro. Quanto à metalinguagem, o poema inscreve a composição poética na instância da alteridade, da diferença, totalmente oposta à ideia de identidade, do ser representado por um conjunto de marcas próprias. Neste sentido, o eu lírico compreende que a obra literária constitui-se no jogo entre alteridades, no dialogismo, na encenação/acontecimento da vida compartilhada, pois todo poema é diálogo, mesmo que o “outro” esteja ausente como pessoa, a presença de um interlocutor nunca desaparece.

Além disso, *Eros* também é sempre relação com a alteridade, conforme Maffesoli em *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de*

³⁶ Maffesoli aponta que, para Gilbert Durand, “a figura de Dioniso poderia perfeitamente ser o ‘mito encarnado’ de nossa época.” (MAFFESOLI, 2001, p. 66). Esta perspectiva será mais bem abordada no capítulo Jardim Social

massa (1998), aquilo que caracteriza a estética do sentimento não é de modo algum uma experiência individualista ou “interior”, antes pelo contrário, é outra coisa que, na sua essência, é abertura para os outros, para o Outro. Ou ainda, como ressalta em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*

[...] contrariamente ao que prevaleceu na economia de si e na economia do mundo próprias do individualismo burguês, ser fora de si é um modo de se abrir ao mundo e aos outros. Nesse sentido, os diversos êxtases contemporâneos, de qualquer ordem que sejam: técnicos, culturais, musicais, afetivos, reafirmam o antigo desejo de circulação. Circulação dos bens, da palavra, do sexo, fundamentando todo conjunto social, e fazendo-o perdurar em seu ser: o devir (2001, p.32).

E é na imagem corpo que aponta para o movimento de saída que justamente acontece o encontro com o outro, inversão da direção da interioridade que se estabelece quando o tema torna-se a metalinguagem. A palavra, surgida da força centrífuga exercida pelo aparecimento do corpo, também retorna à sua forma íntima em movimento centrípeto, e constitui-se enquanto palavra poética tanto na aproximação com a interioridade, aparente no reduplicamento recorrente do corpo dentro do corpo, quanto na aproximação com a alteridade, aparente na imagem do outro corpo.

Na quarta parte do poema, as imagens, antes opostas diametralmente, tendem a uma posição de síntese.

se em torno ao sol do silêncio
um corpo orbita, em eclipse,
há (metáfora opaca) um faça-
se-a-luz que decifre
o rosto por trás da grimaça,
o desenlace do eclipse?
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 30).

O poema volta à busca pela interioridade, mas uma interioridade que não se constitui em uma identidade imutável e única, mas que se constitui no “faça-se-a-luz” surgido da presença do outro corpo que orbita, instituído na alteridade, pois o desenlace de um eclipse só é possível no movimento do outro. Essa imersão na subjetividade é caracterizada na lírica da autora também pela preferência de imagens oriundas do jardim ou dos astros celestiais (como nos versos acima), e é representada, com recorrência, por ambientes circulares e opacos, nos quais a

ausência de luz e a tendência à circularidade produzem imagens do regime noturno nas quais dialogam as estruturas sintéticas e as estruturas místicas. Assim, o aparecimento do regime diurno da imagem é sempre contraposto e superposto pelas imagens noturnas, por um movimento de estabilização entre as imagens diurnas e noturnas, característica do Regime Crepuscular proposto por Strongoli, como também pela intimidade, característica das estruturas místicas do Regime Noturno de Durand.

Na quinta e última parte, corpo e palavra se revelam.

como um olho sob a pálpebra
raiano (ou se desvestindo
de uma antiga catarata)
através do cristalino
o corpo assoma, palavra
vinda da sombra
para o atrito
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 31).

Da sombra à luz, corpo funde-se à palavra e se revela. Seu movimento, lento e cuidadoso, é em direção a uma zona de atrito: a claridade, lugar já não protegido pelo aconchego sinestésico da noite, movimento que é percebido na escolha do verbo raiando e na imagem do olho que se abre.

A luz possibilita a determinação dos contornos no Regime Diurno do imaginário. Neste ponto, é interessante observar que a transparência da subjetividade pede cautela porque o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto prefere revelar-se sinestésicamente, sempre evita os “perigos” da luz; claridade que, no poema, é a racionalização diurna, já não é a palavra poética. Tal movimento fica evidente no fragmento do poema “POR QUE você me abandona”, da obra *Corola*

Sem a sua luz, o que me resta?
Palmilhar às cegas
um quarto de veludo
onde o espelho, mudo, assiste
à fuga do que reflete.
(ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 29).

A busca pela palavra poética e a angústia diante da ausência reveladas nestes versos também apontam, de certa forma, para a diferença que se instaura entre o discurso poético e o discurso técnico-científico (aristotélico/positivista), e indicam a

eleição da poesia como meio forma privilegiada de expressão subjetiva. É a poesia que detém a passagem temporal, é através da arte que o eu lírico encontra o elo com a eternidade; sem a palavra poética, resta a fuga, a passagem no decurso temporal, o escoamento da vida. Sem a palavra poética, igualmente, não há luz. Esta luz, cabe não confundir, difere da claridade diurna, racional, lugar de atrito, repelida em muitos momentos na lírica de Claudia. Trata-se de uma luz sinestésica, que é mais calor que claridade, luz que não é visão, mas clarividência, outra forma de ver.

Tal intenção pode ser observada no poema em prosa abaixo, extraído da obra *Margem de manobra*.

E ela soube que tinha sido atravessada por uma trilha luminosa, varada, instantaneamente, de um quadrante ao outro, por um clarão fugitivo que o pensamento só podia seguir no encaço. E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia – num viés absolutamente novo, onde as imagens se estendiam sobre as sensações – ou, antes, se enlaçavam a elas. E a culminância para onde ela (em cada um dos seus corpos) convergia, ao abrir-se em pétalas, tornava inseparáveis a queda aniquiladora do seu próprio corpo, entregue ao corpo que estava ali, e o vislumbre, simultaneamente doce, do outro corpo, ausente. (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 15).

Neste poema, semelhante a um gênero narrativo, o eu lírico utiliza o que na linguística chama-se de embreagem actancial, isto é, a categoria de pessoa “eu”, que deveria instalar-se em um poema que tematiza a subjetividade, é neutralizada pelo uso da terceira pessoa (ele/ela). No entanto, essa terceira pessoa não deixa de ser uma forma de representar a primeira pessoa, que é a referência real do texto – exemplificando, é como quando o pai diz ao filho: “papai não quer que você vá lá!”. Esta estratégia linguística proporciona uma aparente objetividade à descrição subjetiva do eu lírico, como se, ao falar de si na terceira pessoa, o eu lírico obtivesse maior liberdade na expressão de seus sentimentos.

As imagens presentes no poema correspondem às observadas nos poemas anteriores, principalmente a luz, o corpo e a excitação sensorial. A luz, na condição de símbolo de conhecimento, quando aproximada da luz/claridade como no início do poema, é luminosidade agressiva, que atravessa, vara, o corpo, dois verbos que inferem todo um sensualismo à dinâmica do poema também; mas este sensualismo

é invadido pela luz, a qual só pode ser seguida pelo pensamento. Em um segundo momento, o conhecimento já não é a estreiteza da razão, mas uma forma sinestésica de conhecer, de compreender a si, característica da lírica de Claudia Roquette-Pinto, um conhecer pelo corpo (“E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia”), uma clarividência de si sensualizada, tátil, “onde as imagens se estendiam sobre as sensações – ou, antes, se enlaçava a elas”.

Extraídas da paisagem do jardim, também encontramos no poema imagens florais, no caso, a imagem da rosa, alusão nítida ao sexo feminino, como Bachelard aponta, “A rosa é então o feminino enérgico, conquistador, dominador” (1988, p. 38). O tema do poema agora é outro, o sexo, a “colisão” dos corpos, encontro marcado pela presença do pecado da carne, percebida na imagem da “queda aniquiladora” e na imagem da participação feminina no ato sexual enquanto “entrega ao corpo que estava ali”. Assim, a feminilidade conquistadora ressaltada na imagem das pétalas da rosa que se abre ressalta, põe em evidência, ainda mais a posição passiva da mulher. Quanto às flores, Bachelard ainda aponta que “A flor nascida no devaneio poético é então o próprio ser do sonhador, seu ser florescente. O jardim poético domina todos os jardins da terra” (1988, p. 149). E é assim que o jardim poético de Claudia Roquette-Pinto impõe-se como imagem da condição de ser-no-mundo do eu lírico. Visto que, “O devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio a outro, o objeto já não é o mesmo; ele se renova, e esse movimento é uma renovação do sonhador” (BACHELARD, 1988, p. 151).

Quanto à preferência pelo imaginário do jardim, conforme Durand salienta, os espaços circulares, contrapondo-se aos espaços quadrados – representações da *téchne* humana, do espaço construído – representam espaços naturais, refúgios circulares, isomorfia do ventre materno, lugar de aconchego, paz e segurança. Nas palavras do autor:

As figuras quadradas ou retangulares fazem cair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela. O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo, ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade. Não há mais nada além do círculo ou da esfera que, para a fantasia geométrica, apresente um centro perfeito. Arthus parece ter plenamente razão ao notar que ‘de cada ponto da circunferência o olhar está virado para dentro. A ignorância do mundo exterior permite a indolência, o otimismo’ [...] o espaço curvo, fechado e regular seria assim por

excelência signo de doçura, de paz e de segurança. (DURAND, 2002, p. 248)

Na poesia de Claudia Roquette-Pinto, o espaço do jardim representa o mundo privado e subjetivo que se contrapõe ao mundo exterior. No entanto, não se mantém ileso, como o *locus amoenus* da bucólica poesia árcade, tampouco é imagem idílica do *fugere urbem* horaciano. O jardim é lugar privilegiado da expressão subjetiva da lírica de Claudia, mas não é refúgio capaz de resguardar este “si” dos perigos da razão em um mundo dominado pela *téchne* e por todo o mais que ameaça dilacerar o pequeno espaço no qual o eu lírico se abriga. No poema “AMOR-EMARANHADO, labirinto”, da obra *Corola* (2001), podemos observar melhor este sempre em suspense jardim ou, como preferiria dizer, este jardim em suspenso:

AMOR-EMARANHADO, labirinto
 apartado de mim pelo fôlego das rosas,
 pensas, no jardim.
 Dos pés na grama me ergue um calafrio,
 e tudo é muro, palavra que não acende
 neste anelo em que me enredo.
 Para que tijolos, toda esta geometria,
 que faz da paisagem um deserto de cintilações espontâneas?
 De linhas retas apenas
 o fio que desenrolo,
 exausta embora atenta,
 sem conhecer a mão
 que o estende na outra ponta.
 (ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 27).

Podemos observar no poema a oposição citada por Durand entre as figuras quadradas e as figuras circulares. As formas geométricas, planas, denotam um mundo construído, que se opõe ao mundo natural, circular, do jardim, lugar de abrigo, no qual o fôlego é extraído das rosas – palavra que na tradição judaico-cristã representa vida, sobre o homem formado do pó da terra Deus soprou o fôlego de vida em suas narinas.

A representação dos sentimentos do eu lírico também se insere nesta dualidade. A passagem do tempo, marcada pela imagem do desenrolar, também presente no amor-emaranhado e no labirinto, é constituída de linhas retas. O fio é imagem por excelência do tempo e do destino, do percurso que vai da vida à morte, do qual o agente precursor é a feminilidade negativa da fiandeira, representada na

mitologia grega pelas moiras, velhas cegas e rancorosas que fabricavam, teciam e cortavam o fio que era a vida dos homens, usando, para tear, a Roda da Fortuna.

No poema, o fio é também o anelo, o forte desejo no qual o eu lírico se enreda, ânsia de vida inserida no fluxo temporal. Mas a palavra não acende diante das geometrias plana que invade o jardim, diante desta vida que só pode ser desejo enquanto vida fugaz.

Outra característica do jardim de Claudia é que a paisagem natural não é visível em sua totalidade. Assim como a sintaxe entrecortada dos versos, as imagens surgem desconectadas das possibilidades esperadas na descrição de um ambiente natural, recriando na disposição imagética o jogo de *enjambement* textual e a sensação de incompletude recorrente na lírica da autora. No poema “poema submerso”, de Saxífraga (1993), o movimento de desconstrução sintática e a divisão das palavras são levados às últimas consequências³⁷.

poema submerso
 olho: peixe-olho que
 desvia a mão enguia
 a pele lisa a
 té o umbigo e logo
 a flora de onde aflora
 (na virilha) o barbirruivo a
 ceso bruto an
 fíbio: glabro

dedos tão tentáculos
 e crispam e esmer
 ilham dorso abaixo a
 cima abaixo brilha
 o esforço – bravo
 peixe tentando escapar mas

ei-lo ao pé da frincha que
 borbulha (esbugalha?)
 roxo incha e mergulha em
 brasa estala
 e agora murcha
 peixe-agulha e
 vaza
 vaza
 (ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 32).

³⁷ A agressividade do corte sintático e da própria divisão “arbitrária” das palavras é muito presente nesta obra. No entanto, nas obras posteriores, esta característica é amenizada.

No poema, no qual é descrito metaforicamente o ato sexual, esta sintaxe angustiante encontra-se também no movimento e na percepção do corpo – sempre uma mão, um olho, a virilha, o dorso, os dedos. Presença cindida que resplandece na percepção física e tátil da exterioridade e da interioridade, e que ressoa na sensorialidade de um corpo que ora cai, ora desce, ora fricciona-se na imagem também cindida e sensual do outro. Além disso, quanto maior a fragmentação do verso, mais escassos tornam-se os adjetivos; e preferem-se as imagens criadas pelo processo de composição de palavras à descrição ou enumeração de características.

Em outro poema da mesma obra, encontramos um “aviso” ao leitor, um manifesto da lírica de Claudia que apresenta algumas das preferências estéticas da autora.

ao leitor, em visita
 pensa em vertical
 então se digo tubo
 derruba-te num mergulho
 assaltado
 como o do sono
 (coração tombo no
 estômago. o amor)
 acrescenta ao desaprumo um colapso
 e a “presteza vertiginosa
 dos expressos”,
 no espaço
 sói agora que libertes
 o tubo de toda matéria
 - cuida apenas de não abolir a queda –
 o que resta esta
 queda construída

a isto, diga:

poema

(ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 27).

A verticalidade e a queda são apresentadas como características fundantes de sua lírica. Junto a elas, a percepção sensorial do corpo, sempre instável na presença do outro, instabilidade representada nas imagens e na sintaxe do poema. O corpo, e com ele toda a matéria, é sempre dilema, imagem das impossibilidades da vida e, sobretudo, da impossibilidade por excelência que é a morte. E o pensamento é sempre forma incapaz de dar acabamento ao mistério. A queda libertária, a verdadeira queda sempre pretendida, não se alcança, a própria queda da qual o poema se constitui é construída, simulacro, simulação de outra queda

apenas ambicionada, uma que insurja vitoriosa contra a vulnerabilidade da vida e dos sentimentos. No entanto, conforme Guattari,

Cabe especialmente à função poética recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e ressingularizados. Não se trata, para ela, de transmitir mensagens, de investir imagens como suporte de identificação ou padrões formais como esteio de procedimentos de modelização, mas de catalisar operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência (GUATTARI, 2012, p. 30).

E é na arte que o eu lírico de Roquette-Pinto percebe a possibilidade de reconstituir-se, de se autorreferencializar. Em outra passagem, Guattari volta a salientar que

É nas trincheiras da arte que se encontram os núcleos de resistência capitalística, a da unidimensionalidade, do equivaler generalizado, da segregação, da surdez para a verdadeira alteridade. Não se trata de fazer dos artistas os novos heróis da revolução, as novas alavancas da história! A arte aqui não é somente a existência de artistas patenteados mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias (GUATTARI, 2012, p. 105-106).

A arte assim constitui-se em forma de expressão capaz de adentrar a complexidade existencial. Na contemporaneidade, as “identidades” ou as antigas territorialidades existências, usando um termo Guattari, estão em constante ameaça de dissolução generalizada devido aos fluxos informativos engendrados maquinicamente, ou, conforme Baudrillard, devido a uma sociedade onde tudo desaparece não pela morte ou fim, mas por “proliferação, contaminação, saturação e transparência, exaustão e extermínio, por epidemia de simulação, transferência na existência segunda da simulação” (BAUDRILLARD, 1990, p. 10). Isto é, dispersão e esvaziamento dos sentidos pela própria multiplicação desordenada, a subjetividade (a territorialidade existencial de Guattari) articula-se sobre a constante ameaça de dispersão na multiplicação caótica da própria existência pluralizada nas múltiplas comunidades estabelecidas, na coexistência de diversas faces de um eu aspergidas pelas mais contraditórias instâncias sociais.

Neste universo “fractal”³⁸ – no qual já não há mais a homogeneização baseada em um único valor, mas uma sociedade complexa na qual residem múltiplos valores heterogêneos entre si – o “eu” pós-moderno, caracterizado frequentemente como dilacerado, fragmentado, cindido, inacabado, fraturado, desdobra-se e se dispersa sobre si mesmo, não sendo mais possível sua categorização sob os pressupostos da lógica aristotélica e/ou da razão técnico-científica positivista sem exercer excessiva violência na redução ou definição de contornos que já não são mais estáveis e nítidos.

Por isso, o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto, na procura de uma constituição autorreferencial, transforma “corpo”, “flor”, “jardim” e “queda” em imagens obsessivas da busca de delimitação das zonas e limites existências; um imaginário que, conforme visto na análise dos poemas, por si só é infenso a este universo apolíneo de abscissas, coordenadas e contornos definidos, pois se constitui na ação de “ligar”, na coincidência dos opostos, na dialética sem síntese dos antagonistas, característica dramática³⁹ das estruturas sintéticas do imaginário noturno.

Porém, este projeto autorreferencial é fadado ao inevitável inacabamento – projeto, palavra que, em si, já é contrária ao espírito contemporâneo que, conforme Maffesoli, é feito de hedonismo, de relativismo, do desejo de viver o presente, e de uma espantosa energia concreta e cotidiana, características que dificultam uma interpretação em termos de finalidade ou de sentido da história (MAFFESOLI, 2001, p. 66). E tal inviabilidade culmina em ânsia diante da impossibilidade de realização.

Se a imagem da face da morte é sempre ameaçadora, e contra ela ergue-se todo um imaginário, conforme visto em Durand; também contra ela ergue-se a angústia. Para Heidegger, todas as possibilidades do homem encontram uma barreira intransponível: a morte. Ela é a possibilidade da impossibilidade de todo projeto e alicerça a historicidade da existência. E é a morte que daria o sentido último, encerrando o inacabamento do ser-aí⁴⁰, pois é a conclusão a qual nunca

³⁸ Termo entendido a partir do pensamento de Baudrillard: “O bem já não é perpendicular ao mal, nada mais se coloca em abscissas e ordenadas. Cada partícula segue seu próprio movimento, cada valor ou fragmento de valor brilha por um instante no firmamento da simulação para desaparecer no vácuo, segundo uma linha quebrada que só excepcionalmente encontra a dos outros. É o esquema peculiar ao fractal; é o esquema atual de nossa cultura.” (1990, p. 12).

³⁹ Ver nota de rodapé 8 e 21 para esclarecer o sentido de “dramática” usado nesta passagem.

⁴⁰ O ser-aí (*dasein*), para Heidegger, é o ser do homem no mundo, que está no mundo não apenas no sentido da contemplação, pois se eliminássemos o mundo nada restaria, mas que se constitui no mundo, pois o mundo é um conjunto de instrumentos para o homem realizar seu projeto de ser-no-mundo, e transformando o mundo, o homem transforma a si.

teremos acesso; mesmo que a vivenciamos com o outro, porque, “em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros. No máximo, estamos apenas juntos” (HEIDEGGER, 2005, p. 19).

Ademais, para Heidegger, existir autenticamente implica a coragem de aceitar o seu nada possível, o não-ser, a morte, o fim de todas as possibilidades. E o sentimento que resulta desta possibilidade de não-ser é a angústia. “Angustiando-se com a morte, a pre-sença é colocada diante da possibilidade insuperável, a cuja responsabilidade está entregue” (HEIDEGGER, 2005, p. 36). A existência inautêntica, ao contrário, é aquela em que o ser aprofunda-se nas possibilidades, no “se”. É a existência que, para escapar da angústia diante da morte, transforma essa angústia em medo – sentimento que só existe em relação a um ponto de referência, “medo de”. E o medo afasta o homem da angústia e da possibilidade mais própria e insuperável do ser: a morte. Para Heidegger, a única possibilidade de uma existência autêntica é o ser-para-a-morte.

A existência autêntica vê a insignificância de todos os projetos humanos, pois a única possibilidade inescapável do ser é a morte, que torna nula todas as demais possibilidades. A angústia – sentimento nascido do confronto do homem com a morte – permite ao ser-aí viver afastado da existência banal de sua sociedade, pois a possibilidade da morte revela o nada de todo projeto e da própria existência humana.

A vida, em toda a densidade concreta e dispersão, sob esta ótica, é, em si, o inacabado. Diante dela compete a angústia de uma vida que reconhece a possibilidade da morte, ou o medo presente na tentativa de tornar a morte impessoal, de dizer “morre-se” como realidade que não pertence a ninguém.

Embora Heidegger ofereça valor às opções, chamando a primeira de existência autêntica e a segunda de existência inautêntica, talvez, na pós-modernidade, esta própria noção de valor não seja mais possível, e angústia ou medo sejam apenas dois modos pelo qual a visão do inacabamento compele o ser à ânsia por uma alternativa, que também será parte de sua constituição subjetiva.

Por isso, o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto, consciente do espírito de seu tempo, prefere expor-se no ambiente controlado do jardim, ou na posição de observador presente nos poemas que descrevem quadros, artistas e objetos, mas que ao descreverem, também destilam uma autorreflexão indireta.

Igualmente, este “eu” também prefere transitar livremente pela existência sensorial do corpo, prefere sensualizar-se, tornar-se pulsão de vida hedonista manifesta na autopercepção e no encontro com o outro corpo, hedonismo que é um coparticipar do mistério muito além do sexo; melhor explicado na bela metáfora de Maffesoli:

[...] enquanto a cidade de Tebas, bem, muito bem dirigida pelo sábio Prometeu, morre de langor, as mulheres da cidade vão em busca do turbulento Dioniso. Meteco, sexualmente ambíguo, mais próximo da natureza do que da cultura, é ele que traz de volta a dinâmica à cidade, e da mesma forma dá outra vez sentido a um ser-conjunto bastante estiolado. O bárbaro injeta um sangue novo num corpo social lânguido e excessivamente amolecido pelo bem-estar e a segurança programados do alto. (2001, p.22)

Ou seja, mesmo todo o controle técnico-científico empregado na dominação da natureza não responde a esta última inquietação que é a morte, mas tenta, por meio de uma aparência de razão, adormecê-la em um constante langor.

Neste sentido, a modernidade é um grande processo de domesticação – termo compreendido a partir da raiz latina *domus*, casa; domesticar é o ato de tornar da casa –, pois visa à territorialização do indivíduo em seu núcleo familiar, em suas relações de trabalho e no pertencimento a uma nação (características traduzidas no ideal capitalista e burguês pela sensação de “segurança”). Nas palavras de Maffesoli, “O indivíduo – e sua extensão, a família nuclear – se torna uma espécie de prisão moral na qual, pelo viés da educação, da carreira profissional, de uma identidade tipificada, a pessoa se fecha longamente” (2001, p. 81).

Mas este processo de domesticação não alcança todas as instâncias culturais humanas. Adorno, em *Teoria Estética* (1993), considera a arte forma de expressão que escapa à lógica do capitalismo e se insere em uma dimensão mais profunda da socialização. Ademais, há também aqueles que escapam desta domesticação, e os artistas sempre foram os representantes da insurgência contra o esclerosamento e saturação das relações sociais em todos os tempos. Sob esta perspectiva que observamos na lírica de Claudia Roquette-Pinto a presença de uma grande inquietação diante das formas sedimentadas de socialidade, representada através de um rico imaginário construído na fronteira, na zona limítrofe entre o sacralizado e o novo, isto é, em uma “zona de sombra”, sob a qual ainda não há luz, pois é infensa à claridade diurna e ainda inefável à clarividência noturna.

O JARDIM SOCIAL

E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia – num viés absolutamente novo, onde as imagens se estendiam sobre as sensações – ou, antes, se enlaçavam a elas (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 15).

De que fala a literatura? Esta é a pergunta com a qual Antoine Compagnon inicia o terceiro capítulo da obra *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2010). Nesta seção, que chamamos de “O jardim social” – jardim em referência a uma das imagens prediletas de Claudia Roquette-Pinto e social porque falaremos da relação entre o mundo e a obra da autora –, iniciaremos a discussão com as reflexões do autor.

Compagnon inicia a discussão relembrando a clássica obra *Arte Poética* de Aristóteles. Para o grego, literatura – a poesia no caso – era *mimesis*, isto é, representação de caráter imitativo da natureza advinda do prazer que sentimos no ato de imitar. A literatura, assim, embora não seja o mundo por ser (re)representação, remete diretamente ao mundo. Tal posição culmina nas críticas literária humanista, realista, naturalista e mesmo marxista; todas acreditavam na precisão referencial da literatura, isto é, a literatura não apenas fala do mundo, mas constrói uma imagem autêntica do mundo, sendo o realismo a corrente que mais intensamente aproxima a representação artística e o mundo empírico. O realismo, dessa forma, concebeu a ilusão linguística de que “a linguagem pode copiar o real, que a literatura pode representá-lo fielmente, como um espelho ou uma janela sobre o mundo.” (COMPAGNON, 2010, p. 103-104).

Em posição equidistante, posteriormente, a teoria literária moderna defendeu a ideia de autorreferencialidade da literatura, isto é, a literatura falava apenas de si mesma, como se se nutrisse apenas de um mundo intra e intertextual, concepção inspirada na teoria de Saussure e Peirce.

Em Saussure, a ideia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em relação à realidade e supõe que a significação seja diferencial (resultando da relação entre os signos) e não referencial (resultando da relação entre as palavras e as coisas). Em Peirce, a ligação original entre o signo e seu objeto foi quebrada, perdida, e a série dos interpretantes caminha indefinidamente de

signo em signo, sem nunca encontrar a origem, numa *sèmiosis* qualificada de ilimitada. Segundo esses dois precursores, pelo menos tal como a teoria literária os recebeu, o referente não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação, depende da interpretação (COMPAGNON, 2010, p. 97).

O máximo que a literatura chegaria nesta perspectiva era à ilusão de dar acesso à realidade, um “*effets de réel*”; todo texto não é senão um mosaico de citações de outros textos.

Compagnon, perante este dilema, coloca-se na posição em que acreditamos: a arbitrariedade do signo não permite um acesso transparente ou direto a um referente, no entanto, isto não significa que a língua não descreva o mundo e possa existir sem referência a *empeiria*, isto é, não encontramos no mundo o jardim de Claudia Roquette-Pinto (principalmente pelo fato de o jardim referir-se a sua condição de ser-no-mundo), mas, igualmente, não há possibilidade de existir o jardim em sua lírica sem que a ele pré-existam jardins e todo o mundo natural. Em outras palavras, voltamos a reafirmar a *dasein* heideggeriana.

Sob esta perspectiva que escolhemos a sociedade como uma dimensão fundante da obra de arte. A literatura, embora não seja representação exata do mundo, está inevitavelmente ligada à sociedade da qual surge, o laço que a une às relações econômicas, sociais e afetivas de uma comunidade é sempre parte de sua constituição. Como afirma Bakhtin, “a literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época” (BAKHTIN, 2003, p 362). Este também é o pensamento de Antonio Candido (2000) ao afirmar que a literatura é um sistema mediado pela cultura.

Aprofundando ainda tal questão, Adorno afirma ser a arte “um universal, que, no entanto, só é possível atingir através da idiosincrasia indissolúvel do sujeito individual” (ADORNO, 1993, p. 56); e é justamente sobre este ponto que colocamos as dimensões social e subjetiva em foco, pois, como reflete Adorno, se a arte é um comportamento e, como tal, não pode ser isolado de uma expressão; a expressão, por sua vez, não existe sem um sujeito. No entanto, a arte, na condição de forma de expressão, rompe a reclusão idiosincrática e vai além da contingência existencial do artista, pois, “Toda a idiosincrasia, em virtude do seu momento mimético pré-individual, vive das forças coletivas, de que ela própria é inconsciente.” (ADORNO, 1993, p. 56); assim, em toda produção artística resiste um elo que nos une.

Obviamente, a obra literária pode ser lida em diferentes épocas e suscitar diversos sentidos, “as obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade” (BAKHTIN, 2003, p. 364). No entanto, nela persiste uma forma sensível e particular de apreender o mundo, expressa em emoções e afetos universais que perpassam tempo, espaço e sociedade.

Neste capítulo, voltamo-nos ao tempo da poeta contemporânea Claudia Roquette-Pinto, que também é o nosso tempo, para, a partir da análise das relações que vivemos nesta sociedade, compreender como os elementos externos (sociais) constituem-se em sua lírica.

Entre os diversos temas através dos quais poderíamos discutir a pós-modernidade, elegemos o corpo, isto é, as formas como se manifestam as relações de socialidade contemporânea sobre o corpo – imagem recorrente em Claudia Roquette-Pinto.

Bauman, na obra *A vida fragmentada – ensaios sobre a moral Pós-Moderna* (2007), contrapõe o corpo moderno ao corpo pós-moderno. Para o autor, o corpo moderno é o corpo do soldado/produtor, moldado disciplinarmente, enquadrado e posto em movimento regular, como em uma linha de montagem tayloriana. A este corpo, para o autor, só é exigido que fosse capaz de reunir a força necessária para responder aos estímulos externos, capacidade esta que se denominaria saúde. O consumo, para o corpo moderno, visa a assegurar a manutenção da saúde, e tudo o que excedesse a este objetivo é considerado luxo, supérfluo, excedente que pode colocar em risco a manutenção deste corpo sem a possibilidade ampliação de recursos (perspectiva econômica).

Diferentemente, “O corpo pós-moderno é, em primeiro lugar e sobretudo, um receptor de *sensações*; absorve e digere *experiências*; a sua capacidade de ser estimulado torna-o um instrumento *de prazer*” (BAUMAN, 2007, p.122). Sob esta nova forma de relação entre homem e corpo, todo interesse decrescente, abaixo da média na fruição das novas sensações e experiências, é signo de “depressão”. “Manter o corpo em forma significa mantê-lo preparado para absorver e ser estimulado. Um corpo em forma é um instrumento extremamente sensível e bem afinado de prazer — de qualquer prazer: sexual, gastronômico ou derivado do simples exercício físico e da simples demonstração da sua boa forma” (2007, p. 122). O bom funcionamento deste corpo na pós-modernidade é mensurado pela capacidade de fruir, de consumir tudo aquilo que a sociedade dispõe para seu

prazer. No entanto, sendo o resultado do corpo medido por esta “escala do prazer”, engendra-se um grave problema – o prazer, ao contrário da produtividade moderna, não é passível de aferição concreta, posto que a experiência com o prazer é, sobretudo, subjetiva e móvel, o que acarreta nas seguintes questões: estou, de fato, aproveitando com o máximo de eficácia o prazer que o mundo dispõe? São corretas as formas por meio das quais busco o prazer?

Como é impossível aferir a quantidade e qualidade do prazer vivenciado pelos indivíduos, o homem encontra-se em um círculo vicioso de insatisfação e agitação intermináveis na procura por mais prazer.

Este problema é ainda agravado, segundo Bauman, por dois fatores: a) o corpo pós-moderno é concebido como uma propriedade privada indiscutível, e, sendo assim, compete exclusivamente a seu proprietário cultivá-lo, e não mais ao Estado; b) para que o corpo possa fruir eficientemente de todos os prazeres, é necessária a saúde deste corpo, no entanto, a saúde só pode ser garantida a partir de uma vida de privações dos excessos. Assim, ao sujeito, proprietário exclusivo de seu corpo, cabe a inconciliável posição de desfrutar maximamente de uma vida prazerosa mantendo a capacidade do corpo de gozar destes prazeres. Nas palavras de Bauman: “o corpo tem de flutuar na corrente das sensações, de ser capaz de se entregar sem reserva a experiências irrefletidas de prazer, mas o ‘proprietário’ — e treinador — do corpo [...] tem também de gerir a sua flutuação e abandono, de avaliar e medir, comparar, classificar em termos de qualidade” (2007, p. 124).

Em consequência, segundo Bauman, este corpo é um “corpo sitiado”, isto é, vive em constante alerta, pois se encontra nesta ambivalência incurável e geradora de ansiedade: por um lado, deve ser receptor voraz de prazeres exteriores, e a plenitude do corpo é medida por sua capacidade de receber; por outro, o comércio com o mundo exterior compromete o controle exercido pelo indivíduo sobre a forma física. Exemplificando a ambivalência, Bauman cita que, curiosamente, entre os *Best-sellers* da semana, ao lado de livros de maravilhosas receitas culinárias encontram-se livros de dietas e programas de treinamento muscular. Ou seja, regime de extremos, no qual os saborosos meios de embriaguez exigem eficientes meios de regresso à sobriedade para manter-se a plena forma. “Trata-se, portanto, de um cerco que nunca será levantado — de um estado de sítio permanente, de um estado de sítio vitalício” (BAUMAN, 2007, p. 127).

Neste cenário, ainda salienta o autor, o outro encarna a possibilidade do futuro que escapa às regras de controle. O outro é a incerteza perene que atrai e causa medo, pois, se por um lado o outro representa fonte primordial de prazer, por outro, sua autonomia de vontade representa uma impossibilidade na fruição sem limites de prazer, assim como uma ameaça à integridade corporal do “eu” e, conseqüentemente, da capacidade do “eu” de deleitar-se.

A partir deste breve esboço das considerações de Bauman sobre os vínculos modernos e pós-modernos entre homem e corpo, observa-se que o autor insere sua perspectiva em uma lógica de consumo, da qual pode se depreender certa negatividade nas relações suscitadas a partir deste “mercado do prazer”. Neste sentido, é interessante estabelecer um diálogo com Michel Maffesoli, autor para o qual as relações com o corpo estabelecem-se em uma total reestruturação das formas de socialidade, surgida da saturação⁴¹ da “lógica do dever ser” encontrada na educação, na vida social, na organização asséptica da existência. “Sociedade sem riscos em que a morte negada leva, como se pôde dizer, a que o fato de não se morrer mais de fome ou de frio é compensado pelo fato de morrer de tédio.” (MAFFESOLI, 2010b, p. 69). Desta forma, para Maffesoli, não é mais possível medir as relações intersubjetivas a partir de uma lógica de troca, mas sim, compreendê-las a partir da vivência compartilhada das emoções na contemporaneidade.

Maffesoli, a partir do estudo da relação sujeito-fenômeno-forma (método do *formismo*), compreende o corpo como *locus* privilegiado do fenômeno do desejo de “estar-junto” – perspectiva que o autor analisa a partir dos usos das marcas corporais (tatuagem, roupa, cabelo, etc.) e da teatralização das máscaras sociais (a capacidade de inserção e adequação em diversos grupos sociais, muitas vezes conflitantes, por um mesmo sujeito).

Sob esta ótica, o autor afirma que a principal característica da pós-modernidade é o vínculo entre a ética e a estética, estabelecido a partir da emoção compartilhada, do sentimento coletivo – “o laço social torna-se emocional. Assim, elabora-se um modo de ser (*ethos*) onde o que é experimentado com outros será

⁴¹ Saturação, em Maffesoli, trata-se do “Processo, quase químico, que dá conta da desestruturação de um dado corpo e que é seguida pela reestruturação desse corpo com os mesmos elementos daquilo que foi desconstruído. Trata-se portanto de uma estrutura antropológica que se encontra na filosofia, na literatura, na política e também na existência cotidiana, que é essa relação íntima e constante entre a “pars destruens” e a “pars construens”. Aquilo que, em todas as coisas, se destrói e se reconstrói. Vida e morte ligadas numa combinação íntima e infinita.” (MAFFESOLI, 2010b, p. 12). Isto é, da saturada modernidade insurge a pós-modernidade, estruturada de outra forma, mas com os mesmo elementos que compuseram o “antigo regime”.

primordial. É isso que designarei pela expressão: ‘ética da estética’” (MAFFESOLI, 2010a, p. 11). Neste sentido, a identificação entre os elementos de diversos grupos não é estabelecida somente pela aparência (estética), mas pela comunhão de valores (ética), surgindo, assim, no seio da sociedade, uma nova perspectiva global, holística, que integra a vivência, a paixão e o sentimento comum nas relações interpessoais, uma nova forma de socialização. Para Maffesoli, ao contrário do homem moderno que, em atitude prometeana, desejava mudar, transformar e dominar o mundo, o homem pós-moderno deseja unir-se a ele através da contemplação, representada por um novo culto ao corpo. Vivemos em mundo centrado nas aparências (da qual o corpo é um meio de comunicação) e no desejo de estar junto sob o ideal do *carpe diem*, sem objetivos, palavra que por si remete a uma ótica moderna de produtividade que já não encontra lugar na pós-modernidade. Assim, tudo deve ser vivido e aproveitado no presente, e a partir do ideal comunitário, do familiarismo, do viver o que é próximo, por isso vemos a crescente importância dada ao doméstico, ao cotidiano, à ecologia, ao território, ao bairro e à comunidade na contemporaneidade.

Desta forma, para Maffesoli, enquanto a modernidade foi marcada por uma estrutura mecânica formada por indivíduos que exerciam determinada função em grupos contratuais; a pós-modernidade apresenta estrutura complexa/orgânica, na qual pessoas (e não mais indivíduos) exercem diferentes papéis de acordo com os grupos afetuais em que se inserem. Um estar-junto que é função de grande importância nas experiências contemporâneas, e que estabelece um entrelaçamento direto entre o corpo individual e corpo social.

Na vivência compartilhada, o sujeito organiza-se em um múltiplo de *personas* capazes de transitar em diversas esferas sociais e culturais e assumir diferentes aparências e teatralidades. Por isso, o termo identidade já não cabe mais às relações intersubjetivas pós-modernas, o que ocorre são processos de identificação e diferentes graus de pertencimento, pois o corpo compartilha valores e representações simbólicas de diferentes núcleos do corpo social, e estas *personas*⁴² assumem cotidianamente “seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*” (MAFFESOLI, 1998, p.108), lugares que só existem em relação ao outro; conseqüentemente, “A sensibilidade coletiva, originária da forma estética acaba por

⁴² *Persona*, palavra latina que se refere às máscaras usadas no teatro.

constituir uma relação ética” (MAFFESOLI, 1998, p.28). E como o convívio social não se restringe apenas às aparências, mas também ao compartilhar dos referenciais simbólicos e de valores no corpo coletivo, a aparência social transparece como “objetividade habitada por subjetividades em constante interação” (MAFFESOLI, 1996, p.177).

E é justamente a ética da estética oriunda das novas formas de socialidade empática, na qual o valor do corpo está em si mesmo, que conduz a volta do hedonismo, a volta de Dioniso que, se por um lado remete à promiscuidade sexual e a outras efervescências afetuais, por outro, permite compreender a elaboração de novas formas de socialidade, vivências em conjunto.

Surge uma nova perspectiva sensível e orgânica que aponta não mais para o fim dos valores coletivos e para a retração ao individualismo preconizado pelo ideal capitalismo, mas para um tribalismo que se baseia, ao mesmo tempo, no espírito da religião (do latim, *re-ligare*, ligar novamente) e no localismo, na “proxemia”, termo que para Maffesoli significa o sentimento de pertencimento presente em todos os campos na contemporaneidade, tais como, o trabalho, a cultura e a sexualidade.

Neste ponto, é interessante lembrar que Adorno, em *Teoria Estética* (1993), considera que a arte é oposta à sociedade capitalista baseada na troca total, na qual tudo existe enquanto meio, instrumento para um fim, ser-para-outro. A arte é o contrário da lógica capitalista, participa dos desejos, das ambições, dos sonhos, dos ideais que os seres humanos são obrigados a abandonar para ingressarem no mundo do capital. Adorno observa, na arte e na relação entre sujeito e arte, uma espécie de regresso a uma dimensão mais holística, de vivência em comunhão, contrária à “esquizofrenia” individualista do capital – ponto de vista muito semelhante ao que Maffesoli descreve sobre as mudanças das formas de socialidade contemporâneas, também calcadas em um partilhar valores e emoções, em um desejo de “estar-junto”.

Sob esta perspectiva, Maffesoli ainda ressalta em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas* (2001), o surgimento do desejo de errância, do *homo viator*, que se opõe ao compromisso de residência que prevaleceu na modernidade. Errância que é “uma espécie de respiração social, na medida em que dá ênfase à dimensão estrutural do intercâmbio” (2001, p. 57). As viagens e os momentos festivos constituem um irreprimível querer viver em comunhão, que culminam na arte, não uma arte *stricto sensu*, composta apenas pelas produções culturais, mas

uma arte generalizada em todas as manifestações culturais, através da qual a estética revela-se como uma forma de sentir em comum.

Existe eclosão espontânea na criatividade cotidiana, na estética do dia a dia, nas formas de arte diluindo-se em pequenos pedaços na moradia, na vestimenta, nos cuidados pessoais, na dietética ou mesmo no culto ao corpo. Em cada um desses casos, não é o simples bem-estar econômico que é privilegiado, mas, sim, um melhor estar existencial em que a Mãe-Natureza desempenha um papel não negligenciável (MAFFESOLI, 2010b, p. 85-86).

Desse modo, o corpo não é mais simples meio de produção ou reprodução, como no paradigma moderno, mas um “corpo amoroso, valorizado, epifanizado, como foi o caso nas sociedades pré-modernas tão próximas da natureza” (2010b, p. 87). E neste corpo comunga-se o corporal e o espiritual, desde as celebrações da religiosidade sincretista até manifestações ecológicas do vegetarianismo. Desta forma, o outro é parte do grupo, não um perigo, mas um aliado com o qual construo o território real (o bairro, a cidade, a rua) e simbólico.

Além disso, para Maffesoli, a sensualidade, a manifestação da liberdade natural dos corpos pós-modernos, deixa de ser uma apresentação de superfície, da qual não há nada por trás, e passa a ser uma volta à celebração pagã dos encantos da natureza.

O mesmo acontece, o que fica manifesto na publicidade, através da ostentação da pele, dos pelos, dos corpos em geral, que são objetos de um verdadeiro culto. Culto do instante, culto do corpo, afirmação não verbal porém não menos real de um hedonismo cotidiano. Em todas essas manifestações, essas apresentações, à imagem do que caracterizava o mundo grego, é uma nova relação com os mitos que se instaura: a de uma experiência coletiva (MAFFESOLI, 2010b, p. 91).

E esta naturalidade é a cristalização do tempo em espaço, isto é, contra a história e o político, prevalece a ecologia⁴³ e a sociabilidade, outro modo de relacionar-se com o espaço, com a natureza, desta vez não em termos de aproveitamento, mas de fruição de um espaço vivido, provado, experimentado.

⁴³ Do grego *oikos*, casa, e *logos*, razão. Maffesoli entende o termo em contraposição à economia, do grego, *nomos*, norma. Isto é, enquanto a modernidade é marcada pela economia, pela normatização da casa (do espaço) para o melhor aproveitamento dos recursos, a pós-modernidade é marcada pela ecologia, pela compreensão e vivência da casa (do espaço).

Nesses diversos elementos que formam a verdadeira cultura, não são mais a separação e o corte que prevalecem, não é mais a razão universal que vai servir como padrão. Muito pelo contrário, o que subjetivamente se capilariza nas práticas cotidianas é a preocupação com a conjunção. O corpo e o espírito intimamente mesclados. O materialismo e o misticismo não mais como opostos. O hedonismo mais caracterizado de acordo com uma inegável generosidade. O sentido da realidade econômica não mais uma alternativa às práticas da benevolência. Um certo egoísmo tribal que é compatível com a multiplicidade dos fenômenos caritativos. Pode-se alongar a lista desses oximoros. A lógica da conjunção está na ordem do dia. É esse o âmago dessa ecosofia que está em pauta (MAFFESOLI, 2010, p. 101-102).

Como podemos observar, a diversidade do pensamento de Maffesoli aponta para uma perspectiva positiva da relação entre homem e corpo, calcada no regresso a antigos valores “tribais” renegados pela modernidade. E assim, voltamo-nos à imagem do corpo na Lírica de Claudia Roquette-Pinto a partir do diálogo entre a ética da estética de Maffesoli e a relação antitética entre a busca do prazer e o cuidado de si de Bauman.

O primeiro poema que analisamos partindo da relação entre sujeito, corpo e alteridade é o poema “Pulso”, da obra *Margem de Manobra*. No poema, a imagem do corpo representa tanto o eu lírico como o encontro com a alteridade, apontando para uma construção de uma singularidade que é avessa à ideia de interioridade espiritual propagada pelo pensamento religioso, pois o sujeito se constrói a partir de uma relação corporal consigo mesmo e com o outro. Assim, por meio do corpo, expressam-se as sensações interiores em uma “lírica ontológica”, que perscruta a condição de ser-no-mundo; exposição que vai além da dicotomia corpo/alma e inscreve-se em um modo de ser “transcorpóreo”, que se constitui a partir da existência material confrontada com o outro e com o mundo. Mas que, mesmo assim, não deixa de ser constituição idiossincrática, constituição de um “território existencial”.

Pulso
 O que o corpo quer
 é a vertigem de se perder
 no salto das águas
 (não: resistir ao curso),
 cruzar o campo de força,
 suas explosões
 entre os corpos mudos,
 cumprir o gesto hesitado,

o impulso que entorna o caldo,
 precipitar o susto
 (bem-vindo e sem reparo)
 de cair dentro do outro,
 enfronhar-se
 no escuro desse pulso,
 consumir,
 chegar ao fim.
 (ROQUETTE-PINTO, 2005, p.85).

No poema, o espaço em que o corpo encontra-se é sempre uma zona limítrofe, na qual todo impulso representa uma “trans”posição, não a reversível passagem de um estado a outro, mas metamorfose definitiva, cada encontro com a alteridade transforma conteúdo e forma deste corpo em outro corpo que, embora não seja outro, já não é mais o mesmo – processo semelhante à imagem heraclitiana das águas do rio, o rio sempre é o mesmo, mas as águas que por ele passam são outras. E o que constitui a metamorfose não é mais o decurso temporal, mas o encontro com a alteridade.

Como este “cruzar o campo de força” é sempre um vir a ser de outra forma, as imagens suscitadas do movimento alteram entre a queda e a descida, entre a morte da identidade e renovação da identificação. Assim, as passagens “vertigem de se perder”, “cruzar o campo de força”, “precipitar o susto”, “cair dentro do outro” e “enfronhar-se” inferem ora o movimento brusco e mortal da queda, como “precipitar”, ora o movimento suave e íntimo da descida, como “enfronhar-se”. Esta alternância entre imagens, que representam a oposição antitética do Regime Diurno subida/queda e a posição conciliadora da descida do Regime Noturno, pode ser compreendida como representação do Regime Crepuscular proposto por Strongoli, caracterizado por esta rítmica que ora valoriza a razão e seus correlatos processos de distinção do Regime Diurno, ora valoriza a emoção e suas formas de conciliação dos opostos do Regime Noturno. Desta forma, a sintaxe imagética do poema é constituída a partir de uma relação rítmica e evolutiva entre queda e descida, evolutiva porque nas primeiras imagens o movimento da queda é mais marcante e esta polaridade inverte-se para a valorização da descida nos últimos versos.

O mesmo movimento imagético observado no poema também constitui a relação com o outro, que pode ser compreendida por meio do diálogo entre as reflexões teóricas de Bauman e Maffesoli. A relação com o outro, em um primeiro momento, é cruzar “o campo de força”, isto é, romper o que Bauman observa como

o perigo que o outro representa para a integridade de meu projeto de manter um corpo apto a desfrutar o prazer em toda sua plenitude, pois, conforme o autor, a liberdade do outro é sempre empecilho e ameaça para a realização deste projeto. Por isso, o contato com o outro é representado pelo “cair”, pelo movimento agressivo e perigoso da queda, imagem que remete à morte, ao declínio, à falência, em seus dois possíveis sentidos: a morte espiritual/moral, como, por exemplo, o cair em pecado, sentido negativo atribuído ao sexo (relação, por excelência, com o outro) originário e remanescente do ascetismo judaico-cristão no ocidente; e a morte propriamente dita, ligada aos perigos oferecidos por todo um ambiente cósmico propício à possibilidade da queda, tais como, o precipício, o abismo, o penhasco, o desfiladeiro, etc. Encontrar o outro é precipitar-se.

No entanto, este perigo que o outro representa a mim, nos últimos quatro versos, transforma-se em descida, em “enfronhar-se”, movimento em direção a uma relação de intimidade acolhedora e lenta, cautelosa; e esta desaceleração do movimento pode ser percebida nos verbos “consumir” e “chegar ao fim”. Neste ponto, o contato com o outro se transforma no experimentar junto, no compartilhar vivências através da emoção, no participar de um mesmo espaço e comungar dos mesmos valores, característica da “tribalização” de nosso tempo apontada por Maffesoli.

Para o autor, esta comunhão entre o sujeito e a alteridade ocorre através da teatralidade geral das *personas* assumidas pelo eu em cada comunidade, e esta infusão do eu em diversos meios é perder-se como identidade e reencontrar-se em um constante processo de identificação, perene metamorfose inserida na multiplicidade do meio social, na qual “o prazer pode ser vivido como um modo de apropriar-se do mundo, em oposição às doutrinas ascéticas, para as quais ele só pode ser medido pela produção” (MAFFESOLI, 2010a, p. 16). E por ser o prazer, o hedonismo, esta nova forma de apropriar-se do mundo, o contato com o outro é sempre sinestésico, tátil, estabelecido através corpo, da pele, do sentir e roçar-se ao outro, e do sexo. Ou como Claudia Roquette-Pinto exemplifica em um singelo verso “Sim, eu acredito no corpo” (set., 2006, p. 4).

O pensamento de Maffesoli, neste ponto, aproxima-se às considerações de Guattari sobre a necessidade de reconstruir o conceito de subjetividade na contemporaneidade:

[...] parece indicado forjar uma concepção mais transversalista da subjetividade, que permita responder ao mesmo tempo a suas amarrações territorializadas idiossincráticas (Territórios existências) e a suas aberturas para sistemas de valor (Universos incorporais) com implicações sociais e culturais (GUATARRI, 2012, p. 14).

Esta concepção transversalista de Guattari, na própria escolha do prefixo “trans”, aponta, em nossa opinião, para este sentido de comunhão dado por Maffesoli. Comunhão que não é mera junção, pois não há em Maffesoli o apagamento do sujeito, mas o entrelaçamento entre o corpo individual e o corpo social. Semelhantemente, Guattari afirma que

[...] em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individua: uma pessoa, tida como responsável por si mesma, se posiciona em meio a relações de alteridade regidas por usos familiares costumes locais, leis jurídicas... em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. Com efeito, o termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como alguém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos (2012, p. 19).

O eu lírico de Claudia Roquette-Pinto parece estabelecer-se neste diálogo entre Bauman e Maffesoli, pois, por vezes, sente a relação com o outro como ameaça à integridade do corpo em sua procura pelo prazer, em outras, experimenta a ligação com a alteridade como comunhão constitutiva de uma nova ordem social, enquanto insurgência de outras formas de socialidade; as quais, conforme Maffesoli, transferem-se do âmbito do econômico para o ecológico, isto é, de uma estrutura de domínio e aproveitamento planejado dos recursos para outra na qual o que importa é a fruição do momento, o hedonismo do presente. Na passagem abaixo do poema “cinco peças para o silêncio”, esta relação dupla com o outro é facilmente observada no movimento do corpo que, ao contato com o outro, incendeia, transforma-se em cinzas, para depois, como o símbolo mítico da Fênix, ressurgir das cinzas em outra forma:

corpo deitado ao silêncio
sob o sol, exposto
ao incêndio de outro rosto
todo ele ateasse

surgindo, vertiginoso,
das cinzas do gozo, em nudez
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 29).

No poema “Perdido”, o encontro dos corpos também acontece nesta relação entre prazer individual e comunhão com o corpo social representado no outro. O próprio título do poema, “Perdido”, infere essa relação com a alteridade que ainda não se constituiu em definitivo, relação representada pela descrição poética do ato sexual:

Perdido:
o plano de vôo,
a planta do terreno,
o olho engatado no outro,
palavras que não foram a esmo
(as bocas diziam o mesmo
que o coração, fosforescente, no escuro).
Sem reparo,
a concha das mãos sobre as minhas,
entre os lençóis o amor
ou a anestesia, sobre o meu
seu corpo emborcado,
na mesma paisagem, confiante.
Que rasga, desaba,
pior que a floresta depois da tromba d’água,
raízes desventradas,
crateras onde antes o rio espalhava seu riso
— tudo tão estranho e vazio,
sob o olho congelado desta lua sem alma.
Perdido.
Interrompido o pulso,
perigosamente.
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 60).

A relação com o outro, desde o início do poema, margeia a ausência e o vazio, e é marcada constantemente pelo perigo da perda do corpo frágil de um eu lírico em confronto com o outro. Há uma constante ameaça de destruição diante do corpo alheio, que transparece tanto na semântica das escolhas lexicais quanto na fragmentação sintática dos versos – “Que rasga, desaba,/ pior que a floresta depois da tromba d’água,”. Mas este outro não é expulso, pois é possibilidade de prazer; e no atrito entre os corpos constitui-se outra forma de vivência da relação que, sendo “amor” ou “anestesia”, é a via pela qual se vê uma nova paisagem, que no aqui e agora do prazer sensual é confiante. Neste contexto, a imagem do pulso, assim como no poema anterior, é presente, pulso que se remete à pulsação, analogia à

dicotomia vida e morte. O bater do pulso, assim, é a oscilação entre a vida e a morte que estão presentes na relação entre o eu lírico e a alteridade, oscilação entre o prazer e o perigo que o outro representa, entre os valores individuais de uma economia pessoal orientada pelo prazer e o hedonismo do estar-junto, de viver em comunhão o instante presente. Neste sentido, a imagem do pulso é a representação por excelência dessa dupla tensão frente à alteridade na qual se inscreve a lírica de Claudia Roquette-Pinto.

E sob esta tensão, a confiança, quando emerge, é condição efêmera, pois a ela contrapõe-se um “eu” temeroso, um “eu” que desesperadamente não quer morrer, que receia os laços que “perigosamente” aproximam-no do outro, pois tais laços sempre são cindidos pela presença da queda – há algo que “desaba” no cenário coberto por “crateras” que representa o contato.

Além disso, este outro representa outra dualidade, a tensão entre o masculino e o feminino. As “trombas d’água” e as “raízes desventradas” são imagens fálicas que apontam para a masculinidade ameaçadora da alteridade. Uma ameaça ao feminino que se insere nas relações entre os sexos em uma sociedade que mantém resquícios do modelo patriarcal.

Maffesoli, comparando o capitalismo moderno ao mito de Prometeu, assinala que

O produtivismo prometeico da modernidade representa, de qualquer maneira, uma forma particularmente bem típica do modelo de sociedade patriarcal. O homem, em seu aspecto conquistador, subjuga a natureza, explora-a à vontade, e isso privilegiando a dimensão racional e seu corolário que é desenvolvimento científico e tecnológico (2001, p. 62).

O homem, em seu aspecto dominador, volta-se ainda à subjugação do elemento feminino (de união), como também, à subjugação da feminilidade, razão sob a qual se justifica esta tensão entre masculino e feminino, percebida na lírica de Claudia Roquette-Pinto que, conforme afirmamos, encontra-se em uma zona limítrofe da percepção das mudanças sociais, refletindo o momento de confronto característico de uma época de transição.

No poema “Perdido”, calcado sobre estas duas tensões, prazer individual/comunhão e masculino/feminino, esta transição nas relações com a alteridade não se resolve, não há, como em “cinco peças para o silêncio”, o

ressurgimento através das “cinzas do gozo, em nudez”. A tensão entre sujeito e outro não se define, o impasse fica circunscrito na zona de fronteira, pois o pulso é interrompido – imagem da ausência de resolução. O pulso para e, sem movimento, não sabemos se tal suspensão é pulsão de vida no estar-junto de Maffesoli ou pulsão de morte no perigo que o outro representa frente ao desejo de fruição ilimitada do prazer, conforme assinala Bauman.

Em outro poema, “Kit e Port”, a descrição do ato sexual também nos permite entrever uma das faces dessa dupla tensão.

Eles fazem amor na beira do abismo.
 A areia, o cascalho tismam, esfolam,
 rasgam o vestido e a pele, o cinto
 aninhou-se em serpente inerte
 ao lado do paletó amarfanhado,
 o brinco rolou encosta abaixo,
 as palmas das mãos lanharam e
 passeiam sua aspereza pelo rosto,
 cobrem de poeira o seio trêmulo,
 exposto.
 A cúpula a concha indecisa
 que acima dos corpos se fecha
 nada guarda: pálpebra dormente,
 anestesiada sob o entardecer,
 que fosforesce.
 No momento em que a penetra
 (apenas o zíper aberto)
 centrípeto em seu ímpeto, ele fala.
 Repete, enquanto arremete
 o corpo contra o dela,
 lanha arranha esfolam ergue
 sua tenda de palavras
 sob o céu que não protege.
 (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 75).

O primeiro verso do poema, “Eles fazem amor na beira do abismo”, assinala que a alteridade será marcada pelo perigo neste confronto entre um sujeito voltado à presentificação das emoções – na qual o que importa é “a perseguição do prazer pelo prazer” (MAFFESOLI, 2001, p. 121) – e um sujeito que tem o outro talhado pela medida das suas próprias preocupações e desejos.

O outro, presente no poema, é aquele que, conforme Bauman,

Presta-se à vontade do ego e, ao mesmo tempo, fixa limites a essa vontade. É uma expansão da liberdade do ego e, ao mesmo tempo, restringe com as suas imposições essa liberdade. É, por

consequente, um objeto de absorção e de assimilação — ou um objeto de luta (BAUMAN, 2007, p. 128).

E esta luta pelo prazer em constante iminência de queda, na beira do abismo, trata-se do prazer libertino, libertinagem que deve ser compreendida dentro da lógica da dominação, na qual “O Outro encarna a todo o momento o futuro que escapa às regras e ao controle, sede de uma incerteza perene — e, enquanto tal, um núcleo que atrai e causa medo” (BAUMAN, 2007, P. 128). Isto é, libertinagem, embora seja uma forma derivada da palavra liberdade, do latim *libertas*, na sociedade moderna ganha acepção negativa, pois o libertino é aquele que faz mau uso da liberdade, suas atitudes representam um desperdício da “função” econômica do sexo: a procriação e a manutenção do núcleo familiar. Deste modo, figura errante e desregrada, o libertino é imagem do perigo da perseguição do prazer pelo prazer, do prazer não utilitarista, aquele para quem o futuro reserva o infortúnio decorrente de uma vida desregrada (é a cigarra da fábula). Por esta razão que podemos observar no poema uma constelação de imagens teriomórficas (“esfolam”, “rasgam”, “lanharam”, “arranha”) e nictomórficas (“tisnam”, a cúpula que se fecha, “dormente”, “entardecer”), nas quais a animalidade e a noite tornam a presença da morte próxima. Neste ponto é interessante observar que como o orgasmo é chamado de *la petit mort* (a pequena morte) pelos franceses, ou ainda a recorrência moderna ao pensamento do filósofo e médico romano de origem grega Galeno de Pérgamo — “*Triste est omne animal post coitum, praeter mulierem et gallum*” (todo animal fica triste depois do coito, exceto a mulher e o galo) — que ainda serve de justificativa à proibição do coito para atletas ou lutadores antes das competições, ou que serviu a muitos médicos do século passado para aconselhar cautela na fruição dos desejos sexuais.

No entanto, como observa Maffesoli, a pequena morte sexual é um modo homeopático de chegar à integração segundo a qual o homem é um “ser para a morte”. (2001, p. 64), e o sexo na contemporaneidade “não é mais assimilado à simples reprodução, não está mais, simplesmente, estabelecido na “economia” da família nuclear” (2001, p. 65). Isto é, o sexo faz parte de uma efervescência rumo a um vitalismo que não se projeta mais para o futuro, mas para a fruição do presente, no qual o outro representa a possibilidade de comunhão e no qual se admite a condição de “ser para a morte” e, conseqüentemente, valoriza-se o momento.

Esta outra polaridade em favor da fruição dos prazeres pode ser observada no poema “Canção de Molly Bloom”

“O coração dele batia como louco
 e sim, eu disse sim”
 ao mar carmesim enrodilhando
 o meu corpo, às vezes como fogo
 às vezes vertigem;
 no abraço torto
 um tronco atado ao outro
 à beira do precipício,
 prestes a cair.
 Presteza, as nossas bocas
 (até ali estrangeiras)
 instruindo uma à outra
 na mesma velocidade (de raio,
 de alcateia) dos corpos enquanto ensaiam
 o reconhecimento
 debaixo do tombo dos ventos e atravessados de luz.
 E “como ele me beijou
 contra a muralha mourisca”
 (que ali não existia,
 mas quase rima com a lemniscata
 de ímã que então se riscava
 à volta do meu, do seu coração)
 “E sim eu disse sim eu
 quero sim” (ainda que muda)
 e depois do lampejo de silêncio
 (eu estava certa)
 a sua voz
 toda aberta para mim.
 (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 61).

Molly Bloom é personagem do romance *Ulysses* de James Joyce, esposa de Leopold Bloom, o personagem principal. É comparada pela crítica à Penélope da *Odisseia*, pois a obra de Joyce é considerada uma releitura da obra de Homero. No entanto, ao contrário da casta e fiel Penélope, Molly tem um caso extraconjugal. O poema de Claudia Roquette-Pinto também pode ser visto como uma releitura do capítulo de *Ulysses* em que é narrado um monólogo de Molly Bloom, inclusive, entre aspas encontram-se passagens extraídas da obra de Joyce.

No poema, assim como em *Ulysses*, descreve-se uma cena amorosa na qual o desejo da mulher é reiterado pelo advérbio sim. Este desejo repetido, embora também “à beira do precipício”, recupera a positividade do sentir o outro, do enlaçar-se (“atado ao outro”) com a alteridade que desaparecia no “Kit e Port”.

Em “Canção de Molly Bloom”, este encontro com o outro não tange mais a morte, mas a vida na imagem da eternidade, presente exemplarmente na imagem do lemniscata, curva algébrica de Bernoulli que é igual ao número 8 na vertical, símbolo por excelência do eterno. Nesse sentido, podemos até inferir que, se em “Kit e Port” a serpente – símbolo da eternidade na representação da serpente de ouroboros, imagem circular na qual o animal devora a própria cauda – está inerte, neste poema, a viva imagem do eterno exorciza o perigo de morte que outrora representava o contato com o corpo do outro. E esta circularidade está presente em diversas imagens suscitadas no poema, tais como, o mar enrodilhando, o ritmo do corpo às vezes fogo às vezes vertigem, o enlace dos corações representados pela lemniscata. Além disso, a ideia de atratividade representada pelo imã, somada à forma que enlaça os corações, infere este estar-junto de Maffesoli, esta nova ética da estética que cimenta o laço social e também a ligação sensual com o outro, na qual o outro não é mais um “estrangeiro”, um estranho, a terrível alteridade que ameaça o projeto de prazer, mas aquele a quem me uno em um processo de identificação, aquele que representa o corpo social ao qual o corpo individual tende a ligar, uma nova religião (*re-ligare*) da qual surgem novas formas de socialidade.

E é sob esta imagem que concluímos este capítulo no qual pretendemos demonstrar, através do corpo, que a lírica de Claudia Roquette-Pinto insere-se na tensão vivida entre duas formas diversas de se perceber no mundo e de se relacionar com o outro, característica de um tempo de transição, no qual a lógica da “dominação” capitalista e as ciências e técnicas correlatas estão saturadas, já não respondem às inquietações do mundo e abrem espaço para uma nova forma de con-viver. Obviamente, como ressalta Maffesoli, “E é certo que, quando uma forma da trama social fica saturada e que outra (re)nasce, isso acontece, sempre, com receios e tremores” (2010b, p.31), e são estes os receios e tremores percebidos na lírica de Claudia Roquette-Pinto, autora cuja sensibilidade permite-a antever aquilo que (re)nasce no seio social e, conseqüentemente, insere-a nesta “zona de sombra”, interstício entre os dois pontos.

Deste modo, em uma lírica de fronteira, marcada pela descrença na ideologia prometeica, pelo esfacelamento do contrato social estabelecido a partir do século XVIII que privilegiou a razão e a domesticação das paixões, pelo inacabamento e incompletude dos períodos de transição, mas também, e acima de tudo, pelo espírito de insurreição de quem margeia outra maneira de se relacionar com os outros e com

o mundo, pelo *amor fati* de Nietzsche, pelo amor ao presente e o que está aí dado, pelo prazer do corpo e das aparências, ou como descreve Maffesoli, “a aceitação de um mundo que não é o céu na terra e também não é o inferno na terra, mas, sim, a terra na terra.” (2010b, p.35) – sobre todos estes fatores, e tantos outros, o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto se constitui.

Assim, retornando a pergunta de Compagnon, “do que fala a literatura?”, podemos afirmar, como o autor, que “o livro fala *apesar de tudo* do mundo” (2010, p. 134). Isto é, se a literatura é uma forma de ser no mundo, como nos aponta Heidegger, na estrutura, nas intermitências e nas eleições da composição estética o mundo transparece, viabilizando e restringindo, ao mesmo tempo, as possibilidades de ser da obra. No entanto, falar do mundo de nada impede que o livro também seja um mundo; cada obra é a constituição singular de uma percepção fenomenológica, de uma idiosincrasia deste ser-aí-no-mundo que é o autor. Dessa forma, se o corpo na lírica de Claudia Roquette-Pinto é imagem que “reflete” a tensão vivida em um mundo em transição, também é “refração” ética e estética deste mundo, uma percepção particular que singulariza, mas não diferencia em essência, este modo de ser no mundo que é a obra.

PAISAGENS DE SI

Mas se me perguntarem o que é um poeta
(Eu daria tudo o que era meu por nada),
eu digo.
O poeta é uma deformidade.
(ROQUETTE-PINTO, set., 2006, p. 4)

Arte, autor e sociedade: pontos de convergência

O que é arte? Qualquer reflexão sobre a produção artística humana parte dessa primeira questão e do escopo que a resposta poderá abranger.

A primeira implicação lógica em delimitar o que seria arte é a necessidade do estabelecimento de critérios de classificação ou a determinação de características universais que permitam a identificação e imposição de limites na distinção entre o que é a arte e o que não é a arte. Para Vicent Jouve, a definição de arte possui dois critérios: objeto de arte na condição de artefato que suscita o sentimento do belo, critério clássico no qual se enquadraria facilmente obras de arte anteriores à modernidade; a obra de arte como maneira particular de significar, definição moderna, na qual é possível enquadrar objetos estéticos distintos como a *Monalisa* e a *Fonte* de Marcel Duchamp (JOUVE, 2012, p. 14).

No entanto, a escolha de um dos critérios representa mais uma posição ideológica do que uma definição do objeto artístico, e, em decorrência, é incapaz de perdurar ao longo das gerações. Neste sentido, Jouve se apropria da ideia de conceito aberto de Weitz para buscar uma definição da natureza artística, isto é, classificação que sempre pode ter seu campo ampliado:

São os textos efetivamente publicados que determinam nossa ideia de romance, e não o contrário. O mesmo vale para a arte. Identificar uma obra como artística é se referir a um feixe de propriedades que, empiricamente, funcionam como critérios de reconhecimento; no entanto, nem por isso qualquer uma delas é de presença obrigatória. O erro consiste em transformar os critérios de reconhecimento de classes historicamente fechadas (o romance *grego*, a tragédia *clássica*) em critérios normativos de avaliação de classes abertas (o romance, a tragédia) (JOUVE, 2012, p. 14).

No entanto, se a própria delimitação de propriedades é precária, e parece obedecer mais concepções estéticas históricas do que propriedades atemporais, existe arte? Historicamente o termo arte designa artefatos que suscitam o sentimento do belo. Tal definição, por sua vez, esbarra em outro problema: o belo é propriedade *a priori* de um objeto ou apenas apreciação subjetiva? Para Kant, “a beleza por si, sem relação com o sentimento do sujeito, é nada” (KANT, 1994, p. 55), isto é, o belo é uma relação entre as propriedades do objeto e as propriedades valorizadas esteticamente pelo sujeito/sociedade que observa. Neste sentido, o universo dos produtos culturais⁴⁴ humanos que não pertencem ao gênero arte em determinada época podem, por meio de uma mudança do valor estético atribuído por uma sociedade, tornar-se arte. Mas qual a razão da existência de um estudo estético se a arte resume-se a uma opção de valor? Afinal, é pressuposto fundamental das ciências modernas a necessidade de um objeto de estudo passível de ser delimitado e descrito por meio do *método* – o modelo científico da modernidade é um processo de investigação cuidadoso e sistemático sobre um recorte específico da realidade, ou seja, investigação orientada por método e *corpus*. Mas a arte, em si, não existe.

O subjetivista Genette discorda dessa suposição. A arte, para o autor, é um objeto estético intencional, isto é, “uma obra de arte é um artefato (ou produto humano) com função estética” (JOUVE, 2012, p. 16), e esta intencionalidade é reconhecível pelos traços composicionais que o autor escolhe na produção da obra. O problema de tal definição categorial é auferir o mesmo estatuto artístico a obras como *Grande Sertão: veredas* de Guimarães Rosa e o último romance de Paulo Coelho. Além disso, muitos objetos que hoje consideramos arte não eram ao seu tempo considerados de tal forma, nem seu autor teve tal intenção, como os *Sermões* de Antonio Vieira.

Desta forma, voltamos à compreensão de que “não existe objeto estético, mas unicamente objetos apreendidos no quadro de uma conduta estética” (JOUVE, 2012, p. 18). Neste sentido, a pergunta não é “o que é arte?”, mas “o que entendemos como arte?”. Não é no âmbito de uma metafísica estética que devemos concentrar

⁴⁴ Para Wilson, “a cultura é a combinação de traços que distingue um grupo de outro. Um traço cultural é um comportamento primeiro inventado dentro de um grupo ou aprendido de outro, depois transmitido entre os membros do grupo” (2013, p. 257). Neste sentido, salienta o autor que o conceito de cultura pode ser aplicado igualmente a animais e a seres humanos. Por este princípio conceitual que delimitamos o termo *cultura* com a adjetivação humana.

nossos esforços, mas em uma filosofia estética analítica, em uma investigação de nossa forma de entender o que é ou não arte. Este é o único caminho capaz de explicar como o mictório branco do artista francês Marcel Duchamp, a “fonte” (1917), foi considerado o trabalho de arte moderna mais influente da história⁴⁵, superando obras como *Les Demoiselles d’Avignon* e *Guernica* de Pablo Picasso e *The Red Studio* de Henri Matisse.

Vicente Jouve, sob esta concepção, aponta três características dos objetos artísticos: são objetos não utilitários, possuem um sentido simbólico e têm um valor reconhecido. Dessa forma, é possível que um jarro antigo, que possuía apenas um valor utilitário, anos depois adquira um valor simbólico e estético independente de sua função prática (JOUVE, 2012, p. 22).

A teoria literária também se preocupou sempre com a categorização do que é literatura, ora por meio de formulações teóricas prescritivas, ora descritivas. Por exemplo, Platão e Aristóteles não desejaram codificar ou orientar metodologicamente a pesquisa literária, mas buscaram formular gramáticas prescritivas da literatura (COMPAGNON, 2010, p. 19). Ao contrário, a partir do romantismo até a contemporaneidade, repudiou-se qualquer atitude prescritiva sobre a arte, e os estudos voltaram à conduta descritiva, analítica ou tópica. Entretanto, em ambas as condutas, a questão do valor sempre esteve presente.

Melhor exemplo é dado na observação do percurso etimológico da palavra literatura. Literatura vem do termo latino *litteratura* que designa conjunto de saberes e habilidades relacionados à escrita e leitura, tais como, a gramática, a retórica e a poética. Já no século XVI, segundo Jouve, literatura designa a cultura do letrado e, em decorrência, as possibilidades de acesso à leitura, sempre relacionadas à afiliação a uma elite que consumia os bens culturais. Por volta do século XVIII que a ideia de literatura na condição de arte verbal começa a se firmar, mas limitava-se à poesia; e somente no século XIX a literatura adquire seu sentido moderno, referindo-se a todos os gêneros nos quais se percebe o uso estético da linguagem escrita (JOUVE, 2012). Isto é, observa-se a permanência no tempo de certa noção de qualidade, seja da escrita ou do conteúdo, e somente a partir do século XIX

⁴⁵ Dados extraídos de pesquisa realizada em Londres, para a qual foi consultada a opinião de 500 personalidades do mundo das artes, conforme notícia veiculada na Folha de São Paulo em 02 dez 2004, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u48380.shtml>>.

consolida-se a apreciação estética como valor daquilo que é belo, não utilitário e representativo de um conteúdo simbólico.

O formalista Jakobson, ao descrever as funções da linguagem, contribui à discussão. Para Jakobson, “a poesia é linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária” (JACOBSON *apud* EIKHENBAUM, 1973, p. 9-10). Isto é, o que caracteriza a literatura é certa combinação intencional da linguagem com o objetivo de produzir significativo conteúdo simbólico, na qual se enfatiza o próprio conteúdo da mensagem, esforço criativo no qual o destinatário reconheceria o valor estético. Genette, conforme observa Jouve, semelhantemente, irá destacar na literatura a intransitividade de um discurso que não remete a nada além de si mesmo (JOUVE, 2012, p. 34). No entanto, mesmo a tentativa de Jakobson não transcende uma valoração ideológica.

É interessante também notar que tais preocupações com a delimitação do objeto de estudo da Teoria Literária surgem justamente em um momento de crise dos paradigmas científicos, tempo no qual a ciência é “cada vez mais uma reflexão sobre a reflexão” (BACHELARD, 1996, p. 307). Desta forma, concomitantemente com a preocupação sobre “o que é a literatura”, a teoria literária volta-se também à exaustiva descrição da prática e dos pressupostos dos estudos literários. Como aponta Compagnon,

A teoria seria, pois, numa primeira abordagem, *a crítica da crítica*, ou a *metacrítica* [...] trata-se de uma consciência crítica (uma crítica da ideologia literária), uma reflexão literária (uma *dobra crítica*, uma *self-consciousness*, ou uma auto-referencialidade), traços esses que se referem, na realidade, à modernidade, desde Baudelaire e, sobretudo, desde Mallarmé (2010, p. 21).

A conceituação de literatura, além de ponto fulcral, torna-se terreno de embate entre diversas perspectivas teóricas sobre os estudos literários que buscam delimitar o objeto de sua ciência. Em comum, tais teorias mantêm aversão ao pressuposto positivista da possibilidade de forma de conhecimento científico absoluto; entretanto, conservam, em certa medida, a concepção positivista de que todo problema em sua área pode ser submetido à jurisdição do pensamento científico e a visão moderna de que os pressupostos de qualquer perspectiva teórica são passíveis de

questionamento. Neste sentido, podemos observar que novamente a questão do que é literatura volta-se mais à orientação do pressuposto teórico do que a qualquer outro assunto.

Thomas Kuhn observa que delimitar o objeto a ser estudado é, igualmente, escolher a perspectiva a partir da qual o objeto será observado; trata-se de uma questão de paradigma – escolha de um modelo de representação e interpretação do mundo e delimitação dos pressupostos, isto é, dos interesses constitutivos, dos valores e dos juízos anteriores à prática científica. Logo, a ciência é inevitavelmente vítima de uma tentativa de encaixar o objeto de estudo dentro de limites e esquemas conceituais preestabelecidos e “o desenvolvimento da maioria das ciências têm-se caracterizado pela contínua competição entre diversas concepções de natureza distintas” (KUHN, 1991, p. 22). Ou seja, qualquer modelo teórico, mesmo ao final da exposição de sua metodologia e resultados, quando voltar-se à natureza do objeto estético, encontrar-se-á diante de uma fundamentação passível de críticas e repleta de lacunas. Eagleton, em perspectiva semelhante, observa que a literatura é um termo antes funcional do que ontológico, fala do que fazemos, não do estado fixo das coisas (2001, p. 13), isto é, mesmo sem se poder definir ou descrever definitivamente, o termo literatura serve para apontar um conjunto, mesmo que móvel.

Mas no que implica a delimitação fluida do que é literatura na questão do autor?

Sendo a questão do valor em literatura extrínseca à obra de arte e determinada a partir de concepções estéticas mutáveis no tempo, também o autor, ao empreender a produção artística, embora faça escolhas a partir de preferências estéticas, é restringido por um sistema maior que irá delimitar as possibilidades de escolha em cada época. Assim, embora as variações de estrutura composicional, estilo e conteúdo semântico e pragmático da obra são expressões de uma singularidade, esta singularidade encontra-se adstrita à multiplicidade exterior, isto é, aos valores estéticos de sua época que, por sua vez, são reflexos das relações sociais, ideologias, programas, pedagogias, códigos e zonas de estratificação do meio em que surge o artista. Desse modo, a obra está relacionada ao autor e à sociedade e, conseqüentemente, refletir sobre a obra pode partir do exame sobre as preferências estéticas do autor.

A constituição de si em Claudia Roquette-Pinto: um caminho de luz e sombra

Claudia Roquette-Pinto, em sua obra *zona de Sombra* (2000), no poema de abertura do livro, encontrado na primeira seção denominada *fósforo*, explora metapoeticamente o fazer literário através da metáfora pictórica da tela, da palavra-cor. Fundido à escuridão, o poema revela uma obra que se depara à “zona de sombra”, afronta os perigos e prazeres velados, ou mesmo proibidos, da escuridão: ora a indeterminação dos contornos visuais, ora a hipertrofia do toque, da sensibilidade da pele, do corpo a corpo, desvelam uma subjetividade em crise, em “estado de choque”, cindida e oprimida, embora viva em sua máxima densidade. Esta escuridão lírica de Cláudia é infensa à claridade ofuscante da referencialidade das palavras, à determinação dos sentidos, à estreita racionalidade técnico-científica – símbolo de uma masculinidade orientada pelo mito de Crusoé, pelo *homo faber*, pela dominação da natureza. Observa-se que a autora coloca-se em posição adversa ao legado do positivismo para a literatura; isto é, se a partir das escolas literárias influenciadas pelo positivismo a literatura procurou revelar a realidade natural, social e histórica por meio de um discurso “clarificante” dos fenômenos do mundo, sempre compreensíveis e explicáveis logicamente; a lírica de Claudia é movimento para a indeterminação, movimento não para o significado visível do mundo, mas para o sentido tátil das coisas, vapor e sensação emanada como perfume, apreendida com o corpo. Aliás, uma passagem de um poema em prosa poética, da obra *margem de manobra* (2005), é exemplar desta opção por uma poética do corpo: “E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia – num viés absolutamente novo, onde as imagens se estendiam sobre as sensações – ou, antes, se enlaçavam a elas” (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 15). E é essa sinestesia significativa que se destaca no poema “tela”:

tela

o centro negro – palimpsesto de escuridão. camadas de preto confundidas, tisne sobre tisne até o oclusivo, último negror. ao redor, ilhas de cor, elétricas, sazoadas pela imaginação dos poentes. flutuando de por-sobre, em bandos nativos, uns grifos, asteriscos de nanquim. Seus gritos, que ao ouvido inspirariam: cautela.

toda a equação existe, toda superfície pintada só roda e translada por causa desta ideia, que não se equivoca: o centro negro. mas ele não se dirige aos olhos de quem contempla – aos olhos sem sono, sem cílios, olhos lívidos que insistem e à boca, intermitente, que invoca: portal, ó flor inversa, bocejo de escuro a tragar quem te discerne! Magma, fruto de treva, estrela não-cor de densidade máxima! A ti resta engolfar-nos, ou explodir. (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 19)

O título do poema, “tela”, iniciado em letra minúscula – característica recorrente na escrita de Claudia – anuncia *a priori* a descrição de uma obra de arte pictórica; entretanto, a palavra palimpsesto (pergamino ou papiro cujo texto original é eliminado para a reutilização), no primeiro verso do poema, revela a metáfora metapoética: a tela é a folha de papel na qual o poema é escrito. Palimpsesto igualmente infere uma concepção de arte poética avessa à inspiração, caracterizada pelo trabalho de reescrita do verso, “pelas camadas de preto confundidas”, até o oclusivo, o último negror. No entanto, a escrita poética também difere de uma engenhosidade cabralina, pois é marcada pela sombra, por um lugar de indefinição, de incompletude, no qual as camadas de preto confundem-se.

A poesia é de amalgamação, o eu lírico de Claudia se expressa em um lugar no qual o heterogêneo dilui-se, funde-se, indetermina-se, e tudo gravita em torno do centro negro, no qual a visão e a clareza são incapazes de apreender; a visão ainda possui uma perspectiva negativa, as imagens que suscita são inquietantes – “olhos sem sono, sem cílios, olhos lívidos que insistem à boca” – evocam um estado perturbador das coisas, aflição, angústia.

Quanto mais longe do centro, o ambiente torna-se elétrico – símbolo de força, energia –, ao redor, cores definem-se, e já se distingue o tempo, “sazonadas pela imaginação dos poetas”. No entanto, quanto mais distante da zona de sombra da palavra poética e próximos às ilhas de cor que gravitam ao seu redor, há uma presença nativa (selvagem, não domesticada) e também negra, a figura mitológica do grifo⁴⁶, da qual os gritos inspiram ao ouvido cautela, como alarme que avisa a saída da zona de sombra.

Além do hermetismo crepuscular que o ambiente sombrio proporciona ao poema, as imagens centro negro, preto, tisne, negror, nanquim, flor inversa, bocejo escuro, magma, fruto de treva, estrela de não-cor de densidade máxima pertencem

⁴⁶ Símbolo do signo de libra no zodíaco, representado pela balança, pelo equilíbrio, possui as características de valorizar as artes, inteligência e um apurado senso de justiça.

aos símbolos nictomórficos que, para o estruturalismo figurativo de Gilbert Durand, possuem uma valoração dupla no imaginário. Por um lado, os símbolos nictomórficos agregam o simbolismo das trevas – medo ancestral de um homem para o qual a noite representava a maximização de todos os perigos – e o simbolismo do anoitecer, prenúncio de morte, noite que se transforma em asfixia e opõem-se ao imaginário da luz, da vida. Por outro lado, as imagens nictomórficas representam quietude, calma, possibilidade de afastar-se do turbilhão dos perigos de viver. Há sempre na opção pela sombra do eu lírico de Claudia certa tensão entre esta dupla valoração. Se, por vezes, a sombra representa imagens negativas – “flor inversa”, “bocejo escuro”, “fruto de treva”, “estrela não-cor” –, há igualmente uma tranquilidade noturna, embora não se ofereça aos olhos, “mas ele não se dirige aos olhos de quem contempla – aos olhos sem sono, sem cílios, aos olhos lívidos que insistem”; pois seus sentidos são contrários à racionalização diurna, à lógica, à separação e discernimento das coisas que apenas a luz pode oferecer, porque a descida, ao contrário da ascensão que é movimento para o exterior, é interioridade, regresso sinestésico e visceral. O sentido da descida é o tato, o que se observa na recorrência do corpo na poesia de Claudia.

A descida à interioridade, ao subterrâneo, é representada também no movimento dos verbos “tragar” e “engolfar-nos”. A descida, no regime noturno, conforme ilustra Gilbert Durand, é uma atitude eufêmica frente à queda do regime diurno do imaginário. Os verbos “tragar” e “engolfar”, no poema, representam um meio termo do processo de eufemização que exorciza a negatividade da escuridão e da queda até que sua face ameaçadora seja sublimada, até que ocorra a inversão dos valores, até que se transforme a queda em calma descida e a escuridão em interioridade aconchegante; Durand já apontava ao fato de que a inversão é sempre feita por etapas, “de tal modo que as imagens conservam, apesar de uma forte intenção de antífrase, um traço da sua origem terrificante ou, pelo contrário, anastomosam-se curiosamente às antíteses imaginadas pela ascense diátrica” (DURAND, 2002, p. 199). Por isso, o cuidado é sempre presente no poema, há uma atmosfera de perigo, de situação limítrofe, horizonte que pode ser rompido a qualquer momento e a descida transformar-se novamente em queda, sentimento representado nas últimas palavras – “a ti resta engolfar-nos, ou explodir”. O mesmo ocorre na ambiguidade da advertência dos grifos – a cautela é necessária ao entrar

ou ao sair do centro negro? –, ou seja, estabelece-se uma relação dialógica entre o devorar que destrói da queda e o engolimento que conserva, tranquiliza e pacifica.

Desta forma, o primeiro poema de *zona de sombra* (2000) já anuncia uma obra que refletirá sobre a relação entre dia e noite, clareza e obscuridade. Além disso, uma obra que procurará revalidar o hermetismo, o obscuro, o inacessível à razão, a vitalidade sensual do imaginário noturno; e esta intenção já é demonstrada na escolha da epígrafe, retirada de Paul Celan, “Dê também sentido ao seu dito:/ dê-lhe sombra.”.

No artigo “A obscuridade do poético em Paul Celan”, do professor de Teoria da Tradução Literária e Literatura Alemã Maurício Mendonça Cardozo, encontramos a estrofe da qual é extraída a epígrafe escolhida por Cláudia Roquette-Pinto, e importantes considerações sobre o poema e o poeta.

Fale –
 Mas não separe o Não do Sim.
 Dê a tua fala também o sentido:
 dê-lhe a sombra⁴⁷

Poema intitulado “Fale você também”⁴⁸ que, segundo Cardozo (2012), também anuncia uma obra para a qual a sombra não é escuridão absoluta, silêncio, mas sombra. Uma lírica que se funda na binaridade da ausência e da presença de luz, do Não e do Sim, espaço em que convivem luz e escuridão, no qual a escuridão ganha contorno, densidade, profundidade, sentido.

Em *zona de sombra* (2000), do mesmo modo, a preferência pelas imagens nictomórficas e os adjuvantes sensoriais e cenestésicos dos reflexos dominantes copulativos e nutricionais inserem a obra em uma obscuridade constitutiva de sentido, escuridão que se opõe a clareza que distingue e separa, mas que preserva formas, vultos e presenças através da sensualidade.

Neste movimento que podemos observar a “ação oculta” do imaginário. Ou como assinala Wunenburger, este é o ponto no qual ocorre o desdobramento entre o nível de linguagem literal, mais superficial e exterior (o qual engloba as relações sintáticas, semânticas, pragmáticas e discursivas da linguagem), e o nível de

⁴⁷ “Sprich – / Doch scheide das Nein nicht vom Ja. / Gib deinem Spruch auch den Sinn: / gib ihm den Schatten”. (CELAN, citado por CARDOZO, 2012, p. 101).

⁴⁸ *Sprich auch Du*

linguagem simbólico, inscrito subterraneamente através da coerência das constelações/esquemas de imagens, reveladoras das profundezas da psicologia.

Neste ponto é interessante refletir sobre a observação de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2000) para adentrarmos mais à dimensão a que visamos neste capítulo: o autor. Para Candido, a literatura é sistema mediado pela cultura que somente se concretiza como fenômeno humano através da relação entre obra/autor/leitor. Isto é, como todo processo de comunicação, pressupõe um comunicante, o artista, uma mensagem, a obra, e um comunicado, o público; e ainda um quarto elemento, que seria o efeito. Candido ainda aponta que os elementos externos agem de tal forma sobre a obra artística que acabam exercendo importante papel na constituição da estrutura, tornando-se elementos internos.

Além disso, Candido ressalta que na relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e a transpor rigorosamente, o artista transporta a realidade exterior a seu modo para o interior da obra, pois a mimese é sempre uma forma de poiese. É neste sentido que compreendemos a importância da subjetividade na constituição da obra literária, em sua natureza intencional que elege e exclui determinados valores morais, éticos, estéticos, ideológicos e imaginários. Obviamente, a constituição subjetiva do objeto estético é emoldurada (sofre restrições, censuras) através das formas de socialidade, ideologias, programas e pedagogias da sociedade na qual é produzida, assim como é enformada pelo imaginário de um tempo.

Autores como Bosi (1996), Combe (2009-2010) e Adorno (1980) observam que a obra artística ultrapassa o fato anedótico da biografia pessoal de um autor e inscreve-se no singular, na “quintessência da experiência vivida aberta ao universal” (COMBE, 2009-2010, p. 126), manifestando-se coerentemente com os sentidos emanados de uma sociedade e de uma época e conjugando o *pathos* que a anima ao *ethos*⁴⁹ que a envolve. No entanto, alcançar o universal para estes autores não significa o apagamento da instância subjetiva na criação artística.

Podemos observar tais relações em “a caminho”, segundo poema da obra *zona de sombra* (2000), no qual há intertextualidade explícita com *A máquina do mundo*

⁴⁹ Termo compreendido como conjunto de características socioculturais consuetudinárias de um grupo, comunidade ou povo. Espécie de identidade social que tem o sentido voltado ao comportamento do grupo. Raiz etimológica da palavra ética.

de Carlos Drummond de Andrade e *A terceira margem do rio* de Guimarães Rosa, além de riquíssimo repertório de imagens da natureza.

a caminho

“Abriu-se majestosa e circunspecta
sem emitir um som que fosse impuro”

Carlos Drummond de Andrade

estava a caminho: canoa
comprida-boia partindo
a sombra, a meio-e-meio, no rio
silêncio-cutelo e, certo,
o dia aberto seu ventre
(azáfama de zangões urgentes)
cego

estava a caminho e era
tido por meu o rio
sem costas nem frente,
a brio
inteirado em silêncio

por dentro uma chusma de insetos
vazante, na beira, o estrépido
– meu enxame de equívocos

Estava a caminho, e na curva
as águas fendidas as duas
águas se apartam, súditas
do incêndio, das espadas,
do verde (sem acaso)
ruivo que picava
as folhas de gravatá

o gravatá – o suave
súbito roçar de
dedos (vermelho-
acicate) no umbigo
dos nimbo, acordar
a paisagem

o gravatá – seu recato:
ritmo intacto, enflorado,
servindo de pasto
para besouros, girinos
bebedor de símios

o gravatá – o severo
cerne,
o fero centro que ergue
verde-negro, estrela

de silêncio
e precisão

aqui a água é turva
de mistura com raízes
a curvatura da terra
empena,
oblitera a íris

aqui o rio dobra, a nau
soçobra, a cuia escura
do céu emborca
uma água dura,
às catadupas,
cai – fustiga como um pai

resta o caminho – o sombrio
seguir-do-rio (tateio
à guisa de aprendiz)
dedo cego, palavra-
(sem rasgos na pele da água)
de-superfície

mudo, vazio,
cingido pela água difícil,
braçando no lodo, sigo,
às escuras,
a mão nua abrindo o fio
(começa comigo) a
costura invisível
do rio
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 20-22)

A epígrafe de Carlos Drummond de Andrade anuncia que o poema dialogará intensamente com a tradição lírica ocidental e com o *leitmotiv* desencadeador desta tradição: o mistério da criação e a possibilidade de sondá-lo, compreendê-lo.

Do profundo enigma que cinge a criação emana um belíssimo repertório de imagens disseminado tanto nas artes quanto nas ciências. De onde viemos? Qual a origem do mundo? Há finalidade *a priori* na criação? Tais questões perpassam os séculos, e as respostas nunca elucidam; no entanto, apontam e desvelam as formas de socialidade da época que as responde. A própria ideia da criação inscreve-se em uma concepção de mundo prometeica e apolínea, orientada pelo arranjo conveniente das coisas, pela justa demarcação dos limites, pela definição clara dos contornos, pela necessária nomeação e conceituação dos entes, pela real existência de motivos e finalidades dos fenômenos, pela possibilidade de planejamento e movimento ordenado pelo *kosmo* – palavra do grego que significa ordem.

E este é o sentido sobre o qual a máquina do mundo aparece nas diversas áreas do conhecimento humano, sob a concepção da *Voluntas Dei* enquanto orientação de toda a disposição e finalidade cosmológica. Assim, a ideia de ordem da criação prevaleceu nas artes, na filosofia e no pensamento científico; inclusive na contemporaneidade, embora a ideia do “princípio organizador” apareça desvinculada da divindade.

Na física, por exemplo, Newton era partidário de um “deus da ordem”, e Einstein considerava inconcebível a ideia de um deus que jogasse dados, ou seja, da possibilidade de um universo caótico. Apenas na física quântica de Niels Bohr que o acaso e a contingência obtêm aceitabilidade na descrição dos fenômenos físicos.

Na filosofia, igualmente, a ordem organiza o universo, desde Sócrates a Platão, sendo Nietzsche o filósofo que irá desconstruir a noção de valor e ordem. Na obra *Timeo*, por exemplo, Platão descreve minuciosamente a estrutura astronômica e o surgimento do homem (a máquina do mundo) em uma perspectiva totalmente ordenada, na qual cada parte possui uma forma e exerce uma função no sistema. Martins assinala também esta característica na descrição platônica

Timeo vai descrevendo progressivamente cada uma das características do universo. Seguindo a tradição de Pitágoras, ele assume que tudo foi planejado de acordo com argumentos para tentar provar que devem existir quatro e apenas quatro substâncias naturais (terra, fogo, água e ar) e associa esses elementos a quatro figuras geométricas tridimensionais: a terra teria partículas em forma de cubo, o fogo seria formado por pequenas pirâmides de base triangular (tetraedros), o ar por octaedros e a água por icosaedros. (MARTINS, 1994, p. 58)

Na literatura, a máquina do mundo também é sinônimo de ordem. Na inquirição do mistério retomada na *Divina Comédia* de Dante Alighieri – embora não mais orientada pelo viés filosófico-racional de Platão, mas pela graça da visão divina – a organização é fundamental. Ainda que escape ao entendimento humano por ser obra da inteligência superior de Deus, a revelação do mistério do mundo que os olhos do poeta contemplam incapazes de compreender não concebe a possibilidade de não existência de uma ordem: “Qual geômetra que, com fé segura,/ volta a medir o círculo, se não/ lhe acha o princípio que ele em vão procura/[...] Mas não tinha o

meu voo um tal poder,/ até que minha mente foi ferida/ por um fulgor que cumpriu seu dever” (ALIGHIERE, 1998, p. 234).

À cosmovisão teocêntrica de Dante soma-se um importante elemento que será incorporado à tradição: o caminhante, aquele a quem no meio do caminho da vida são revelados os enigmas do universo.

A imagem do caminhante, do viajante, ao qual o mistério é revelado depois de uma rica existência experiencial é retomada em Camões. Em os *Lusíadas*, a deusa Tétis, como recompensa aos feitos de Vasco da Gama, condu-lo à Máquina do Mundo para que observe o funcionamento do universo.

Este orbe que, primeiro, vai cercando
os outros mais pequenos que em si tem,
que está com luz tão clara radiando
que a vista cega e a mente vil também,
Empíreo se nomeia, onde logrando
puras almas estão daquele Bem
tamanho, que ele só se entende e alcança,
de quem não há no mundo semelhança
(CAMÕES, 1999, p. 272)

É importante observarmos que a máquina do mundo de Camões difere de Dante Alighieri na descrição mais minuciosa do funcionamento do universo, orientada por uma concepção cosmogônica geocêntrica e ptolomaica elaborada a partir do pensamento científico da época camoniana. No entanto, a ordenação cósmica é igualmente importante em ambos, assim como a presença de um “guia espiritual”.

Na modernidade, a máquina do mundo ressurgue na lírica de Carlos Drummond de Andrade, na obra *Claro Enigma* (1951). O poema drummondiano também apresenta a figura do caminhante, mas desprovido de uma situação gloriosa ou de merecimento como o paraíso em Dante ou as conquistas em Camões – a máquina do mundo “se abria gratuita a meu engenho”.

Além disso, este caminhante vaga solitário por uma estrada pedregosa de Minas, ao final da tarde, não possui um “guia”. Assim como, também é um eu lírico já desiludido do mundo e de seus mistérios, que se esquiva, que não deseja ou não acredita no conhecimento que lhe é revelado: “baixei os olhos, incurioso, lasso,/ desdenhando colher a coisa oferta/ que se abria gratuita a meu engenho.” (ANDRADE, 2006, p. 284). Em Drummond, a laicização do conhecimento moderno,

a desconstrução de uma postura religiosa existente em Dante e Camões, o desencantamento do mundo e o sentimento da gratuidade de todas as coisas já não permitem ao eu lírico o deslumbramento frente ao mistério. Sartreianamente, já não há mais a máquina do mundo, ou se houvesse, nada mudaria⁵⁰. O princípio organizador não mais interessa, pois a ideia de organização já não é condizente em um mundo que já não acredita em Deus nem na ciência.

Claudia Roquette-Pinto, em “a caminho”, dialoga com esta tradição. A máquina do mundo em “a caminho” também representa a abertura ao mistério, a revelação do que se encontrava “escuro”, mas que na lírica de Claudia ainda se apresenta em sombra, distante da luz que delimita fronteiras nítidas e definidas, característica do processo científico moderno de identificação, classificação e nomeação das entidades. A abertura é à intuição, aos sentidos, antes sinestésica que visual, antes percepção da totalidade do mistério que a distinção analítica de suas partes, um saber por sentir, apreensão sem ser compreensão logicizante.

Os versos iniciais “estava a caminho: canoa/ comprida-boia partindo/ a sombra, a meio-e-meio, no rio”, dialogam com os dois elementos centrais da tradição da máquina do mundo: o viajante/andante, aquele que está a caminho, seu destino é sempre outro; e a experiência vivencial, o viajante é sempre aquele que já viveu, aquele que já conhece, a quem o mundo já revelara muitos mistérios.

Soma-se a estes elementos a intertextualidade com *A terceira margem do rio* de Guimarães Rosa nos lexemas “canoa”, “comprida-boia”, “meio-e-meio”, “rio”. A referência à obra roseana hipertrofia o caráter misterioso, plurissignificante das imagens poéticas, como também, anuncia a escolha da natureza como o plano de fundo para a experiência poética do eu lírico.

O cenário poético também auxilia magistralmente no ambiente de mistério: a) o silêncio é caracterizado pelo substantivo concreto cutelo, faca de lâmina retangular utilizada para cortes não delicados, como cortes em ossos, sendo assim, símbolo de força, agressividade, virilidade e movimento brusco, além disso, o silêncio é “certo” – comparando a uma imagem recorrente em nosso imaginário, este silêncio certo seria como o que antecede o susto em um filme de terror; b) o dia está terrivelmente aberto, seu ventre está exposto, como se a força agressiva do substantivo cutelo migrasse à descrição do dia; c) no interior do ventre há uma azáfama (movimento

⁵⁰ Passagem faz referência a famosa frase de Sartre encontrada na obra *O existencialismo é um humanismo* (1970): “mesmo que Deus existisse, nada mudaria”.

anárquico) de zangões urgentes, substantivo e adjetivo que ampliam o sentido da movimentação caótica que, para Durand, é deslizamento do esquema teriomórfico para um simbolismo mordicante, imagem do que morde, tritura, esquema pejorativo da animação que se remete ao trauma da dentição na infância e, conseqüentemente, à angústia diante do movimento; d) o ventre ainda é cego, não há luz nem som que auxiliem na distinção do acontecimento, a percepção é toda sinestésica. Desse modo, observamos um cenário extremamente angustiante, o contrário da descrição amena dos primeiros versos.

Ademais, em “a caminho”, assim como em Drummond, a viagem é solitária, representa a individualidade contemporânea e a relação antagonista entre subjetividade e mundo exterior. No entanto, a viagem na obra de Cláudia é protegida pela interioridade serena da canoa, isomorfia do ventre que converte a imagem da queda em descida protegida pelo aconchego interior. Assim, o eu lírico permanece como o andante *voyeur*, comum na tradição da máquina do mundo, e solitário, como em Drummond, mas protegido da hostilidade exterior. Esta imagem da proteção pode ser inferida na imagem da deusa Tétis nos *Lusíadas* de Camões e na amada Beatriz na *Divina Comédia* de Dante Alighieri. Neste sentido, se em Camões e Dante, a imagem da proteção, em uma leitura psicanalítica, pode estar representando a figura da mãe; em Cláudia, a imagem da canoa também pode ser relacionada ao útero materno.

Já a diferença fundamental é por onde se viaja. Enquanto nas obras de Drummond, Camões e Dante a viagem é exterior, é a exploração ou negação da exploração do mundo, na obra de Cláudia esta viagem é interior, é introspecção, o mistério a desvendar é o “eu”, como pode ser observado nos versos “estava a caminho/ e era tido por meu o rio”, ou em “por dentro uma chusma de insetos/ vazante, na beira, o estrépido/ – meu enxame de equívocos”. Esta intenção de viagem rumo à introspecção também é percebida na obra de Drummond no poema “O homem; suas viagens” publicado em *As impurezas do branco* (1973):

*Restam outros sistemas fora
do solar a col-
onizar.
Ao acabarem todos
só resta ao homem
(estará equipado?)
a difícilíssima e perigosíssima viagem*

*de si a si mesmo:
 pôr o pé no chão
 do seu coração
 experimentar
 colonizar
 civilizar
 humanizar
 o homem
 descobrindo em suas próprias inexploradas entranhas
 a perene, insuspeitada alegria
 de con-viver.*
 (ANDRADE, 1978, p.448-450)

Este é o último e tão antigo mistério – “conhece-te a ti mesmo”. Em um mundo no qual os grandes limites e horizontes foram transpostos, no qual os mistérios do universo foram afastados da instância divina e transformados em números e teorias e no qual a subjetividade e individualidade ganham maior importância do que a comunidade – isto é, mundo no qual o “eu” é o primeiro plano diante da coletividade –, resta o descobrimento de si. Este é o mistério da máquina do mundo de Claudia Roquette-Pinto.

“A difícilíssima e perigosíssima viagem de si a si mesmo” é representada por um caminho sem costas nem frente, no qual, na vazante, revela-se o “enxame de equívocos”. A elevação do conhecimento próprio à categoria de mistério maior aponta à introspecção como solução dos conflitos existências, opção difundida principalmente a partir da psicanálise de Freud e hipertrofiada nas últimas décadas, sob a qual reside a máxima de um discurso que apresenta como solução para o homem conhecer as causas dos próprios traumas, conhecimento que possibilitaria encontrar “a felicidade”.

Além disso, a abertura ao mistério na obra de Cláudia também ocorre nas águas fendidas do rio. O rio relacionado ao conhecimento próprio é uma imagem recorrente na literatura e em outras áreas. Talvez a origem da metáfora encontre-se em Heráclito de Éfeso (535-475 a. C.) em reflexões sobre a passagem temporal e as mudanças dos homens: “Tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti”. (HERÁCLITO, In: PRÉ-SOCRÁTICOS, 2005, p. 32). Para o filósofo grego, tudo se encontra em perpétua mudança – o tempo, fluxo contínuo na imagem do rio, e o homem, que nunca é igual a si mesmo. Neste sentido, em *a caminho*, o fluxo da vida, representado pelo rio, “carrega” o eu lírico até o momento da revelação da máquina do mundo, na “curva”, imagem que infere

uma mudança de direção, e sobre as “águas fendidas”, imagem que infere um momento de suspensão do fluxo para a reflexão/revelação do mistério intrapessoal.

Das águas fendidas surge o gravatá, designação de plantas epífitas terrestres. Epífitas são plantas comumente encontradas em florestas tropicais, nas quais, devido à densidade vegetal, a competição por luz ocasiona interessantes adaptações evolutivas. No caso, as epífitas geralmente germinam sobre a casca de árvores, acima do nível do solo. Além disso, o gravatá assemelha-se a um abacaxi, no entanto, no lugar da fruta, há uma flor vermelha; sua aparência um tanto agressiva é possivelmente motivo de alguns dos outros nomes pelo qual é conhecida, tais como, abacaxi-de-raposa e erva-do-gentio.

O gravatá é descrito em quatro estrofes. A primeira descrição é visual, a aparência bela e agressiva do gravata – “do incêndio, das espadas,/ do verde (sem acaso)/ ruivo que picava/ as folhas de gravata”; a segunda, sensorial – “o suave/ súbito roçar de/ dedos (vermelho-/ acicate) no umbigo”; a terceira descreve às funções em uma perspectiva quase utilitarista – “servindo de pasto/ para besouros, girinos/ bebedor de símios”; e, por fim, a quarta descreve a “personalidade” – “o gravatá – o severo/ cerne,/ o fero centro que ergue/ verde-negro, estrela/ de silêncio/ e precisão”.

O gravatá é imagem da singularidade do eu lírico. No movimento de introspecção, é revelada a interioridade do ego, representada pelo gravatá, flor de aspecto belo e agressivo, que nasce acima do solo, que vive à sombra das árvores tropicais, mas que, no entanto, anseia e precisa da luz. A forma mais agressiva do gravatá é descrita através da percepção visual, sentido que necessita da luz, assim como o gravatá na luta pela sobrevivência; a descrição mais suave é tátil, sentido que é aprimorado em ambiente escuro, na sombra. O gravatá também possui funções, é alimento para uns e recurso hídrico para outros, ou seja, fonte de vida para outras vidas. Esta descrição pode ser relacionada ao discurso que impõe a necessidade de uma utilidade para a pessoa no âmbito social, isto é, servir a um propósito dentro da comunidade, realizar sua função. Ou, em uma perspectiva mais ampla, pode ser relacionada à finalidade da existência, a *eudaimonia* aristotélica – “atividade da alma em consonância com a virtude” (ARISTÓTELES, 1991, p. 16).

Por último, a descrição da personalidade do gravatá traz as imagens mais severas, que remetem à ordem, à autoridade, pertencentes ao regime diurno do imaginário e relacionadas “com a dominante postural, a tecnologia das armas, a

sociologia do soberano mago e do guerreiro, os rituais de elevação e da purificação” (DURAND, 2002, p. 58). Estas imagens, caracterizadas pela antítese, revelam uma oposição agressiva e certa resistência ao cerceamento e à repressão que a cultura impõe à subjetividade. O silêncio, aqui, é a escolha de não dizer, e não a ausência. O silêncio excede as denominações, os conceitos, os esquemas, mas não se materializa, é o inominável, preciso apenas enquanto força. No entanto, o silêncio também é heterogêneo, estrutura infinda de possibilidades, alteridade inserida na unidade. E é na interioridade silenciosa que a água se turva, tudo se torna indefinível à visão, oblitera-se a íris. O universo das coisas certas se desfaz, o rio dobra, a nau submerge, uma água dura cai dos céus e golpeia como um pai; o que não é dizível, o que não é visto. Aquilo que à audição e à visão é indistinguível, recai agressivamente ao tato. A singularidade a ser revelada pela máquina do mundo não é dedutível pelos sentidos sobre os quais toda a racionalidade ocidental está fundada, não há dialética ou divisão e conceituação positiva, alteridade e unidade não se distinguem. Mas são sentidas. O caminho a seguir no rio é sombrio – “(tateio à guisa de aprendiz)/ dedo cego” –, e o eu lírico descobre que as “ferramentas” que a cultura e a ciência lhe ofereceram não servem para a distinção e compreensão do universo interior ao qual pretendia descobrir:

mudo, vazio,
cingido pela água difícil,
braçando no lodo, sigo,
às escuras,
a mão nua abrindo o fio
(começa comigo) a
costura invisível
do rio
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 22)

O incômodo do lodo é representado pela valorização negativa do negro, símbolo de um temor fundamental, do risco natural, da morte, do pecado, do julgamento – “as trevas são sempre o caos e o ranger de dentes” (DURAND, 2002, p. 92). O não se descobrir é a cegueira, a figura inquietante do cego, ou ainda, loucura, a senilidade, a consciência decaída, degradada, infensa à racionalização. A máquina do mundo do eu não se descobre, nem se revela, não é a termo certo, mas a violência de sua presença tátil existe dolorosa e fascinante.

O poema “Alma Corsária”, encontrado no site de Cláudia Roquette-Pinto e publicado no número 7 do Jornal Plástico Bolha (setembro, 2006), boletim *online* voltado à publicação literária, também dialoga com a máquina do mundo.

De tanto sono me baixa uma lucidez estranha
em que a amendoeira pousa, luminosa, rara,
sob o fundo escuro da noite meio baça
(cilíndrica, roliça, bizarra)
seu vulto verde acorocado sobre a água
da piscina que não tem um pensamento.

Eu sinto inveja dessas águas anuladas
tão plácidas, idênticas ao próprio contorno
enquanto eu mesma nem sei onde começo,
quando acabo
e sofro o assédio de tudo o que me toca.

O mundo ora me engole, ora me vara
e tudo o que aproxima me desterra.
Chorei, ao ver no chão da cela,
o botão arrancado na contenda,
os óculos pisados do escritor judeu.

Tenho um coração que estala
com o peteleco das palavras de Clarice.
Numa vila miserável na Bahia,
um negro lindo, lindo,
dança ao som do corisco
_ e só me apaixono por casos perdidos,
homens com um quê de irremediável.

Mais de uma vez, imóvel, circunspecta,
vi abrir-se a máquina do mundo
sob a luz inclinada de Ipanema,
na Serra da Bocaina, no meio da floresta,
no alto da escada no topo do morro
por onde a moça seqüestrada vinha subindo
debaixo das lágrimas do pai.

Mais de uma vez meu coração trincou feito vidro
diante da página impressa,
e sempre que a palavra justa vem tirar seu mel
de dentro da copa do desespero de amor.
Acredito, do fundo das minhas células,
que uma amizade sincera "é o único modo de sair da solidão
que um espírito tem no corpo".
Sim, eu acredito no corpo.

Por tudo isso é que eu me perco
em coisas que, nos outros,
são migalhas.
Por isso navego, sóbria, de olho seco,

as madrugadas.
 Por isso ando pisando em brasas
 até sobre as folhas de relva,
 na trilha mais incerta e mais sozinha.

Mas se me perguntarem o que é um poeta
 (Eu daria tudo o que era meu por nada),
 eu digo.
 O poeta é uma deformidade.
 (ROQUETTE-PINTO, set., 2006, p. 4)

No título do poema, “Alma Corsária”, há o anúncio da imersão à subjetividade que será realizada pelo eu lírico. Assim como em “a caminho”, a introspecção será o elo condutor dos versos e das imagens suscitadas. Esta subjetividade, já no título, coloca-se à margem do mundo, ser errante, corsário, pirata, infenso à “ordem” e caminhante solitário, definição que reconhece a incapacidade de adequar-se à domesticação, à doutrinação, à repressão necessárias para (con)viver em sociedade, ou, ao menos adaptar-se ao papel que representa. E assim, prefere a errância, o nomadismo que ultrapassa o território e a lógica da identidade, o desejo do outro lugar.

Consciente da errância de sua condição, o eu lírico aparentemente simula (ou deseja) invejar a adequação dos demais às exigências do convívio social: “Eu sinto inveja dessas águas anuladas/ tão plácidas, idênticas ao próprio contorno/ enquanto eu mesma nem sei onde começo,/ quando acabo/ e sofro o assédio de tudo o que me toca.”. No entanto, deixa transparecer a valoração que esclarece a importância que atribui a esta adequação: “águas anuladas”, “idênticas ao contorno”, isto é, aqueles que se encaixam, enquadram-se sem deixar arestas nas formas de socialidade, anulam-se enquanto singularidade.

O mundo, em relação à subjetividade à margem do eu lírico, é descrito como agressivo, inadequado, desarmônico: “O mundo ora me engole, ora me vara/ e tudo o que aproxima me desterra.”. O movimento do mundo sempre excede, ultrapassa, violenta. E a ruptura (ou desarmonia) entre a subjetividade e o exterior transparece nas mais diversas situações, no trivial do negro lindo que dança na Bahia, na tragédia do chão da cela, na beleza inquietante das palavras de Clarice, no tragicômico prosaísmo do botão arrancado na contenda, na predileção amorosa por homens com um quê de irremediável e, inclusive, na máquina do mundo aberta a um eu lírico leitor que se vê despedaçado também pela leitura, “meu coração trincou

feito vidro/ diante da página impressa”. A máquina do mundo, novamente, não oferece os mistérios insondáveis do universo, mas o conhecimento de si, a percepção de si, de ser poeta, ressignificando o *gauche* drummondiano de forma mais agressiva: “O poeta é uma deformidade”. O poeta não tem forma, é aquele a quem a “formação” social não desenhou os contornos, mas também aquele a quem todos olham, todos o veem e o percebem em sua inadequação, em sua “deficiência congênita”. E o que transforma o poeta em uma deformidade é uma forma particular de ver, um olhar que enxerga o estranho nas injustiças do mundo e no não estranhamento dos outros frente ao injusto. Para este poeta, onde quer que ande, está o corpo a pisar em brasas, imagem da angústia vivida e da dor constante, de uma *via crucis* pessoal, da expiação do pecado daqueles que não veem. Este poeta é a outra voz de Octávio Paz, revela aos outros homens o não-dito, o transcendente, é “a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo [...] é sua e alheia, é de ninguém e é de todos” (PAZ, 1993, p. 140).

A imersão na subjetividade, objeto da máquina do mundo de Claudia Roquette-Pinto, desvela um questionamento que, enquanto em “a caminho” repousa primordialmente sobre os enigmas do eu e, em consonância, sobre as opções estéticas e o valor da arte a partir deste ego que insurge na poesia, em “Alma Corsária” volta-se para as questões sociais e, conseqüentemente, à essência do que é ser poeta – a outra voz de Octavio Paz.

Os jardins do mundo no jardim de Claudia Roquette-Pinto

Mas qual a importância do autor para o sentido do poema? Qual a diferença entre subjetividade, ego, si, eu lírico, entre outros termos utilizados para nomear o ente, instância ou estrutura que produz o texto? Há possibilidade de delimitar, observar ou apenas vislumbrar a subjetividade de um autor a partir do texto? Ou há uma completa dispersão do autor no código linguístico, no gênero e no campo discursivo no qual o enunciado é produzido?

Octavio Paz nos ensina que “a história do homem poderia se reduzir à história das relações entre as palavras e o pensamento” (1982, p. 35). Tal axioma é um

interessante ponto de partida para estas perguntas, pois, de fato, compreender qualquer fenômeno humano, ao menos para nós moderno/contemporâneos, além do intento de descrição e reflexão exaustiva sobre fatos e acontecimentos, é investigação minuciosa dos fundamentos e dos pressupostos sobre os quais se alicerça o conhecimento – vide o papel fundamental exercido pela epistemologia nas ciências (tanto exatas quanto sociais) e filosofia. Além disso, Octavio Paz afirma que compreender o pensamento de determinada época é, em grande medida, uma investigação linguística, uma análise da eleição e atribuição de sentido às palavras que caracterizam o conhecimento de uma época.

Um aspecto crucial à compreensão da relação entre palavra e pensamento, sob esta ótica, é a perspectiva adotada sobre a relação entre as palavras e o mundo exterior, isto é, voltar-se à noção de referencialidade presente em cada época. Andrea Faggion, sobre tal imperativo, aponta que há apenas um problema filosófico relativo ao conhecimento: “o de sabermos como nossas representações (sejam mentais ou linguísticas) adquirem relação com seus objetos ou, em outras palavras, como podemos dizer que elas são verdadeiras ou falsas.” (FAGGION, 2010, p. 166).

Nos estudos literários, o problema originário da referencialidade da língua pode ser considerado um dos eixos principais do debate referente ao sentido dos conceitos autor, obra, público e sociedade e o valor que possuem em cada época. Em uma análise sobre a história da Teoria da Literatura, observa-se que concepções teóricas diversas refletiram e muito discutiram sobre as imbricações existentes entre estes quatro elementos, sempre optando pela hipertrofia da importância de um dos elementos sobre os demais. Por exemplo, para os formalistas, o fato que distinguia a literatura das demais produções que utilizam a linguagem devia-se a uma particular organização da linguagem. Conforme aponta Eagleton, para os formalistas, a literatura

Tinha suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos, que deviam ser estudados em si, e não reduzidos a alguma outra coisa. A obra literária não era um veículo de ideias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina. Era feita de palavras, não de objetos ou sentimentos, sendo um erro considerá-la como o pensamento de um autor (2001, p.3).

Ou seja, entre os quatro elementos, a escolha formalista é a obra (o texto), e sobre ela volta-se toda reflexão teórica, os aspectos metodológicos e a própria criação de conceitos da escola. Isto é, não apenas o método e a investigação que estão adstritos à forma por meio da qual o *corpus* é perscrutado ou elencado, mas inclusive o vocabulário específico originado dos estudos, assim como, o novo sentido que é auferido às palavras que, obviamente, pré-existiam e pertenciam à comunidade.

Assim, se o conceito de obra para o formalismo difere fundamentalmente do que compreende a estética da recepção, por exemplo, a questão do autor e a influência que exerce para a compreensão do texto é, antes de tudo, uma questão conceitual. Ou ainda, já adentrando a divisão conceitual pós-romântica, compreender qual a natureza da relação entre o “eu” autêntico/empírico e o eu lírico constituído no (ou pelo) texto que – ao menos uma certeza? – inexistia anteriormente à obra. Ou, o que/quem engendra o poema?

A discussão sobre o que/quem engendra o poema – provavelmente tão remota quanto à própria criação poética – inscreve-se, primeiramente, na dualidade lógica criador/criatura e na discussão ontológica do “*status*” existencial de cada um deste par.

Octavio Paz assinala que a relação entre o homem e a poesia é tão antiga como nossa história: “começou quando o homem começou a ser homem. Os primeiros caçadores e colhedores de frutas um dia se olharam, atônitos, durante um instante interminável, na água estagnada de um poema” (PAZ, 1993, p. 148). Em semelhante sentido, Victor Hugo afirma que “quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino” (HUGO, 2004, p. 17).

Nas duas proposições, nota-se a simultaneidade entre a origem do homem e a origem da poesia; o ato poético como êxtase e deslumbre, e a *phýsis*⁵¹ como espírito que engendra a criação poética. O poema, em ambas as concepções, é originário de uma relação entre homem e natureza. Para o pensamento contemporâneo de Octavio Paz, uma relação na qual a magnitude do segundo elemento desperta no

⁵¹ Physis, para os gregos, é a natureza em um sentido amplo. Isto é, refere-se à realidade em constante movimento e transformação desde sua originária manifestação, assim também entendida enquanto gênese, origem e vir a ser de todas as coisas, movimento e força contrária ao anárquico.

primeiro a êxtase de uma simultânea criação e recepção poética não verbalizada, a “consagração do instante” em seu sentido mais profundo – do latim, *consecrare*, *con* (ação conjunta, em união), *sacro* (sagrado, sublime, divino) e *are* (terminação usada para indicar ação verbal) –, tornar sagrado em ação conjunta. Para o romântico Victor Hugo, semelhantemente, o mundo exterior é a causa da qual a poesia é a consequência; é a beleza extraordinária do mundo que provoca no homem o poema. Para ambos, é da relação entre *phýsis* e homem que surge o poema, embora, no romântico Victor Hugo, o poema seja mais dependente da ação do homem, enquanto, em Paz, parece haver uma relação de simbiose.

No ocidente, a relação *phýsis*/homem/poesia tem suas primeiras raízes no entrelaçamento entre a religiosidade politeísta grega, a percepção hилоzoísta^{52, 53} da natureza e a concepção cosmocêntrica de mundo; união que engendrou a figura e a função mítica da musa⁵⁴, representação de um ideal de memória vinculado à preservação *ad aeternum* do notável na sociedade grega, seja fato histórico ou crença mítica. Isto é, os gregos vinculam o fazer poético e a inspiração, esta mediada por meio de uma figura externa ao homem que, de certa maneira, mesmo personificada, pertence à *phýsis*.

A musa, na condição de inspiração e parte do fazer poético, é fundamental para os gregos, o que se pode observar na própria estrutura da poesia épica homérica, na qual há uma parte denominada invocação, onde o poeta pede auxílio às musas para compor seu canto.

⁵² Hилоzoísmo (do grego *hyle*, matéria, e *zoe*, vida) designa a concepção segundo a qual a matéria do universo é viva. Os hилоzoístas consideram que toda a realidade, todos os elementos que integram o cosmo, um organismo material integrado, que possui características como animação, sensibilidade e/ou consciência, logo, animado.

⁵³ Segundo Octavio Paz, para entendermos a concepção de arte enquanto imitação da natureza de Aristóteles, devemos compreender que para o sábio de Estagira “a natureza é um todo animado, um organismo e um modelo vivo [...] o lampejo poético não brota do nada, nem o poeta o tira de si mesmo: ele é fruto do encontro entre essa natureza animada, de existência própria, e a alma do poeta” (PAZ, 2012, p. 167), por esta interpretação de Paz, afirma-se que sua percepção da relação entre homem e poesia é simbiótica. Em Claudia, como assinalado, também se encontra certa noção de simbiose.

⁵⁴ Quando os deuses do Olimpo, sob o comando de Zeus, venceram os seis filhos de Urano, chamados de titãs, a seu comandante foi incumbida a missão de criar divindades que cantariam as vitórias e perpetuariam as glórias pelos séculos e séculos. Para realizar a tarefa, Zeus deitou-se com Mnemósine (Memória), a deusa da memória, por nove noites consecutivas, e desta união, após um ano, nasceram nove filhas que cantariam o presente, o passado e o futuro acompanhadas pela lira de Apolo. E estas criaturas ganharam a denominação de musas. Às musas, destinadas a cantar as glórias dos deuses, nascidas de uma união divina, o homem pediria emprestado seu canto e inspiração, para que, também, cantassem as glórias, os amores e as tristezas humanas.

A indelével presença da musa ou, em um sentido mais amplo, a ideia do elemento externo que determina o fazer poético, persiste na tradição lírica. Por exemplo, em *Os lusíadas* de Camões, “E vós, Tágides minhas, pois criado/ Tendes em mi um novo engenho ardente,/ Se sempre, em verso humilde, celebrado/ Foi de mi vosso rio alegremente,/ Dai-me agora um som alto e sublimado,/ Um estilo grandíloco e corrente [...]” (1999, p. 12); em Baudelaire, “Ah, minha pobre musa, o que tens esta vez?/ Teus olhos ocios são todos visões noturnas/ E alternativamente refletos na tez/ Loucura e horror, as sombras taciturnas” (1999, p. 23), para citar apenas dois poetas.

Ao não desaparecer no decurso do tempo, a imagem da musa, ao encontrar um mundo já “abandonado” pelos deuses, isto é, na passagem de um pensamento teocêntrico para o antropocentrismo, desce do panteão à Terra. Primeiramente, transforma-se em mulher idealizada, a partir da qual ganha, gradativamente, contornos mais realistas. Para a ilustração deste movimento dentro da tradição poética brasileira, pode-se citar *Marília de Dirceu* de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), obra na qual a figura feminina, embora idealizada como nas demais produções árcades, ganha certos contornos realistas, segundo a visão de alguns críticos, que orientados pela historiografia literária, apontam *Marília* como Maria Dorotéia Joaquina de Seixas, adolescente de 17 anos pela qual Tomás Antônio Gonzaga apaixonou-se aos 40 anos e, com a qual não pôde casar-se devido à prisão e exílio sofridos em decorrência de seu envolvimento com a Inconfidência Mineira.

Seguindo adiante no percurso histórico, na contemporaneidade, a musa corporifica-se e se torna humana, como exemplo pode ser citado o poema “O mito” de Carlos Drummond de Andrade, que, orientado em um denso questionamento sobre as relações sociais, dialoga com a tradição poética da musa inspiradora, agora denominada “fulana”, imagem que realiza um movimento pendular entre a criação platônica e a mulher real, percebido no uso das maiúsculas, para não alongar-se em outros momentos do poema: “Sequer conheço Fulana,/ vejo Fulana tão curto,/ Fulana jamais me vê,/ mas como amo fulana” (DRUMMOND, 2002, p. 84).

Em Cláudia Roquette-Pinto, quanto à relação *phýsis* e subjetividade, a poesia está estritamente relacionada com imagens da natureza, imagens de um exuberante e intensamente vivo jardim, repleto de flores, insetos e contradições, ambiente que pulsa no ritmo de uma vida experienciada em seus recônditos desejos, segredos,

impossibilidades, insatisfações, prazeres e, acima de tudo, vivência do tato, do olfato, do paladar – poesia de proximidade, vivenciada com o corpo. Assim, esta relação tão estreita entre a *Phýsis* e a subjetividade torna-se congregação, pertencimento, comunhão com a natureza. Mas o tema continua sendo a condição de ser-no-mundo.

O DIA inteiro perseguindo uma idéia:
 vagalumes tontos contra a teia
 das especulações, e nenhuma
 floração, nem ao menos
 um botão incipiente
 no recorte da janela
 empresta foco ao hipotético jardim.
 Longe daqui, de mim
 (mais para dentro)
 desço no poço de silêncio
 que em gerúndio vara madrugadas
 ora branco (como *lábios de espanto*)
 ora negro (como *cego, como*
medo atado à garganta)
 segura apenas por um fio, frágil e físsil,
 ínfimo ao infinito,
 mínimo onde o superlativo esbarra
 e é tudo de que disponho
 até dispensar o sonho de um chão provável
 até que meus pés se cravem
 no rosto desta última flor.
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 17).

No poema, primeiro de *Corola* (2000), o eu lírico transcreve o processo de produção literária através da metáfora do jardim. Conforme observam Lumma Maria Simon e Vinícius Dantas (2009, p. 216), os versos iniciais do poema declaram que nada há para ser contemplado e representado, os vagalumes, a floração, o chão, as flores, são apenas conjunturas imagéticas na procura de uma ideia, o “jardim é hipotético”, paisagem que se “desrealiza” porque o poema não irrompe. A primeira imagem, “vagalumes tontos contra a teia/ das especulações”, aproxima o esforço intelectual da criação poética à desorientação sensorial, à indeterminação dos contornos no lusco-fusco dos vagalumes, à vida de inseto preso à teia – ânsia por liberdade da prisão interior, que reside nas próprias especulações, a qual apenas citar já custa, conforme se observa na hesitação provocada pela quebra sintática entre substantivo e adjunto adnominal.

Além disso, caracteriza a criação poética a ausência – “e nenhuma/ floração, nem ao menos/ um botão incipiente” – e a limitação da visão causada pela restrição do meio através do qual a vivência com o poema acontecerá – “no recorte da janela” –, além da não predileção pela visão.

Outra imagem presente no poema é a descida (constante na poesia de Cláudia): “Longe daqui, de mim/ (mais para dentro)/ desço no poço de silêncio”. Movimento para baixo inscrito na dialética entre a descida e a queda –, “a queda aniquiladora de seu próprio corpo” (2005, p. 15), conforme o verso de *margem de manobra*.

No poema, o movimento para baixo é descida rumo à interioridade, espaço de conforto e silêncio. No entanto, a partir de imagens negativas (“lábios de espanto”, “cego”, “medo atado à garganta”), a imagem da descida margeia a queda e carrega consigo o aspecto negativo desta última. A imemorial imagem da queda remete à dissolução da eternidade.

À temporalidade como “dissolução”, ligam-se às imagens do arruinar, do desaparecer, do enterramento progressivo, do fim não satisfeito, da dispersão, da alteração, da indigência copiosa; da temporalidade como “agonia” emergem as imagens da caminhada em direção à morte, da doença e da fragilidade, da guerra intestina, de cativo nas lágrimas, de envelhecimento, de esterilidade; a temporalidade como “banimento” agrupa as imagens da tribulação, do exílio, da vulnerabilidade, da errância, da nostalgia, do desejo vão; enfim, o tema da “noite” governa as imagens da cegueira, da obscuridade, da opacidade. Nenhuma dessas quatro imagens mestras nem suas variantes deixam de receber sua força de significação *a contrário* da simbólica oposta da eternidade sob as representações do recolhimento, da plenitude viva, do estar em casa, da luz (RICOEUR, 1994, p. 51-52).

Na concepção judaico-cristã, a queda inicia-se com o pecado original de Adão e Eva, desobediência e privação da eternidade, início de um tempo cronológico voraz e absoluto, inescapável, tempo profano e de mudança contínua.

A queda de Adão significa a ruptura do paradisiaco presente eterno: o começo da sucessão é o começo da cisão [...] Essa contínua mudança é a marca da imperfeição, o sinal da queda. Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade. História é sinônimo de queda (PAZ, 1984, p. 32).

Para Gilbert Durand, a queda é o temido tempo, o declínio e a escuridão, e a “ascensão é imaginada contra a queda e a luz contra as trevas” (DURAND, 2002, p. 158). A queda é a vitória de um tempo histórico (profano) contra um tempo cíclico (sagrado), a vitória de Cronos contra Urano – Deus da suprema luz, do sol, da flecha ígnea do fogo purificador na mitologia grega.

A queda é, de um lado, a memória do primeiro fracasso da criança ao procurar manter-se na posição vertical – “O recém-nascido é de imediato sensibilizado para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda ou no sentido do endireitar-se desencadeia uma série reflexa dominante, quer dizer, inibidora dos reflexos secundários” (DURAND, 2002, p. 112) –, movimento negativo que vai encontrar nos meios cósmicos, tais como a montanha, o precipício, sua materialidade, e nas representações socioculturais, a elevação, o inferno, o céu, a queda, a derrota, certa narrativização.

Na lírica de Cláudia, se a primeira imagem da descida remete ao poço de silêncio, ambiente tranquilo, aconchegante, úmido, íntimo, representação do útero materno, transforma-se, gradativamente, em perigo, suspensão segura apenas por um fio frágil, físsil, “mínimo onde o superlativo esbarra”, isto é, descida sobre a terrificante imagem da queda, perigo intenso, chão provável, no qual os pés se cravarão “no rosto desta última flor”, a poesia, último recurso contra a agressão da sucessão irrefreável do tempo. A poesia é a fuga irrealizável que não amaina o terrificante devir. A paz subterrânea descoberta na descida visa a eufemizar, através das imagens do regime noturno, a face ameaçadora da queda até que seja sublimada, até que ocorra a inversão dos valores; no entanto, o esforço não é o suficiente, pois a poesia, a consagração do instante, o apagamento do tempo nefasto que a arte possibilita à matéria, não é constante. O movimento do *Regime Noturno*, sob o signo da conversão e do eufemismo, é uma inversão sempre feita por etapas. A ameaça do rompimento é perene.

à poesia

Por que você me abandona
no vértice da vertigem
quando a chuva cai (um Magritte)
sobre rosas que desistiram?
Por que novamente me perco
entre hortênsias, no aclave,
mais altas que os homens, mais vivas
que o Exército de Terracota?

Sem você eu caminho no plano,
 tudo escorre
 - há um silêncio aturdido
 uma cota do que morre
 por dentro daquilo que brota.
 Sem a sua luz, o que me resta?
 Palmilhar às cegas
 um quarto de veludo
 onde o espelho, mudo, assiste
 à fuga do que reflete.
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 31).

A procura da poesia, o esforço da composição, a materialidade inconstante do poema não é suficiente, não desfaz a presença da ameaça, a presença da queda, da vertigem, da escuridão, porque a lírica não rompe a racionalização, a divisão, a claridade que ilumina os contornos do regime diurno. As imagens do jardim interior apontam a esta impossibilidade: “rosas que desistiram”. Neste sentido, a luz e a visão são ausência ou imagens negativas. No poema *Nada*, publicado também em “Corola”, encontramos versos exemplares deste movimento: “cobre o olho impiedoso, pai do meu desconforto” (2000, p. 23).

Assim, se o tema é a subjetividade e a musa é a natureza, é dela que emana uma lírica de intenso conflito ambientada no micromundo do jardim de si. As metáforas e imagens do jardim são a representação tátil da tensão interior-exterior na constituição do ser-no-mundo. Conforme Claudia afirma em entrevista para o *Jornal Plástico Bolha*:

Muitos não percebem (e eu gostaria que todos pudessem perceber) que, na verdade, quando estou falando de uma paisagem, estou falando sobre uma paisagem mental. Quando estou falando de uma flor, de uma planta, estou falando de um estado de espírito ou de um processo de pensamento. A minha poesia é algo que se apóia nesses anteparos externos, como uma planta, uma tela. Aparentemente estou falando daquilo, mas na verdade, estou falando até no próprio fazer poético. Toda a minha poesia está voltada para isso. São duas coisas que, hoje em dia, estão bem claras para mim; são dois centros sobre os quais eu me debruço: o processo de pensamento, que engloba a própria feitura do poema e o envolvimento amoroso, que é uma questão que me fascina, para a qual nunca encontro resposta (porque não há mesmo) (2007, p. 3).

O mundo, a literatura e a transparência do autor

O laço que une autor, obra e mundo é terreno sempre controverso. Além da figura da musa, a questão da representação do mundo por meio do discurso poético também é problemática. Os poemas falam do que? Do mundo? Do poeta? Do próprio discurso lírico?

No pensamento grego a poesia é *mimesis* da natureza, uma representação de caráter imitativo. O ato de imitar é instintivo e prazeroso segundo Aristóteles (2004), e é também fonte dos primeiros conhecimentos que adquirimos e dos prazeres que experimentamos. Além disso, soma-se à natural tendência à imitação certo gosto instintivo pela harmonia e pelo ritmo, nascido da observação dos ciclos biológicos e cósmicos da natureza, e estas duas características humanas culminam na criação poética. Pensando dessa forma, o poema seria uma representação da forma e dos ritmos cósmicos e naturais – estreita vinculação entre a *mimesis* e *empeiria*. Aliás, para Aristóteles, quanto maior a aproximação da composição à realidade, da imitação ao imitado, maior valor possui a obra.

Também a questão da subjetividade, da expressão de um “eu”, não era alheia ao sábio de Estagira. Para Aristóteles (2004), a poesia era passível de classificação em diferentes gêneros, de acordo com os meios, os objetos que imitam e a maneira que imitam. Havia uma tripartição retórica dos gêneros em épico, dramático e lírico – divisão fundada na oposição filosófica entre o objetivo e o subjetivo, sendo o gênero lírico o menor dos gêneros por distanciar-se da imitação e vir a ser expressão subjetiva de um autor.

Esta divisão, segundo Dominique Combe (2009-2010), foi relida pelos românticos alemães à luz da distinção gramatical entre pessoas, sendo a poesia lírica para Schlegel, e depois para Hegel, “essencialmente ‘subjetiva’ em função do papel preeminente que ela confere ao ‘eu’, enquanto a poesia dramática é ‘objetiva’ (tu) e a épica, “objetivo-subjetiva” (ele)” (COMBE, 2009-2010, p. 114). Isto é, de Aristóteles a Hegel, a lírica é a revelação de um estado anímico subjetivo.

Segundo tal proposição, a relação entre autor e o sujeito-de-enunciação (ou o eu lírico) revela consistente aproximação, ocasionando uma estreita vinculação entre autor e obra. E é esta aproximação que foi duramente repelida por pensadores

contemporâneos, tais como, os Pós-Estruturalistas Barthes, Foucault e Derrida, orientados, em suas análises, principalmente pelo combate político/ideológico contra a relação entre autor e autoridade.

Queria ver como estes problemas de constituição podiam ser resolvidos no interior de uma trama histórica, em vez de remetê-los a um sujeito constituinte. É preciso se livrar do sujeito constituinte, livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica. É isto que eu chamaria de genealogia, isto é, uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história. (FOUCAULT, 1999, p. 7)

Mas de onde surge esta noção de sujeito, que também é diversa da compreensão aristotélica?

A construção da noção moderna de sujeito foi originada por fatores sociais, econômicos e políticos engendrados a partir da renascença. A partir de Galileu, a realidade foi concebida como um sistema racional de mecanismos físico-matemáticos, metodologia que originou a ciência clássica e a ideia de homem como sujeito do conhecimento, capaz de compreender racional e objetivamente o universo; concepção que terá valor fundamental no pensamento positivista. E é sobre esta perspectiva do sujeito que a crítica pós-estruturalista se volta. Como se pode depreender da citação de Foucault, a ideia de objetividade na produção do conhecimento e a decorrente autoridade auferida ao sujeito que o produz é equivocada, pois encobre os valores e aspectos ideológicos ocultados pela cientificidade e pela historicidade. No âmbito da arte, a crítica, com semelhante fim, volta-se à relação entre arte, sociedade e política, sendo as questões do autor e da autoria um dos eixos principais.

A posição extremada que se originou da negação do estatuto ontológico do sujeito foi a total negação da relação entre autor e obra. No entanto, menosprezar totalmente o espírito criativo que engendra o texto a fim de destituir a autoridade que o “nome do autor” exerce sobre a obra foi uma atitude extremista. Negar, em absoluto, a consciência que produz o texto, seria, em certo ponto, atribuir ao processo criativo humano um caráter aleatório e o desprover de qualquer

intencionalidade originária, como se fosse possível afirmar a existência do texto com independência total de um elemento criador.

Ricoeur, neste sentido, contribui afirmando que

o texto, assim tratado como objeto absoluto, fica privado de sua pretensão de nos dizer algo [...] Nada arruína mais o sentido mesmo do empreendimento histórico que esse distanciamento objetivo que suspende ao mesmo tempo a tensão dos pontos de vista e a pretensão da tradição de transmitir uma palavra verdadeira sobre aquilo que é (1988, p. 115).

Bakhtin⁵⁵ também critica essa “fetichização” da obra artística compreendida como artefato autossuficiente – “O campo de investigação se restringe à obra de arte por si só, a qual é analisada de tal modo como se tudo em arte se resumisse a ela. O criador da obra e os seus contempladores permanecem fora do campo de investigação” (BAKHTIN, 1926, p.3).

A crítica bakhtiniana, nesta passagem, volta-se principalmente contra a ideia formalista de o sentido residir inteiramente na obra, o que iria, segundo o autor, contra a constituição interacional dos enunciados e o processo interlocutivo dos quais o texto se origina. Quanto à autoria, que é a questão em debate, conforme salienta Padilha, a posição de Bakhtin não se confunde com a função-autor foucaultiana nos escritos do círculo, pois se referem a um autor/sujeito que se constitui no movimento interlocutivo, na relação alteritária existente em todo ato discursivo (2011, p. 93). A passagem abaixo é exemplar deste entendimento.

Entretanto, o artístico na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente [...] é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte (BAKHTIN, 1926, p.3-4).

Assim, para Bakhtin, a arte surge sempre de uma situação pragmática extraverbal, da qual a interação verbal origina-se, e a ela está indissolavelmente vinculada, assim como todos os demais discursos do fluxo unitário da vida.

Em *Discurso na vida e discurso na arte*, Bakhtin esclarece que o individual se origina do social. Desta forma, julgamentos de valor não são emoções individuais,

⁵⁵ Há uma grande discussão sobre a questão da autoria dos textos do círculo, o que acarreta um problema na referência e citação dos textos. Neste texto, optamos por usar o nome de Bakhtin em todas as citações.

mas atos sociais, regulares e essenciais; pois, as formas de socialidade incidem e enformam os enunciados e as possibilidades de enunciados, sejam quais forem os conteúdos temáticos ou os campos da atividade humana nos quais se constituem. Entretanto, Bakhtin esclarece que “emoções individuais podem surgir apenas como sobretons acompanhando o tom básico da avaliação social. O ‘eu’ pode realizar-se verbalmente apenas sobre a base do ‘nós’” (BAKHTIN, 1926, p. 6). É neste sentido que afirmamos que as idiosincrasias surgem na obra poética na condição de opções estéticas e, conseqüentemente, éticas (toda estética é também escolha axiológica). Cabe ressaltar, ainda, que Bakhtin distingue o autor-pessoa (sujeito físico responsável pela criação verbal – o escritor) do autor-criador (função estético-formal engendradora da obra), sendo o último, para Bakhtin, um posicionamento estético e formal interior à obra e responsável, de certa maneira, pelas escolhas composicionais e linguísticas. Bakhtin, sob esta ótica, afirma que não interessam à estética os aspectos psicológicos envolvidos no processo de criação, pois o autor-criador, para que tenha valor estético, deve ser sempre uma segunda voz, e não a voz do escritor. O autor-criador deve ser a apropriação refratada de formações verbais socioaxiológicas, um excedente de visão do autor-pessoa calcado nos múltiplos e heterogêneos dizeres sociais. No entanto, autor-criador e autor-pessoa não são entidades autônomas, pois o autor-criador, mesmo imerso na heteroglossia, é uma estrutura estético-axiológica recortada das experiências idiosincráticas do ser-no-mundo do autor-pessoa. Neste sentido, se não há a coincidência absoluta entre um e outro, há um laço de junção sob o qual se pode questionar a pregnância do autor pessoa na obra.

Além disso, constituído o texto como enunciado, uma tessitura verbal se concretiza, caracterizando-o enquanto objeto artístico possuidor de determinada estrutura e marcas de estilo, como também, impondo-lhe possibilidades de interpretação – “é possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente [...] mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram” (ECO, 1994, p. 98). Quanto às particularidades da tessitura verbal, utilizando o exemplo de Umberto Eco, retirado da descrição da morte de Le Chiffre em *Casino Royale* de Fleming⁵⁶, a comparação do ruído de um silenciador com o de uma bolha

⁵⁶ Ouviu-se um nítido “fff”, como o de uma bolha de ar escapando de um tubo de pasta de dentes. Nenhum outro ruído, e de repente Le Chiffre ganhou mais um olho, um terceiro olho no mesmo nível dos outros dois, bem no ponto em que o nariz grosso começava a projetar-se sobre a testa. Era um

de ar e a metáfora do terceiro olho e os dois olhos naturais que olham para um ponto que o terceiro não pode ver são exemplos do que os formalistas russos enalteceram como a *desfamiliarização* (ECO, 1994, p. 62). Isto é, há determinadas características formais nos objetos artísticos que os singularizam. No entanto, parece pouco provável que a poesia (ou a função poética, ou uma forma particular de composição) seja uma formalização de palavras de “valor autônomo”, ou seja, que exista um valor inscrito ontologicamente no objeto artístico, semelhantemente ao que assinalava Jakobson. É mais provável que subsista a formalização de um “valor interlocutivo”, que só existe no momento da interação verbal. Porém, em ambas as possibilidades o autor empírico imprimiu no texto uma intenção composicional, mesmo que não seja consciente de todos os passos da composição do texto.

Octavio Paz, neste sentido, considera que

O poema tem uma inegável unidade de tom, ritmo e temperatura. É um todo [...] Mas a unidade do poema não é de ordem física ou material; tom, temperatura, ritmo e imagens têm unidade porque o poema é uma obra. E a obra, toda obra, é fruto de uma vontade que transforma e submete a matéria bruta aos seus fins (2012, p. 165).

Ou seja, há sempre uma *intentio auctoris* mesmo que não coincida com a *intentio operis* nem com a *intentio lectoris* – para usar os três termos caros a Umberto Eco (2005) –, ainda que seja apenas a intenção de transformar e submeter a matéria bruta aos seus fins e o intuito original não possa ser apreendido pelo resultado final do produto.

Eco, embora afirme que o testemunho do autor empírico pode ser importante para entender o processo criativo, também afirma que a intenção do autor é muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto. “Qualquer texto, pretendendo afirmar algo unívoco, é um universo abortado, isto é, a obra de um Demiurgo desastrado (que tentou dizer que “isso é isso” e fez surgir, ao contrário, uma cadeia ininterrupta de transferências, sem que ‘isso’ não é ‘isso’)” (ECO, 2005, p. 45).

Sob esta perspectiva que perscrutamos a transparência das idiosincrasias de Claudia Roquette-Pinto em sua lírica. Se o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto

pequeno olho preto, sem pálpebras nem sobrancelhas. Por um segundo, os três olhos percorreram a sala e então pareceu que o rosto inteiro escorregou e caiu sobre o joelho. Os dois olhos laterais se voltaram trêmulos para o teto. (FLEMING, *apud* ECO, 1994, p. 61)

posiciona a palavra poética em uma “zona de sombra”, na fronteira entre duas formas de socialidade, a impossibilidade do poema definitivo revela uma maneira de ser-no-mundo da autora, calcada, obviamente, em uma realidade social. Neste sentido, se, por um lado, sua lírica é marcada por essa impossibilidade do poema vir à tona em definitivo, relegando a palavra poética a posição de promessa não realizada – “a intervalos absortos *as flores/ de ouro as palavras* cortam/ a paisagem, impostoras” (ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 26); por outro lado, essa mesma palavra é a forma de se relacionar com o conflito de ser neste “entre-lugar” – “*ESCRITA, /é sempre você quem me resgata/ no limiar do iminente nada/ que borbulha*” (ROQUETTE-PINTO, 2001, p. 77). Isto é, a lírica constitui-se como forma de ser-no-mundo de um “si” que é um reflexo refratado do social.

Voltando à questão da autoria na literatura, pode se observar que tanto a importância atribuída ao autor para a legitimidade e valor do texto quanto a sua relevância para a determinação do sentido do texto mudou muito no decorrer do tempo. Se atentarmos a história da arte da Antiguidade até o início da Idade Média, os textos artísticos circulavam em contínuo processo de recriação, ou seja, os textos pertenciam a uma espécie de tradição (cultura) e cada autor o recriava sem preocupação com o “direito autoral⁵⁷”. Neste sentido, a autenticidade ou valor de uma obra não eram vinculados à autoria. Aliás, em certos casos, como na poesia, a ideia da inspiração exterior detinha tamanha importância que anulava a vontade do autor. Para Sócrates, por exemplo, o poeta era um possuído, a divindade falava por sua boca, o poeta era apenas um instrumento da inspiração⁵⁸.

A preocupação com a autoria adquire ampla relevância durante a inquisição católica, relevância motivada pela necessidade de culpar e condenar os responsáveis pelos discursos transgressores dos dogmas religiosos. No entanto, essa preocupação com a autoria funda-se na responsabilidade do discurso e não no valor do ato criativo.

⁵⁷ Essa não preocupação com a autoria resultou em questões indissolúveis em nossa época, tais como, “Homero existiu?”, “os textos atribuído a Shakespeare, são realmente de Shakespeare?”.

⁵⁸ Krishnamurti Jareski, sobre tal questão, esclarece que Sócrates afirmava que os poetas desconheciam o sentido de suas próprias obras, e qualquer circundante era capaz de falar melhor que eles próprios das suas obras, “Os poetas eram capazes de dizer muitas coisas belas, mas eram incapazes de prestar contas do que diziam, pois nada sabiam a respeito dos assuntos de seus poemas. Falhavam em interpretar o pensamento (*diánoia*), que forma a essência da mensagem poética, o que indicava não ser oriunda de um pensamento inteligente.” (JARESKI, 2010, p. 285). Logo, conforme aponta Jareski, Sócrates concluía que, semelhante aos adivinhos e profetas, os poetas pronunciavam muitas coisas verdadeiras e belas não por sabedoria, mas por uma espécie de disposição natural (*phýsei*), um estado de inspiração.

No Renascimento, introduz-se uma nova visão sobre o homem e a questão sobre a autoria começa a mudar. O homem começa a ser compreendido como ser constituído em sua corporeidade, individualidade e subjetividade, ser de conhecimento, capaz de deduzir racionalmente os mistérios do universo e elaborar, a partir de sua capacidade criativa, grandes obras de arte. A autoria, então, começa a converter-se de um sistema de repressão a um sistema de propriedade.

Esta noção de autoria é hipertrofiada no Iluminismo, época em que floresce na sociedade uma forma mais radical de subjetividade. Neste período, atendo-se ao discurso lírico, conforme aponta Combe (2009-2010), o estatuto ontológico do “eu lírico” – delineado pelo modelo estético do Romantismo europeu – pressupõe a transparência do sujeito, isto é, o exegeta deve ler o poema como a expressão de um “eu” criador, de um eu empírico, o poeta.

Desta forma, a criação artística deixa de representar o ápice da tríade autor-obra-sociedade, conforme o era anteriormente, e este lugar passa a ser ocupado pelo artista, agora considerado indivíduo⁵⁹, criador que se opõe criticamente aos impasses de um mundo hostil por meio da obra. Ou seja, na perspectiva iluminista e na estética romântica, o indivíduo adquire estatuto ontológico autossuficiente, é capaz de conhecer e explicar cientificamente o mundo no qual está inserido na condição de ser racional, e capaz de expressar-se artisticamente enquanto consciência estética autônoma. Assim, na arte, este indivíduo é o “criador”, na melhor acepção da palavra, do objeto artístico, independentemente das condições sociais a que está adstrito.

Entretanto, o Romantismo, em certo sentido, amplia o escopo da noção de indivíduo, pois, na questão do privilégio da capacidade cognitiva racional do homem, contradiz a filosofia da Iluminação e rejeita um racionalismo estrito em favor de elementos mais caracteristicamente subjetivos, tais como, a intuição, a imaginação e as emoções. Introduz uma subjetividade capaz de transformar ou reler seus horizontes por meio da introspecção emotiva, valorizando o “espírito” individual como ânimo que move as percepções sobre a exterioridade, orientadas por um desejo crítico que, por colocar-se em posição dissonante em relação ao mundo, pretende transformá-lo. Funda-se uma estética da criticidade na qual autor e sujeito-

⁵⁹ O termo sujeito, em sua origem, – do latim *subjectu*, submetido – é problemático à concepção de homem iluminista, pois indica, etimologicamente, uma perspectiva não autossuficiente da condição humana; sendo mais representativo do pensamento da época o termo indivíduo.

de-enunciação talvez se confundam ainda mais. Observa-se tal predisposição na extensa produção metaliterária de discursos e manifestos que pretendem localizar o autor empírico criticamente em relação às vicissitudes históricas, políticas e culturais.

Assim, adjacente à produção crítica, é fortalecida a figura do autor, ente empírico capaz de produzir uma obra de “bom gosto”. Além disso, o artista, por meio de seu “trabalho”, começa a adquirir prestígio social em uma sociedade na qual a ascensão da burguesia valorizava cada vez mais a individualidade; no Brasil, frequentes eram os casos de escritores indicados a cargos públicos. No período romântico, por trás da obra, buscava-se a voz, a “origem” do discurso estético, a fonte personalíssima capaz de responder diretamente aos meios de controle social pelo conteúdo da produção intelectual.

O individualismo do Iluminismo e a estética romântica vinculam-se a uma emancipação da razão (no sentido em que Kant atribuiu, *sapere audens*) e da emoção, assunção do indivíduo racional/emocional frente à exterioridade. Assim, o homem não pode se furtar do comprometimento intencionalmente com o mundo e com a arte – dimensão ética. Esta é a percepção de Hegel:

O conteúdo da poesia lírica não é o desenvolvimento de uma ação objetiva que se amplia em suas conexões até os limites do mundo, em toda sua riqueza, mas o sujeito individual e, conseqüentemente, as situações e os objetos particulares, assim como a maneira pela qual a alma, com seus juízos subjetivos, suas alegrias, suas admirações, suas dores e suas sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo (HEGEL, *apud* COMBÉ, 2009-2010, p. 115).

Combe (2009-2010) assinala a postulação da “sinceridade” do poeta, ao qual cabe uma atitude voluntária e responsável frente à linguagem, visto que é sujeito de direito responsável por suas palavras. Como exemplo desta concepção, Combe (2009-2010) aponta para a condenação de Charles Baudelaire por *As flores do mal*, obra que os juízes leram como expressão direta e imediata do autor.

Ironicamente, a poesia de Charles Baudelaire será considerada fundadora de um ideal de lirismo transpessoal, que se contrapõe à estética romântica, a partir do qual se iniciará uma complexa reflexão sobre o papel do autor no processo de representação lírica, e que romperá com a identificação entre o sujeito empírico e o sujeito-de-enunciação, culminando na elaboração do conceito de eu lírico. Assim, a

dicotomia eu lírico/eu empírico (autor) tenderá, a partir de Baudelaire, à dissolução da personalidade/pessoalidade do autor e elevação de uma estrutura textual (o eu lírico) que representaria um afastamento do autor biográfico e, em contrapartida, uma aproximação à universalidade. Segundo Combe

O “eu” de *As Flores do Mal* marca um desvio em relação ao “eu” autobiográfico de Charles Baudelaire sob a forma de uma sinédoque generalizante que tipifica o indivíduo elevando o singular à potência do geral (o poeta) e mesmo do universal (o homem). É assim que o “eu” lírico se amplia até significar um grande e inclusivo “nós” (2009-2010, p. 124).

Ainda conforme o autor, cabe ressaltar que “A reflexão sobre o estatuto do sujeito lírico nasce estreitamente ligada à crítica do pensamento romântico e das filosofias da ‘expressão’, fundadas no mito de um ser originário aquém da linguagem.” (COMBE, 2009-2010, p. 116). Como também exemplifica Guattari, um sujeito que foi concebido como “essência última da individuação, como pura apreensão pré-reflexiva, vazia, do mundo, como foco da sensibilidade, da expressividade, unificador dos estados de consciência”. (GUATTARI, 2012, p. 34). Desta forma, junto a uma discussão do estatuto do sujeito na condição de ente racional autocentrado e plenamente consciente de seus atos, origina-se uma mudança nas concepções de referencialidade da língua e de representação do sujeito, no caso, o autor.

O autor “empírico” perde a “propriedade” sobre o sentido e significação emanados da obra e valoriza-se a imanência do texto. O texto é que fala, o poema já não pode ser confundido com a manifestação de idiosincrasias de um autor poeta, a interpretação da obra volta-se ao produto final da escrita.

Em poucas palavras, quando o autor detinha autoridade sobre o sentido e a significação de sua obra, compreender um texto era determinar as possíveis intenções do autor. O objeto artístico compreendido como a manifestação consciente de um indivíduo torna válida a utilização de dados biográficos, textos teóricos, entrevistas, declarações e citações retiradas de outros textos literários de mesma autoria como fundamento para as análises literárias. A interpretação literária, sob esta perspectiva, orienta-se a partir do pressuposto da existência de uma coerência interna, estruturada conscientemente, em cada obra e na totalidade da produção de determinado autor; a última, no máximo, dividida em fases – é

corriqueiro ouvirmos falar nas quatro fases de Drummond (*gauche*, social, filosófica e memorialista), nas duas fases de Machado de Assis (romântica e realista), etc.

Obviamente, o primeiro problema encontrado na estrita identificação entre sujeito empírico e sujeito-de-enunciação foi a insuficiência das intenções do autor para o esclarecimento do sentido e da significação da obra literária, principalmente em análises em que o texto encontrava-se distante do ambiente cultural de sua época. Além disso, tal posição da crítica literária tornou-se oposta ao fenômeno de objetivação do homem ocorrido nas ciências em geral durante o século XIX que, gradualmente, supera a ideia do homem como indivíduo centrado e autônomo.

No século XIX, o homem surge simultaneamente enquanto objeto de conhecimento e sujeito de conhecimento. O homem passa a constituir-se, então, como um ser empírico-transcendental, cujas relações com o trabalho, a vida e a linguagem o caracterizam tanto como objeto de estudo, quanto como homem propriamente dito (MARTINEZ; HACK, 2010, p. 391).

As condições de vida, os meios de produção e a linguagem substituem as investigações metafísicas na compreensão do ser humano, tanto em sua *empeiria* quanto no âmbito de sua representação, principalmente nas ciências humanas (MARTINEZ; HACK, 2010, p. 392).

Neste âmbito, as reflexões modernas sobre a linguagem, ao observarem a precariedade da língua enquanto instrumento de representação, contribuíram para a percepção da insuficiência do método biográfico de análise literária. Saussure, ao demonstrar a relação arbitrária entre significante e significado, conseqüentemente aponta para a impossibilidade da expressão exata do que se quer dizer. A língua, na condição de instituição social, é um sistema de signos arbitrários, “todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito ou, o que vem a dar na mesma, na convenção” (SAUSSURE, 1991. p. 82). Esta relação arbitrária destitui do sujeito, enquanto enunciador, a autoria absoluta das afirmações que faz ou dos significados que expressa, cada palavra não é senão uma *re-presentação* de significados pertencentes à sociedade.

Um indivíduo não somente seria incapaz, se quisesse, de modificar em qualquer ponto a escolha feita, como também a própria massa não pode exercer sua soberania sobre uma única palavra [...] A língua não pode, pois, equiparar-se a um contrato puro e simples, e é justamente por esse lado que o estudo do signo lingüístico é

interessante; pois, se se quiser demonstrar que a lei admitida numa coletividade é algo que se suporta e não uma regra livremente consentida, a língua é a que se oferece a prova mais concludente disso (SUASSURE, 1991, p. 85).

A linguagem, então, deixa de ser entendida como representação mental de um indivíduo para tornar-se um fato social (conforme sentido dado por Durkheim). Desta forma, a concepção da língua de Saussure, retira a propriedade do sentido da intenção do falante e desconstitui o ideal de racionalidade humana proposta no *cogito* cartesiano.

No entanto, quanto à arbitrariedade da linguagem, cabem ressalvas. As discussões sobre referencialidade parecem ter se centrado em dois polos opostos. No primeiro, o objeto seria a causa da representação, o que significa que a representação é precedida de afecção – é empírica. No segundo polo, a representação seria a causa da existência do objeto, e o objeto, conseqüentemente, seria o fim de uma “vontade de representação” – a representação é prática. Em outros termos, ou a linguagem traduz, representa estritamente o mundo exterior, ou o mundo exterior é determinado pela linguagem. Atualmente, o caminho parece ser a união entre os polos. Por um lado, a língua da comunidade determina nossas possibilidades de referenciação do mundo exterior por meio do léxico; por outro, nossa capacidade sensorial influencia na composição do léxico – por exemplo, há no léxico de todas as línguas maior número de palavras para referir-se a impressões visuais do que palavras para referir-se a impressões olfativas, e tal fato deve-se a pequena capacidade olfativa do *homo sapiens* quando comparada aos outros animais.

Outra questão a ser observada é a diferença entre os signos arbitrários e os símbolos. Devemos separar a linguagem simbólica dos signos arbitrários. O símbolo pertence à categoria dos signos. No entanto, conforme já exposto, enquanto o signo arbitrário é subterfúgio de economia, no qual o significante é indicativo que se remete a um significado; no símbolo o significado não é apresentável e, enquanto signo, refere-se a um *sentido* e não a uma coisa sensível. Assim, o símbolo evoca algo impossível de se perceber por meio de uma relação natural, não arbitrária – “epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 2004, p. 10), ou, conforme Maffesoli, a dimensão ecológica da imagem simbólica é “saber epifanizar a matéria e ‘corporizar’ o espírito” (MAFFESOLI, 2010, p. 119).

No entanto, em abordagens mais recentes, encontram-se certos questionamentos quanto a não imbricação entre os signos arbitrários. Conforme Wilson, “o ambiente externo amplia ou reduz as limitações na evolução da linguagem, seja por evolução genética, por evolução cultural ou ambas” (2013, p. 281). Como exemplo, podemos citar a particularidade das línguas de climas quentes usarem mais vogais e menos consoantes, criando combinações de sons mais sonoras, fato que, segundo Wilson, explicar-se-ia evolutivamente pela maior capacidade de projeção dos sons sonoros, adequando-se à tendência das pessoas de passarem mais tempo ao ar livre e se manterem mais distantes de si. Outro exemplo citado pelo mesmo autor é ligado à relação das cores com a língua. A percepção das categorias de cores está fortemente correlacionada ao campo visual direto do cérebro, neste sentido, a linguagem pode até filtrar e distorcer as cores reais de certa maneira, mas a atividade do córtex visual impõe certo controle na diferenciação das categorias de cores (WILSON, 2013, p. 254). Embora tais descobertas não se relacionem à questão individual, apontam para a relação inequívoca entre qualquer produção humana e o contexto social e o meio ambiente.

Na filosofia, Nietzsche, já questionando a problemática sobre a linguagem, apontou que as noções metafísicas não passavam de mal-entendidos linguísticos estabelecidos pela relação gramatical sujeito/predicado e, principalmente, que a consciência desenvolveu-se a partir da necessidade de comunicação, da necessidade de relação com o mundo exterior, sendo social em sua gênese. A linguagem, neste sentido, não é uma expressão da realidade ou de uma consciência voluntariosa, mas um instrumento de comunicação que age por meio de simplificações da multiplicidade do mundo exterior, realizadas por meio de instrumentos, tais como, as palavras e os conceitos, e que surge de uma necessidade evolutiva. Neste sentido, Nietzsche demonstra a fragilidade da linguagem como instrumento de representação e, ainda, aponta para a exclusividade da função intersubjetiva da consciência, em decorrência da qual não é possível a concepção cartesiana de supremacia do ego enquanto instância de conhecimento, como também, a existência da separação entre *res cogitans* (coisa pensante – o sujeito) e a *res extensa* (coisa extensa – a exterioridade, o próprio corpo e toda matéria que o circunda) estabelecida por Descartes. A própria noção de sujeito é criação da linguagem humana, não existe uma essência humana, o homem é um conjunto de múltiplos afetos e impulsos.

Caso esta observação seja justa, encontro-me no direito de supor que a consciência se desenvolveu sob a pressão da necessidade de comunicação, que a princípio era necessária e útil somente nas relações de homem para homem (entre o que manda e o que obedece) e que só se desenvolveu na medida desta utilidade. A consciência é apenas uma rede de comunicação entre homens; foi nesta única qualidade que se viu forçada a desenvolver-se: o homem que vivia solitário, como um animal de presa, poderia ter passado sem ela. Se as nossas ações, pensamentos, sentimento e movimentos chegam – pelo menos em parte – à superfície de nossa consciência, é o resultado de uma terrível necessidade que durante muito tempo dominou o homem, o mais ameaçado dos animais: tinha necessidade de socorro e de saber dizer essa necessidade, a saber tornar-se inteligível; e para tudo isso era necessário, em primeiro lugar, que tivesse uma consciência, ou seja, saber ele próprio o que lhe faltava, saber o que sentia, saber o que pensava (NIETZSCHE, 2004, p. 195).

No mesmo sentido, o biólogo Edward Wilson, emérito professor da Universidade de Harvard e fundador da sociobiologia, afirma que a consciência, na condição de “acidente” evolutivo, surge de necessidades gregárias, do imperativo do relacionamento interpessoal para a preservação da espécie

A consciência, tendo evoluído por milhões de anos de luta e de vida ou morte, e sobretudo devido a essa luta, não foi projetada para o autoexame. Ela foi projetada para a sobrevivência e para a reprodução. O pensamento consciente é movido pela emoção, estando totalmente comprometido com o propósito de sobrevivência e reprodução (WILSON, 2013, p. 17).

Neste sentido, o biólogo afirma que a maior parte da história da filosofia consiste em modelos fracassados da mente. Isto é, a consciência, *a priori*, não é a manifestação de um ego, de uma subjetividade adstrita à relação de alteridade entre o eu e o mundo, mas uma ferramenta evolutiva oriunda da necessidade da eussocialidade – capacidade de cooperação entre os indivíduos ou grupos que distribuem propriedade e *status* na esfera pessoal para garantir a sobrevivência coletiva.

Voltando ao autor e sua relação com a obra, não podemos depreender o sentido original de um texto a partir da intenção do autor por duas razões: primeiramente, a linguagem é um instrumento imperfeito de representação, sua relação com a realidade é estabelecida, majoritariamente, por convenções

arbitrárias; em segundo lugar, a consciência não é ferramenta voltada para o autoexame ou para o autoconhecimento, logo, tanto os processos de criação como os processos de significação desenvolvidos em um texto são, em grande parte, inconscientes ou incompreensíveis para o autor. Além disso, a narrativa e a lírica, antes de expressão de uma consciência autônoma, parece-nos ser uma forma de exercitar a capacidade de estruturar a experiência do ser-no-mundo e, também, encenar a vivência de relações intersubjetivas, sejam já passadas ou prospectivamente encenadas.

O eu lírico de Claudia Roquette-Pinto deixa transparecer em diversos poemas semelhante reflexão metapoética sobre a incapacidade de expressar-se inequivocamente devido a imprecisão da palavra e devido ao desconhecimento pleno do processo criativo. Esta palavra, que sempre excede a expressão da subjetividade, que é sempre uma multidão de outras vozes, que sempre é um diálogo com o leitor no qual o poeta não é convidado, para o eu lírico, é “sarça ardente” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 44). Uma planta cheia de espinhos e que de longe se assemelha a chamas é a metáfora utilizada pelo eu lírico para descrever sua relação com as palavras. Outra metáfora que revela a compreensão que o eu lírico possui da linguagem e do processo de criação poético é “palavra-persiana”, isto é, a palavra é a imagem do mundo e meio de acesso de mão dupla, por meio dela, abre-se passagem que possibilita uma visão do mundo interior do eu lírico e, para o eu lírico, uma passagem ao mundo exterior. No entanto, a passagem é sempre parcial, é persiana, por meio dela nenhum dos dois consegue a visão total, aliás, muito menos do que isso, a visão é somente um pequeno vão.

Além disso, o poema é lugar de luta constante contra o silêncio, caça inexaurível à palavra certa que, definitiva, irá compor o verso. Os versos “O DIA inteiro perseguindo uma idéia:”, “Por que você me abandona/ no vértice da vertigem/ quando a chuva cai (um Magritte)/ sobre rosas que desistiram?”, “Sem você eu caminho no plano,/ tudo escorre”, “Sem a sua luz, o que me resta?” desvelam a necessidade da palavra poética para o florescimento do jardim interior; palavra ambígua, que encerra sentimentos diversos, dor e alegria, paixão e repulsa, amor e ódio, sensualidade e aversão. Composição lírica de complexidade contraditória, mas sempre complementar, transfigurando a relação entre a subjetividade e o mundo em todos os seus nuances. A lírica é o modo pelo qual se estrutura a experiência do ser-no-mundo, não apenas um instrumento servil de exortação dos males ou

exposição dos afetos, mas revivificação, reanimação, devolver o *animus*, a alma, ao *pathos* oriundo da incompletude e transitoriedade humana. Assim, muito mais do que experiência de deleite estético – “sem você caminho no plano”, a poesia é catarse, expiação, exortação, exultação, incitação, floresce e fenece qual rosa em um jardim, livre dentro das limitações do mundo. E, na ausência, a busca inquietante da promessa sempre incompleta da totalidade. O poeta, na lírica de Claudia Roquette-Pinto, é uma deformidade à procura de sua forma definitiva na poética do jardim. No entanto, o poeta não encontra sua forma definitiva no espaço, e o poema é matéria outra, é deste mundo e do outro (PAZ, 1993), existe entre a ausência e a presença, como pode ser percebido nos versos de “cadeira de mykonos”.

cadeira de mykonos

I

nela não se auréola nem é falsa
 a ideia, que dela se alça,
 como o fogo da lenha
 um grego, aliás, quem a
 aprisionou, como a um inseto
 sobre a camurça-conceito:
 na língua, terceiro objeto,
 menos cadeira, se a escrevo
 tampouco devo (se a quero)
 nos arrabaldes das sílabas
 buscar madeira de mobília
 preciso (para que a tenha)
 adestrar-me ao negativo,
 ao branco contíguo
 da parede, hauri-la
 como figura: literal
 (modo-de-éden) nua
 entre lençóis de cal
 (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 23)

Dialogando com o racionalismo imanentista de Platão presente em o mito da caverna, a cadeira de mykonos não se “auréola”, isto é, não é a mesma cadeira que existe no transcendente, no mundo das ideias, porém também não é “falsa”, é a sombra projetada da cadeira que existe no mundo inteligível, imitação. A cadeira empírica é o aprisionamento imperfeito da ideia na matéria, é a substância perecível e imperfeita de uma forma etérea e verdadeira que existe num mundo além (para Platão, só apreensível pela razão). A palavra, por sua vez, é o terceiro objeto, a imitação de uma imitação, “tampouco devo (se a quero)/ nos arrabaldes das sílabas/

buscar madeira de mobília”. Assim, a palavra é a presença das duas ausências, da ideia e da matéria, no entanto, existe na condição de figura a ser resgatada do sentido literal, modo-de-éden dicionarizado, anterior e avesso a seu acontecimento no poema.

A palavra, enquanto acontecimento resgatado do éden, arrasta consigo sua existência no tempo e no espaço. Vive para autor e leitor de diferentes formas, em diferentes sentidos. E é esta vivência marcada pela territorialidade e temporalidade humana que, por vezes, leva-nos a procurar uma intenção primeira, inscrita na consciência de um autor, diretriz de sentido que poderia abarcar e restringir o universo plurissignificativo de cada palavra. Antoine Compagnon (2010) aponta para a dificuldade, inclusive na crítica literária contemporânea, da destituição total da intenção do autor. Para Compagnon, quando o crítico defronta-se a uma passagem obscura ou ambígua do texto analisado, frequentemente recorre a uma passagem paralela do autor para justificar determinada interpretação. Este método de análise implica necessariamente considerar a existência de determinada coerência entre um texto literário e a totalidade da obra de um autor ou entre a intenção do autor e o texto literário.

Uma passagem paralela do mesmo autor parece ter sempre maior peso para esclarecer o sentido de uma palavra obscura que uma passagem de um autor diferente: implicitamente, o método das passagens paralelas apela, pois, para a intenção do autor, se não como projeto, premeditação ou intenção prévia, pelo menos como estrutura, sistema e intenção em ato (COMPAGNON, 2010, p. 72).

No entanto, Antoine Compagnon não rejeita totalmente o método. Para o autor, o erro da teoria literária parece ter consistido em confundir o sentido de um texto e sua significação. O sentido é o que permanece estável na recepção de um texto, enquanto a significação indica o que muda na recepção do texto no tempo. O sentido é original e singular; a significação, por sua vez, resultado da ligação que estabelecemos entre o sentido e nossa experiência vivencial (histórica, cultural, individual) – que sempre é plural, variável e aberta às nuances históricas e às formas de socialidade de determinada comunidade. Umberto Eco irá nomear esse sentido original de *intentio operis*, que não se confunde com a *intentio auctoris*, e, para Eco, a única forma é checá-la com o texto na condição de um todo coerente.

Essa ideia também é antiga e vem de Agostinho (*De doctrina christiana*): qualquer interpretação feita de uma certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada por outra parte do mesmo texto, e deverá ser rejeitada se a contradisser. Nesse sentido, a coerência interna do texto domina os impulsos do leitor, de outro modo incontrolláveis (ECO. 2005, p. 76).

Continuando no pensamento de Compagnon, a obra literária é inexaurível, cada época compreende-a de maneira própria, entretanto, não significa que não possua um sentido original; o que é inexaurível é sua significação. Entretanto, para Compagnon, interpretar um texto é tecer conjecturas sobre a intenção humana. Mas a intenção do autor não implica a consciência de todos os detalhes do processo da escrita. Para exemplificar, Compagnon sugere que imaginamos uma caminhada: há uma intenção de andar, mas não há a premeditação conscientemente do movimento de cada músculo. Neste sentido, a procura pela intenção sugere-nos indícios da interpretação do sentido do texto, mas não esgota sua significação.

Kate Hamburger, em *A lógica da criação literária* (1975), também tece importantes reflexões sobre a natureza da poesia lírica e a relação entre poesia e autor. Para a autora, um enunciado pode ser lírico, pragmático, histórico ou teórico, sendo uma das características fundamentais, em geral, a ordenação destes discursos de um polo subjetivo a um polo objetivo, respectivamente. Entretanto, a intensidade da subjetividade ou objetividade de um texto não é determinada pelo tipo do enunciado ou modalidade da sentença, mas pela atitude do sujeito-de-enunciação “de modo que um enunciado teórico, como os exemplos filosóficos de Kant e Heidegger, pode ser mais subjetivo do que o enunciado de um sujeito-de-enunciação histórico ou pragmático” (HAMBURGER, 1975, p. 169).

Deste modo, a classificação dos enunciados nas quatro categorias citadas não depende somente dos elementos estruturais ou semânticos do enunciado, mas principalmente da intenção do sujeito-de-enunciação. Para exemplificar tal posicionamento teórico, Hamburger compara os *Salmos de Davi* a *Geistlichen Lieder* de Novalis. Para a autora, embora os *Salmos de Davi* apresentem “sintomas” de um poema lírico – tais como, linguagem, verso, rima e forma –, não pertencem ao gênero lírico, pois a intenção do sujeito-de-enunciação é pragmática, orientada por um propósito ilocucional, isto é, o sujeito-de-enunciação possui uma meta objetiva em sua ação discursiva e, para tal finalidade, molda seu discurso de modo a

assegurar que o enunciatário reconheça a intenção e aceite realizar a meta a que o enunciador visa, produzindo, então, o efeito perlocucionário.

Além da intencionalidade do enunciado, para Hamburger, o contexto em que o poeta publica o texto é determinante para a categorização do enunciado. No exemplo dos *Salmos de Davi*, o contexto destina-se ao emprego litúrgico; e esta é a diferença fundamental de uma obra tal como *Geistlichen Lieder* de Novalis que, a partir do momento que pertence a um livro de poemas, não tem função em uma situação real, mas é a expressão artística de uma alma religiosa. Isto é, para a autora, deduzindo-se os aspectos formais e materiais, um enunciado constituir ou não um poema depende da intenção do autor, pois, em um sentido estritamente lógico, o sujeito-de-enunciação lírico é idêntico ao poeta, assim como o sujeito-de-enunciação de uma obra histórica, filosófica ou científica é idêntico ao seu autor.

O posicionamento de Hamburger quanto à correlação entre sujeito-objeto do enunciado parte estritamente de um ponto de vista lógico/linguístico, no qual a intenção manifestada do sujeito-de-enunciação exerce fundamental autoridade sobre o enunciado. Em contextos comunicacionais orais, a relação entre intencionalidade do sujeito-de-enunciação e enunciado é evidência passível de percepção e, inclusive, exerce determinante força na orientação comunicacional, principalmente pelas propriedades prosódicas do enunciado. Entretanto, os gêneros escritos são, por excelência, enunciados deslocados do contexto e da situação de produção, principalmente quando há uma grande distância entre o momento de produção e o momento de recepção, o que acarreta grande hiato entre a intenção do sujeito empírico e a intencionalidade de sujeito-de-enunciação que é depreendida do próprio enunciado. Isto é, tal compreensão depende de uma separação metodológica entre os conceitos de sujeito empírico e sujeito-de-enunciação.

O posicionamento da autora, embora reinscreva a literatura em uma lógica comunicacional da qual, por vezes, é separada em algumas proposições teóricas, encontra graves contradições em relação à perspectiva recepcional que afirma que “cada época diz o que é literatura”. Isto é, se os *Sermões de Vieira* são literatura, seria necessário destituí-los da intenção pragmática?

No entanto, Hamburger aprofunda-se na questão sobre a “transparência” de um autor na poesia lírica, e alerta ser um biografismo afirmar que um eu lírico em terceira pessoa é ou não o poeta empírico. Não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, nem exterior, que permita tal identificação ou não

identificação do sujeito-de-enunciação lírico com o poeta. “Experimentamo-lo como o enunciado de um sujeito-de-enunciação. O muito discutido eu lírico é um sujeito-de-enunciação” (HAMBURGER, 1975, p. 168).

Outro importante ponto abordado por Hamburger é o fato de que o sujeito-de-enunciação lírico diferencia-se dos demais pela relação com o objeto-de-enunciação.

Experimentamos a enunciação lírica como enunciado de realidade, o enunciado de um sujeito-de-enunciação autêntico, que pode ser referido apenas a este mesmo. É precisamente isso que diferencia a experiência lírica daquela de um romance ou drama, ou seja, vivemos as enunciações de um poema lírico não como aparência, ficção, ilusão. Nossa apreensão interpretativa do poema realiza-se em grande parte “revivendo-o”, sendo necessário que interroguemos a nós mesmos a fim de compreender o poema. Pois o confrontamos de modo imediato, como se confrontássemos as palavras de um “outrem” real que conversa com meu “eu”. Não há intermediário algum (HAMBURGER, 1975, p. 193-194).

Para Hamburger, experimentamos o gênero lírico como a expressão de um sujeito-de-enunciação verdadeiro, independente da apresentação na forma de “eu” ou não, isto é, experimentamos o poema lírico no polo vivencial, decorrendo deste ponto a grande aproximação entre sujeito-empírico e sujeito-de-enunciação lírico.

A experiência de um poema lírico, para Hamburger, é a de um enunciado de realidade, assim como um relato verbal ou epistolar; e quando analisamos o sentido de uma enunciação lírica não apreendemos, nem pretendemos apreender, uma verdade ou uma visagem da realidade, mas esperamos experimentar algo subjetivamente significativo, pois o poema lírico não é comunicação de uma experiência interior nova, mas a comunhão de uma experiência já vivenciada ou conhecida por meio de comunicações não líricas. E tal relação entre o leitor e o poema deve-se “ao fato de que o seu enunciado não visa o polo-objeto, mas atrai o objeto para a esfera vivencial do sujeito e o transforma” (HAMBURGER, 1975, p. 208).

E esta fronteira que separa a enunciação lírica da enunciação não lírica é fixada pelo procedimento da enunciação em sua relação com o polo-objeto. A poesia, para Hamburger, seria um processo de afastamento da referencialidade, não havendo a atualização do objeto, características de outras formas de enunciado, mas, ao contrário, um afastamento do objeto, um processo de desobjetivação, no

qual o objeto (ou circunstância) é um pretexto para as palavras, pois a linguagem lírica não descreve, mas transforma a coisa simbolicamente, forma liricamente a “coisa em si”. Isto é, no poema, não há estrita referência à realidade externa ou explicações a serem dadas, “o poema fala por si” e, embora ultrapasse a voz de seu autor e inscreva-se no limiar entre o dito e o não-dito, continua a assemelhar-se a um discurso vivencial. E, ainda, ao romper a referencialidade, vai além da própria linguagem, cada verso diz, corrompe, reduz, transforma e acresce simultaneamente novos sentidos às palavras que o compõe. Lévi-Strauss, em entrevista concedida a Georges Charbonnier, afirmou semelhante concepção: “A poesia parece então situar-se entre duas fórmulas: a da integração lingüística, e a da desintegração semântica” (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONNIER, 1989, p. 99).

Sendo assim, o objeto não é o alvo do enunciado lírico, mas o motivo, a causa, ao contrário do que acontece, por exemplo, em um enunciado informacional. Logo, a enunciação é a forma do poema, o que, em consequência, “significa que a experimentamos como o campo de experiência do sujeito-de-enunciação – o que justamente a torna apta a ser vivida como enunciado de realidade” (HAMBURGER, 1975, p.196).

Entretanto, adverte a autora que tal experiência é indiferente à possibilidade de verificação da “condição de verdade” do enunciado, pois também a mentira e o sonho são experiências de um “eu” que sonha e que mente. “A vivência pode ser fictícia no sentido de invencionada, mas o sujeito vivencial e com ele o sujeito-de-enunciação, o eu lírico, pode existir somente como um real e nunca fictício” (HAMBURGER, 1975, p. 199). O sentido epistemológico desta vivência deve ser compreendido, para Hamburger, como vivência intencional – intencionalidade da consciência conforme a compreensão da fenomenologia de Husserl. Ou seja, estar no mundo implica tomar posição.

O conceito de motivação é central na abordagem fenomenológica do sujeito. Segundo Husserl, a motivação é a lei essencial da vida do espírito. Dizer que a consciência é sempre consciência de alguma coisa implica reconhecer que a vida espiritual, em oposição à causalidade natural, começa com os assim chamados atos ou vividos intencionais (FABRI, 2010, p. 270).

Logo, a manifestação poética é sempre motivada, expressão de um *pathos* ou *ethos* vivenciado na consciência e intencionado pela vivência de um sujeito

empírico. Ao outro, na fenomenologia husserliana, caberia a possibilidade de identificar o *eidos* – essência do fenômeno, estrutura invariante de presença permanente, determinada pelas estruturas do pensamento – e determinar as condições de como algo pode chegar a ser objeto do pensamento.

Alfredo Bosi, quanto à intencionalidade da consciência que engendra o poema, assinala semelhante posição.

E ficávamos sabendo que poesia não é discurso verificável, quer histórico, quer científico; que poesia não é dogma nem ensinamento moral; nem, na outra ponta, é sentimento na sua imediatidade. Nem pura ideia, nem pura emoção, mas expressão de um conhecimento intuitivo cujo sentido é dado pelo *pathos* que o provocou e o sustém (BOSI, 1996, p. 9).

Para Bosi, o enunciado lírico, além de ser experimentado no campo da vivência, é originário de uma consciência criadora que coincide com o autor empírico. Isto é, no poema, a subjetividade reveste-se na forma de um espírito – certa intenção de movimento despertada por um *pathos* – que norteia a coerência dos versos e das imagens suscitadas pelo poeta, e é capaz de provocar no outro, por sua profundidade, o reconhecimento e vivência compartilhada das paixões e sentidos vividos pelo eu lírico.

Igualmente, Adorno aponta neste sentido, sendo que na poesia “o aprofundamento do individuado eleva ao universal o poema lírico” (ADORNO, 1980, p. 202). Isto é, para o autor, o enunciado lírico é individuação exercida sobre o objeto artístico que, quando profunda, permite a obra de arte desprender-se da mera exposição de idiosincrasias e atingir o universal, posto que, ao entranhar-se nas emoções e nos sentimentos compartilhados em determinada sociedade e época, liberta-se das emoções imediatas do autor e torna-se essencialmente social, reflexo do espírito da sociedade na qual surgiu e à qual pertence o autor. Em *Teoria Estética*, Adorno, ao elaborar a tese de que a obra de arte não participa da lógica instrumentalista do capitalismo devido a seu caráter expressivo, descreve mais profundamente a “transcendência” da arte.

Ao entregar-se à matéria, a produção, no seio da extrema individuação, desemboca num universal. A força de tal exteriorização do eu privado na coisa (*Sache*) é a essência colectiva neste eu; constitui o carácter lingüístico das obras. O trabalho da obra de arte é social através do indivíduo, sem que este tenha aí de ser consciente

da sociedade; talvez tanto mais quanto menos consciente é. O sujeito individual, que sempre intervém, dificilmente é mais do que um valor limite, um elemento minimal, de que a obra de arte precisa para se cristalizar. A autonomização da obra de arte perante o artista não é uma elucubração da mania das grandezas de *Van pour l'art*, mas a expressão mais simples da sua natureza enquanto expressão de uma relação social, que traz em si a lei da sua própria reificação: só enquanto coisas (*Dinge*) as obras de arte se tornam antíteses do inessencial coisal (ADORNO, 1993, 190-191).

A perspectiva de Adorno poderia ser aproximada à intuição eidética⁶⁰ de Husserl, embora carregada e inseparável das implicações sociais para Adorno. Neste sentido, para Adorno, o enunciado lírico é “individuação sem reservas” (1980, p. 202); enquanto em Husserl, o elemento transcendental não possui dimensão ontológica.

Neste ponto, o problema da relação autor e obra na interpretação literária reside na tentativa radical e inócua de percorrer o caminho inverso e deduzir o homem a partir da criação; no entanto, esta impossibilidade não implica a desconsideração da intencionalidade do autor ou das implicações afetivas de sua existência anedótica na obra. Muller-Granzotto, em sua leitura de Merleau-Ponty, traz interessante reflexão ao apontar que a presença do outro é esmagada e esvaziada de todo interior quando objetivada por mim; logo, embora diante de mim, não é fixável, “é uma presença impessoal, que participa de meu mundo, sem que eu possa dizer que ele seja meu. Há nele uma alteridade radical, que faz dele, mais do que minha réplica, 'outrem'”. (MULLER-GRANZOTTO, 2010, p. 319)

Dilthey, segundo Combe, aproxima a obra poética e a vida aberta do autor no mesmo sentido de Adorno. A obra não pode ser explicada pelo fato ou acontecimento bibliográfico do autor, mas deve-se “buscar a experiência decisiva – *l'Erlebnis* –, que não se destaca por seu caráter anedótico, mas por sua repercussão afetiva e intelectual, e de restituir o texto a espessura e a riqueza da vida do criador” (2009-2010, p. 118-119).

Hegel, em interpretação semelhante, mas sem envolver a sociedade, compreende que a poesia é dominada pela “subjetividade da criação espiritual” (HEGEL, 1980, p. 217). E quanto à questão de subjetividade, o filósofo romântico assinala que a poesia é a libertação da alma da opressão das paixões transfigurada em conteúdo, “um objeto subtraído à influência de disposições psíquicas

⁶⁰ Apreender a essência, o significado do fenômeno percebido.

momentâneas e acidentais, na presença do qual a consciência, finalmente tranquila, se encontra lúcida e recupera a liberdade” (HEGEL, 1980, p. 218). Não a simples expressão acidental dos sentimentos, mas expressão pessoal que, dada a profundidade do sentimento, conserva um valor universal capaz de despertar no outro sentimentos latentes.

Antonio Candido, neste sentido, ao apontar o perigo do demasiado distanciamento das afecções do poeta, observa que na análise da obra literária deve-se ter cuidado com o perigo de restringir-se a uma interpretação sociológica, pois é necessário ter consciência “da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, 2000, p. 12); ou seja, o autor observa no “trabalho artístico” a interferência das preferências estéticas e axiológicas do artista, conferindo singularidade à obra.

Assim, no pensamento de Adorno, Hegel, Bosi, Hamburger, Dilthey, Combe e Candido parece haver certa aproximação entre o conceito de “eu lírico” e o autor empírico.

No entanto, estes autores também mantêm em comum um ideal de lírica que se encontra na superação da estrita subjetividade por meio de uma libertação do “eu” em rumo a certa objetividade ou universalidade. Superação que se torna, cada vez mais, um ideal estético. É sob esta perspectiva que Combe (2009-2010) compreende a orientação da crítica nietzschiana: uma busca pela construção de um “eu impessoal”, transcendental, capaz de conciliar a presença gramatical do “eu” com a exigência estética da objetividade; perspectiva na qual o gênio lírico, movido pela embriaguez dionisíaca, encontra-se em estado de união mística e de despojamento de si mesmo, estando o eu do poeta a ecoar desde o abismo mais profundo do Ser.

O estado dionisíaco em que o poeta lírico está mergulhado remete à fusão do sujeito com o fundo indiferenciado da Natureza sobre a forma de participação, e através do “eu”, quem fala é, em suma, a voz do *Abgrund* [abismo]. Aqui a metafísica schopenhaueriana do *Wille* [da vontade] reencontra a tradição romântica de uma *Naturphilosophie* [filosofia da natureza] de inspiração nitidamente schlegeliana. É essa metafísica da união cósmica que suscita a formulação – sem dúvida a primeira, pelo menos como expressão mais clara – da tese de um “eu lírico” (COMBE, 2009-2010, p. 117).

E Nietzsche encontrará em Baudelaire a realização desse ideal de lirismo transpessoal. Para o filósofo alemão, a postulação da consciência de si do *Cogito* cartesiano é mera ilusão gramatical de um “eu” responsável pelo predicado. Neste sentido que Combe destaca o surgimento do conceito de “eu lírico” vinculado à crise filosófica que atravessa o conceito de sujeito após o romantismo.

E é “o encontro dessa filosofia pós-romântica schopenhaueriana e nietzschiana com a poesia simbolista francesa que assegura a difusão e o aprofundamento do tema do ‘eu lírico’” (COMBE, 2009-2010, p. 117). Autores, tais como, Rimbaud em sua busca por uma poesia objetiva em que “o eu é outro”, Mallarmé e a anunciação do “desaparecimento elocutório do poeta”, os parnasianos e a valorização da impessoalidade, serão responsáveis pelo surgimento de uma noção de “eu lírico” que, antes de ser uma categoria descritiva do discurso crítico ou elemento da estrutura textual poética, é um ideal estético, uma reação violenta contra os excessos da sensibilidade romântica. Combe observa consistentemente que o deslocamento do “eu” em direção a um “ele” no conceito de eu lírico é uma tentativa de destruir o “eu” na literatura, motivada por uma concepção de arte que privilegia a objetividade.

Para a crítica, segundo Combe, a análise identificatória entre autor e obra começa a ser vista como um mito de autenticidade originado no Romantismo. E a partir dessa visão surge o conceito de eu lírico (*lyrisches ich*) na crítica literária alemã; movimento de “desejotização” conforme Oskar Walsel, no qual o eu na lírica não é um eu subjetivo e pessoal, mas uma máscara, mais próximo a um ele. E esta separação entre eu lírico e o eu empírico será consolidada em Rimbaud.

“Fingimento poético”: o desdobramento de um mecanismo evolutivo na intencionalidade lírica

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.
(Fernando Pessoa)*

Kate Hamburger, para Combe, coloca-se na contramão da tese do *Lyrishes Ich* em *A lógica da criação* sob a fenomenologia de Husserl. Não se trataria propriamente de outro, mas de uma enunciação “fingida”, ficcionalizada, que separa, em certo grau, o sujeito-de-enunciação do eu empírico, mas ainda inscreve o enunciado lírico na “experiência” da vida de um autor.

Esta vinculação entre enunciação e simulação/“fingimento poético” é muito elucidativa na aproximação entre poeta e poema. Além disso, é consoante com as recentes descobertas biológicas sobre a linguagem. Segundo a teoria da evolução multinível de Wilson, o caminho para a eussocialidade foi marcado por uma disputa entre a seleção natural baseada no sucesso individual dentro do grupo e a seleção orientada pelo sucesso coletivo do grupo, contrapondo atitudes de altruísmo, cooperação, domínio, reciprocidade, deserção e fraude. Desta forma, o *homo sapiens* foi obrigado a adquirir um grau crescente de inteligência capaz de sentir empatia, avaliar emoções, julgar intenções do outro, assim como, simular ou dissimular suas emoções e intenções, o que tornou o seu cérebro altamente social.

Neste sentido, o cérebro humano teve de adquirir a capacidade de “desenvolver cenários mentais de relacionamento pessoais e rapidamente, de curto e longo prazos. Suas lembranças tiveram de retroceder ao passado distante para evocar cenários antigos e avançar futuro adentro para imaginar as consequências de cada relacionamento” (WILSON, 2013, p. 28), a fim de estabelecer vínculos de cooperação para sobreviver como espécie. Afinal, a partir do momento em que o homem introduziu a seus hábitos alimentares cerca de 30% de proteína de origem animal, necessitou da organização em grupos para a caça, visto que, diferentemente de outros animais, não possuía características físicas necessárias para a caça individual, dependendo o sucesso de um alto nível de trabalho em equipe. Soma-se a esta condição, igualmente, a necessidade de organização de um “ninho protegido” e a conseqüente divisão de trabalhos na manutenção dos locais de acampamento – alguns forrageiam e caçam, outros resguardam o local e cuidam dos filhos. Além disso, os conflitos entre grupos sempre foram constantes na história evolutiva do *homo sapiens*, a cooperação entre os membros de um mesmo grupo era fundamental para a manutenção de um território ou para a conquista de outros territórios necessários à medida que aumentava o número de integrantes do grupo.

Orientando-se a partir da teoria de Wilson, a afirmação de Hamburger que, ao ressaltar a subjetividade enunciada por um eu lírico que se confunde com o autor empírico, ficcionalizado ou não, e que assume lugar de sujeito no poema, é consistente. Efetivamente, se há a despersonalização de um eu pelo ideal estético da subjetividade, não se trata da cisão definitiva entre o eu empírico e o eu lírico, ao contrário, trata-se da construção de um eu lírico que não volta estritamente a si mesmo e simula um valorizado distanciamento. Apesar disso, o poema é igualmente afetado pela vida anedótica do eu empírico e pelo contorno social. Conforme Combe, “a chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação na experiência existencial” (2009-2010, p. 118).

Sob esta perspectiva, tal característica distancia, em certa medida, a poesia de outros gêneros. Por exemplo, embora um romance em primeira pessoa transpareça a possibilidade de existência real de um enunciador, não há garantia de autenticidade do discurso ou de referencialidade do eu empírico. No entanto, trata-se, em última instância, sempre da representação de um mundo – possível ou fatídico – aquilo que mantém o caráter ficcional. Por sua vez, a poesia lírica, embora possa ser ficcionalizada de diversas formas, tais como, a construção de personagens e cenários míticos, é, em última instância, expressão subjetiva em origem, percebida como discurso de um “eu”. O texto científico, por sua vez, não é expressão ou representação de um eu, mas proposição de juízos e asserções estritamente vinculados à possibilidade de verificação ou de validação distintiva entre verdadeiro e falso.

Ainda quanto à referencialidade, em literatura, como observado, *empeiria* e ficção não se opõem enquanto polaridade excludente. Há sempre aspectos do mundo real no mundo da ficção, e a própria polarização dos discursos entre real e fictício é problemática, e não apenas no discurso literário, inclusive no discurso científico ou filosófico; tal distinção, em último caso, é pretensão irrealizável.

Todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar a exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e, assim, avaliar seu grau de “ficcionalidade”; mas, sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade” (COMBE, 2009-2010, p. 123).

Por tal motivo, Combe assevera sobre a necessidade de abordar o problema do ponto de visto dinâmico, como um “jogo”, e não sob um princípio de uma polaridade excludente. O sujeito lírico é um sujeito “em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dá conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia (COMBE, 2009-2010, p. 124).

O eu lírico não é pura unidade abstrata das percepções que antecede o sensível – tal como o sujeito transcendental de Kant, uma estrutura universal –, não se opõe simplesmente a um sujeito psicológico individual. Embora não adstrito à psicologia ficcional, o eu lírico não ignora a afeição/afecção, o *ethos* ou *pathos*, pelo contrário. “O sujeito lírico é um sujeito sensível – simplesmente, o sentimento nele assume um valor universal” (COMBE, 2009-2010, p. 126). E para Combe, este é o sentido da tese de Kate Hamburger. A autora evoca o lirismo do vivido fenomenologicamente, na intencionalidade da consciência de Husserl, logo, sendo sujeito real, mesmo que na aparência da ficcionalidade. Enfim, há uma dupla referência, dupla intencionalidade do sujeito que volta para si mesmo e para o mundo simultaneamente, tensionado ao mesmo tempo em direção ao singular e ao universal, uma dupla visada intencional; “na comunicação lírica, trata-se de uma tensão jamais resolvida, que não produz nenhuma síntese superior” (COMBE, 2009-2010, p. 128).

Esta também é a aproximação postulada na fenomenológica de Paul Ricoeur, na qual o problema da ficção é compreendido em termos epistemológicos de “modelização heurística” da relação do mundo como intencionalidade da consciência.

Ricoeur prefere a ideia de uma ipseidade fundada na presença a si mesmo, sem postular a identidade. Da mesma maneira, seria melhor, sem dúvida, falar de uma *ipseidade* do sujeito lírico que lhe assegura, apesar de tudo, sob suas múltiplas máscaras, certa unidade como *Ichpol* (Husserl). Mas essa unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o “sujeito lírico” não existe, ele se cria (COMBE, 2009-2010, p. 128).

Neste sentido, o sujeito empírico, enquanto alteridade, constitui-se por meio da linguagem através da imagem de um autor. No entanto, é na própria linguagem lírica

que ele se perde enquanto pessoa, pois, além das questões da problemática da referencialidade, o discurso lírico pretende ao universal; e, ao pretendê-lo, o discurso lírico despoja a pessoalidade e as circunstâncias anedóticas do sujeito empírico no encontro do texto com as afecções/afeições da comunidade na qual se origina, pois o leitor encontra a segunda face da dupla intencionalidade (Combe): a intencionalidade ao universal. Logo, o eu lírico desumanizado não é menor ficção do que a ideia romântica da convergência plena entre intenção do autor e obra. Neste sentido que é válido buscar a incidência das afecções subjetivas no texto por meio da aproximação entre eu lírico e eu empírico, e delas orientar-se em direção da busca da comunhão entre as palavras do eu e as palavras da comunidade; em síntese, perscrutar a relação autor-obra-sociedade, ou, em outros termos, sondar a dupla intencionalidade do sujeito que volta para si mesmo e para o mundo simultaneamente.

Partindo dessa reflexão, cabe voltar à teoria da seleção multinível de Wilson. Para Wilson (2013), a condição genética do homem moderno deveu-se tanto à seleção individual quanto à seleção de grupo; por esta peculiaridade que as sociedades se estabelecem sobre uma inevitável e eterna guerra entre honra, virtude e dever – produtos da seleção de grupo – e egoísmo, covardia e hipocrisia – produtos da seleção individual. Além disso, grande parte da cultura, incluindo as artes criativas, tem emergido do choque inevitável entre a seleção individual e a seleção de grupo, e do desenvolvimento das habilidades sociais (a eussocialidade).

As primeiras populações de *Homo sapiens*, ou seus ancestrais imediatos na África, chegaram ao nível máximo de inteligência social ao adquirirem uma combinação de três atributos específicos. Desenvolveram uma atenção compartilhada – em outras palavras, a tendência a prestarem atenção ao mesmo objeto que os outros também estão observando. Adquiriram um alto nível de consciência de que precisavam agir juntos para alcançar um objetivo comum (ou impedir a tentativa de outros). E adquiriram uma “teoria da mente”, o reconhecimento de que seus próprios estados mentais seriam compartilhados por outros (WILSON, 2013, p. 275).

Neste mesmo ambiente, línguas semelhantes às nossas foram inventadas, modificando completamente a capacidade comunicativa do homem da habilidade de comunicação dos outros animais, principalmente pela capacidade de referência a objetos e eventos ausentes na vizinhança imediata. Soma-se a capacidade

referencial, um grande incremento na memória de longo prazo, delimitada por uma complexa arquitetura cerebral herdada a partir da seleção de grupo. Esta capacidade mnemônica vinculou-se fortemente à capacidade de contar histórias e planejar estratégias em breves períodos, evocando sonhos ou lembranças da experiência para criação de cenários reais ou possíveis, passados ou futuros. Ainda em relação às línguas, elabora-se o uso de elementos prosódicos, habilidade que incrementou a capacidade de invocar, dissimular ou insinuar um estado de espírito a fim de alcançar a adesão do grupo – discurso indireto capaz de transmitir informações e negociar um relacionamento entre interlocutores.

Neste contexto, surgem as mais cruciais habilidades sociais – a capacidade de revelar ou dissimular intenções através da língua e dos elementos prosódicos; a competência de interpretar as intenções do outro por meio de uma “teoria da mente” que possibilitava o compartilhamento dos próprios estados mentais e reconhecimento dos estados mentais do outro; e a aptidão de prever as reações do outro através da memória de longo prazo e da capacidade de criação de cenários. Três habilidades que favoreceram fundamentalmente o comportamento pró-grupo, isto é, a capacidade de cooperar – e essa possivelmente foi a finalidade das habilidades narrativas. Os mitos de criação, por exemplo, exerceram a função primordial de manutenção da coesão da tribo e sobrevivência da espécie, pois forneciam aos membros da comunidade uma identidade singular, exigiam fidelidade à tribo, fortaleciam a ordem e coesão social, garantiam o cumprimento da lei, encorajavam a bravura e o sacrifício, e davam sentido aos ciclos da vida e da morte.

Para jogar o jogo à maneira humana, as populações em evolução tiveram de adquirir um grau crescente de inteligência. Tiveram de sentir empatia pelos outros, avaliar as emoções, tanto de amigos como de inimigos, julgar as intenções de todos eles e planejar uma estratégia para as interações sociais. Consequentemente, o cérebro humano tornou-se ao mesmo tempo altamente inteligente e intensamente social. Teve de desenvolver cenários mentais de relacionamentos pessoais rapidamente, de curto e longo prazos. Suas lembranças tiveram de retroceder ao passado distante para evocar cenários antigos e avançar futuro adentro para imaginar as consequências de cada relacionamento (WILSON, 2013, p.28).

Quanto à arte, tais visões teóricas podem contribuir fundamentalmente na proposta de análise traçada neste trabalho e na tentativa de uma relação entre eu lírico e autor empírico. Primeiramente, compreender a consciência como

intencionalidade orientada pelas afecções/afeições da vida anedótica passível de apreensão por meio de certa “estrutura universal” do sujeito passível de ser descrita – em nossa perspectiva, o imaginário.

Em segundo lugar, estabelecer a relação entre as estruturas do imaginário com o conceito de Sujeito Transcendental segundo contribuições da fenomenologia ontológica⁶¹ e da sociobiologia. Observamos, neste ponto, que Heidegger questiona a necessidade de recuar ao eu transcendental para a constituição transcendental do mundo. Para Heidegger,

Os elementos unilaterais do corpo e da psicologia pura – nos quais Husserl insistia muito – só são possíveis sobre a base de uma integralidade concreta do homem, tal como ele é determinado primariamente em seu modo de ser. Quer dizer: corpo e espírito, o elemento somático e o elemento psíquico, pressupõem esse modo de ser do *Dasein*, onde se constitui aquilo que se chama *mundo* (*apud* STEIN, 2010, p. 289).

Neste sentido, Heidegger afasta a ontologia da metafísica e da relação dicotômica realismo/idealismo. Para o filósofo, cometemos um grave equívoco se optarmos pela concepção realista e apagarmos a função da consciência na compreensão dos fenômenos, pois a realidade só existe para uma consciência que a percebe. Ao contrário, se optarmos por eliminar o mundo exterior e reduzir a percepção à estrutura da consciência, incorremos em igual equívoco, pois o ser vive no e para o mundo, a exterioridade o antecede, e ele apenas a provém de sentido, mas não a cria. Em síntese, sem consciência não há mundo a ser apreendido; sem mundo, não há consciência a se apreender. Compreender é um estar-no-mundo; e o homem é corpo e pensamento simultaneamente nesta relação. A realidade é a existência do ser no mundo.

Interessante anotar sobre este ponto que as próprias descobertas científicas de nossa época apontam para esta relação. Newton, assumindo a posição realista, concebia um tempo absoluto, que transcorre eternamente, de maneira uniforme, aqui ou em qualquer lugar, na presença ou na ausência do ser, na matéria ou no

⁶¹ Heidegger propõe a distinção entre ôntico e ontológico. Ôntico se refere à estrutura e à essência própria do ente, que ele é em si mesmo, uma identidade que se diferencia dos demais. Ontológico se refere ao estudo filosófico dos entes, à investigação dos conceitos que permitem conhecer e determinar pelo pensamento em que consistem as modalidades ônticas, quais os métodos adequados para o estudo de cada uma delas, quais as categorias que se aplicam a cada uma delas; isto é, refere-se aos entes tomados como objetos de conhecimento.

vazio. A teoria da relatividade de Einstein e a física atômica destronaram as leis da mecânica clássica e demonstraram que sua pretensa precisão tratava-se, apenas, de uma uniformidade do ponto de vista dos observadores. Nas palavras de Bohr:

[...] enquanto, na teoria da relatividade, o ponto decisivo foi o reconhecimento dos modos essencialmente diferentes pelos quais observadores em movimento em relação uns aos outros descrevem o comportamento dos objetos, a elucidação dos paradoxos da física atômica revelou o fato de que a inevitável interação dos objetos e dos instrumentos de medida instaura um limite absoluto à possibilidade de falarmos de um comportamento dos objetos atômicos que independa dos meios de observação (BOHR, 1995, p. 31-32).

Nas pesquisas atuais do campo das ciências naturais também encontramos esta vinculação. Por exemplo, para Wilson (2013, p. 232), a natureza humana foi negada durante o último século ao apegarmo-nos ao dogma de que todo o comportamento social é aprendido e toda cultura é produto da história, desvinculados da estrutura cerebral resultante de um longo período de evolução natural. Para Wilson, a natureza humana são as regularidades herdadas do desenvolvimento mental comuns à nossa espécie, regras epigenéticas⁶² que evoluíram pela interação da evolução genética e cultural; “os vieses genéticos na forma como nossos sentidos percebem o mundo, a codificação simbólica pela qual representamos o mundo, as opções que automaticamente abrimos para nós e as reações que achamos mais fáceis e recompensadoras” (WILSON, 2013, p. 234). Por exemplo, as regras epigenéticas são responsáveis pela forma como vemos e classificamos as cores, pela forma como avaliamos a estética do desenho artístico de acordo com formas abstratas elementares e o grau de complexidade, pela forma como determinamos os indivíduos que achamos sexualmente mais atraentes, pelos medos e fobias mais recorrentes sobre os perigos do meio ambiente, tais como, de cobras e altura; além disso, conduzem o padrão de expressões faciais e formas de linguagem corporal, a tolerância à lactose, entre outros tantos exemplos. Entretanto, em sua maioria, esses comportamentos criados pelas regras epigenéticas não são automáticos como os reflexos – “são aprendidos, mas é o processo que os

⁶² A epigenética (o prefixo do grego epi significa acima de algo) investiga as mudanças herdadas nas funções dos genes, observadas na genética, mas que não alteram as sequências de bases nucleotídicas da molécula de DNA. Os padrões epigenéticos são sensíveis a modificações ambientais, assim, as modificações ambientais podem acarretar mudanças fenotípicas que serão transmitidas aos descendentes.

psicólogos chamam de preparado” (WILSON, 2013, p. 235). Isto é, possuímos uma predisposição inata a aprender tais comportamentos e somos “contrapreparados” para fazer escolhas alternativas ou evitá-las. Logo, é justo afirmar a existência de uma coevolução gene-cultura, sendo o maior exemplo ainda a prática de evitar o incesto (todas as espécies vulneráveis à depressão endogâmica usam algum método biologicamente preparado para evitar o incesto).

Neste sentido, como em Heidegger, o ser sempre é a partir de um lugar, enraizado no mundo vivido; embora delimitado pelas estruturas herdadas. E o sentido acontece na relação entre afecção e compreensão. Não há espaço vazio onde o sentido se constitui, nem sentido constituído sem relação com a exterioridade. O modo de ser no mundo é pragmático.

E também pragmática é minha relação com a alteridade. Para Gadamer, a compreensão mútua possui um sentido ético, e não lógico. “Devemos todos aprender que o outro significa uma definição primária dos limites do nosso amor próprio e do nosso egocentrismo. Trata-se de um problema ético de alcance universal” (GADAMER *apud* FABRI, 2010, p. 278).

E o outro apenas pode ser compreendido sob a condição de ser semelhante a mim. O conhecimento da alteridade está fundado na semelhança. E é a partir dela que compreendo o que da semelhança com o outro em mim é estranho. Isto é, reconheço a alteridade na diferença do que é semelhante a mim no outro, pois a alteridade absoluta é inapreensível. Desta forma, uma individualidade só pode ser apreendida por comparação e contraste, “Não se apreende jamais diretamente uma individualidade, mas somente sua diferença com relação à outra e a si mesma” (RICOEUR, 1988, p. 22).

E as semelhanças que compreendo no outro não ocorrem apenas no nível dos signos arbitrários, ao contrário, revelam-se de forma observável nas estruturas do imaginário e da consciência. Para Ricoeur, conforme o prefácio de Hilton Japiassu na obra *Interpretação e ideologia* (1988),

é o símbolo que exprime nossa experiência fundamental e nossa situação no ser. É ele que nos reintroduz no estado nascente da linguagem. O ser se dá ao homem mediante as sequências simbólicas, de tal forma que toda visão do ser, toda existência como relação ao ser, já é uma hermenêutica (JAPIASSU *apud* RICOEUR, 1988, p. 3).

Ademais, a confluência simbólica e o espírito de compreensão não surgem de uma vontade de saber de um ser autônomo e autocentrado, mas da carência de orientar-se em um contexto intersubjetivo, da necessidade de compartilhar vivências e sentidos oriundos das determinações psicossociais surgidas da evolução da espécie.

As intenções de outrem me põem em contato com as minhas próprias, de sorte a eu descobrir em mim um saber de mim, um *cogito* mais antigo que minhas representações intelectuais, mas disponível apenas na mediação dos comportamentos de meus semelhantes e de nosso mundo comum (MULLER-GRANZOTTO, 2010, p. 324).

Nessa relação, o outro é para mim a soma dos signos e significações por ele veiculados e que em mim encontram um ponto de intersecção. Logo, a consciência da alteridade é construção dialética sempre em curso; semelhante é o pensamento de Merleau-Ponty. Para o filósofo, conforme aponta Muller-Granzotto, “a intersubjetividade é uma dialética sem síntese, vivida nos termos de um transitivismo entre eu e meu semelhante a partir do que nos é comum, precisamente, nossa passividade frente ao estranho, seja ele o mundo ou o olhar de alguém” (2010, p. 329).

Este ponto de intersecção não deixa de ser um ponto de vista subjetivo sobre o outro, o horizonte de sentidos do outro só é percebido em partes, desejar a compreensão totalizante do outro é objetivá-lo, separá-lo de sua consciência em constante movimento, e paralisá-lo no tempo e espaço. De certa forma, toda crítica literária quando pretende encontrar o autor na obra ou separar sua produção em fases realiza este movimento, que embora depreenda um legítimo esforço intelectual e alcance consistente coerência, jamais é totalizante, é apenas recorte no espaço e no tempo do autor.

Ademais, na busca do outro, há sempre lacunas que não são preenchidas, ou, quando completadas, os espaços vazios são ocupados mais pela subjetividade e método do intérprete do que pela consciência criadora do artista. É neste sentido que compreendemos o pensamento de Heidegger, para o qual compreender deixa de ser um modo de conhecer para tornar-se uma maneira de ser e relacionar-se com outros seres. Obviamente, a escrita leva a relação a outro patamar.

Com a escrita, não se preenchem mais as condições de interpretação direta mediante o jogo da questão e da resposta, por conseguinte, através do diálogo. São necessárias, então, técnicas específicas para se elevar ao nível do discurso a cadeia dos sinais escritos e discernir a mensagem através das codificações superpostas, próprias à efetuação do discurso como texto (RICOEUR, 1988, p. 19).

Por essa razão que a tarefa da hermenêutica é romper a primeira interpretação, textual, para tentar atingir a singularidade daquele que escreve, superando o plano superficial dos signos linguísticos. E o conhecimento de outrem se torna possível somente sob as configurações estáveis das formas, imagens e símbolos produzidos pela vida. A organização estruturada das vontades, dos sentimentos, das avaliações, das preferências que oferecem margem para a decifração de outrem, para a elucidação da relação entre a obra e o autor. “Os sistemas organizados que a cultura produz sob forma de literatura constituem uma camada de segundo nível, construída sobre esse fenômeno primário da estrutura teleológica das produções de vida” (RICOEUR, 1988, p. 25).

Obviamente, quando voltamo-nos à compreensão do outro ou de nós mesmos enfrentamos o grande obstáculo da dissimulação, característica universal e necessária à espécie na criação de vínculos intersubjetivos para a relação com o mundo, conforme demonstrado por Wilson. Conceitos como a teatralização do cotidiano e as comunidades de sentido (Berger), a função de deformação e alienação da ideologia (Marx), a tribalização pós-moderna (Maffesoli), a ordem do discurso (Foucault) demonstram perfeitamente como compreender o homem é tarefa mais árdua do que a compreensão de qualquer outro fenômeno. “Se existe uma região do ser onde reina o inautêntico, é justamente a relação de cada indivíduo com qualquer outro possível” (RICOEUR, 1988, p. 32).

No entanto, a intenção de compreender o que há de autêntico no ser, mais do que um exercício interpretativo, é um poder orientar-se e um poder constituir-se no mundo, é pré-condição para a existência inteligente do homem. O sujeito se dá a si mesmo no conhecimento da alteridade, e é neste sentido que se compreende o círculo hermenêutico, no qual o preconceito exprime a estrutura de antecipação da experiência humana frente ao outro, mas, principalmente, no qual a alteridade gera a fusão de horizontes – que na escrita opera à distância. “A comunicação à distância entre duas consciências diferentemente situadas faz-se em favor da fusão de seus

horizontes, vale dizer, do recobrimento de suas visadas sobre o longínquo e sobre o aberto” (RICOEUR, 1988, p. 41). Compreender um texto é revelar a possibilidade de ser nele indicada.

O texto é comunicação na e pela distância do evento comunicativo do diálogo. Os signos escritos estão distantes do evento comunicativo e do mundo que referenciam, e quanto maior esta distância pelo tempo e pelo espaço, maior é a distância de seu autor e do mundo que referencia e, conseqüentemente, menor é o laço de pertença a um tempo histórico e a uma singularidade. Se a possibilidade de adentrar na consciência do outro durante o evento comunicativo imediato já é um ato mediado pelas estruturas de antecipação (preconceitos) e pela ocultação realizada pela dissimulação, o texto, embora sempre referencie um mundo que pretende representar, é cada vez mais distante, é cada vez mais a construção de mundo textual do que a imagem de um mundo representado. Porém, por mais que seja fugidio o evento comunicativo, nunca saberemos o que pensava o escritor (ou escritores) de *Mil e uma noites*, mas o caso do rei traído e seu desejo cego de vingança vencido pelo poder narrativo das histórias de uma jovem permanecem; inclusive o mesmo (ou semelhante) efeito perlocucionário, a mesma influência direta sobre as disposições afetivas do interlocutor. Esta é a *práxis* do discurso.

A presença e dissolução do autor na obra

O texto sempre carrega em si um projeto de dizer algo sobre alguma coisa que o ultrapassa, o esforço interpretativo não pode desconsiderar tal fato e orientar-se por uma análise apenas centrada no texto; “porque o texto, assim tratado como objeto absoluto, fica privado de sua pretensão de nos dizer algo sobre a coisa” (RICOEUR, 1988, p. 115).

Além disso, permanecem as características do gênero e a *techné* do texto (o estilo). “Se o indivíduo é inapreensível teoricamente, pode ser reconhecido como a singularidade de um processo, de uma construção, em resposta a uma situação determinada” (RICOEUR, 1988, p. 51). Aquele que escreve sempre traz ao texto,

conscientemente ou não, uma técnica, um estilo, uma tradição, a qual aceita ou a qual se opõe.

A escrita aufere ao texto singular autonomia em relação à intenção do autor, pois a obra de arte transcende as condições históricas e psicossociológicas, e a própria produção sustenta etapas que fogem a consciência criadora. No entanto, é difícil imaginar discurso no qual se ausentem completamente as afecções subjetivas e sócio-históricas que permearam a composição. Entretanto, o destino da obra artística é transcender as idiosincrasias.

a abolição de uma referência de primeiro nível, abolição operada pela ficção e pela poesia, é a condição de possibilidade para que seja liberada uma referência de segundo nível, que atinge o mundo, não mais somente no plano dos objetos manipuláveis, mas no plano que Husserl designava pela expressão de *Lebenswelt*, e Heidegger pela de “ser-no-mundo” (RICOEUR, 1988, p. 56).

A referência de segundo nível encontra-se na constituição simbólica, nas imagens e nas representações dos vínculos sociais revelados na obra. Obviamente, na compreensão do segundo nível não podemos esperar que a condição ontológica de pré-compreensão encontre-se em um lugar não ideológico; ao contrário, toda a possibilidade de compreensão está relacionada à pertença a determinada sociedade, cultura, condição histórica, classe social, campo discursivo, afecções subjetivas e eleições axiológicas, enfim, a uma ideologia e todas as demais consequências da condição de ser-no-mundo que, além de mediadora dos sentidos, dissimula e distorce o real. Porém, mesmo considerando o poder das ideologias, nenhum horizonte é fechado, a compreensão na leitura é sempre uma fusão de horizontes de um eu do texto e de um eu que lê. A exegese do texto não é apenas um ato de saber, mas comprometimento com o outro do texto e com toda a tradição que o orienta, seja pela atitude de adesão ou contraposição.

Sendo assim, o sentido de um texto literário subsiste para além e independentemente da intenção de seu autor e do horizonte de conhecimento de seu leitor. A interpretação, assim, não pode negar o círculo hermenêutico, nem a constituição dialógica do discurso (e do ser) bakhtiniana. O ser-aí é constituído na relação imediata ou mediata com o outro, ponto em que se aproximam a visão de Wilson, Heidegger e Nietzsche – a consciência é constituída socialmente, projetada para atender a necessidade de relações gregárias que garantem a sobrevivência e a

reprodução, o ser não pode ser apartado do mundo e de sua relação com o outro. Consequentemente, toda interpretação, afetada por circunstâncias iguais a da produção, inicia *in media res*, isto é, a partir do mundo do leitor.

Neste ponto é interessante voltar às questões que envolvem a presença do autor na obra. Após a destituição da autonomia da consciência pela filosofia e ciência moderna, o autor sofreu um progressivo apagamento, tendo, inclusive, desaparecido totalmente em algumas teorias. Para contornar o problema do autor, procurou-se encontrar no texto uma estrutura que respondesse pela intencionalidade da obra, e surgem, dessa busca, vários conceitos, tais como, eu lírico, narrador, autor-criador (Bakhtin), sujeito-da-enunciação (Benveniste), *intentio operis* (Umberto Eco), entre outros.

Obviamente, a não transparência do criador através da obra justifica essa separação. E esta opacidade de um ego criador engendra-se, prioritariamente, a partir de cinco problemas: a) Conforme nos ensina Saussure, a língua é um fato social, sistema de signos arbitrários nos quais a ligação entre o significante e o significado é estabelecida aleatoriamente por mera convenção, assim, se o homem não é autor dos significados, se é inexistente a propriedade do sentido pela intenção do falante, logo, o sentido do enunciado pertence antes à comunidade do que ao falante; e deste modo institui-se o problema da referencialidade da língua; b) Freud, por sua vez, demonstrou que nossa mente é dividida em estruturas – consciente, pré-consciência e inconsciente – e que a menor dessas estruturas é o consciente; ora, se já não existe o sujeito centrado, homogêneo e completamente racional do Iluminismo, logo, grande parte do processo criativo é orientado por processos psíquicos e simbólicos do inconsciente; c) todo enunciado é uma manifestação do *ego hic et nunc*, de um eu que não é idêntico no tempo e no espaço, ou, conforme Paul Ricoeur postula, um “si” que vive entre duas tensões ontológicas, a *mesmidade*, a singularidade do que permanece do ser no tempo, e a *ipseidade*, o que se constrói no ser no tempo devido à pluralidade de acontecimentos que o atravessa, ou seja, todo poema é o enunciado proferido em um lugar localizado em um tempo e um espaço ao qual não podemos retornar, por um sujeito que já não existe mais; d) A simulação e a dissimulação foram estratégias necessárias para a vida em grupo e constitutivas da consciência, todos sabemos que uma sinceridade irrestrita impossibilita qualquer tipo de convivência; no entanto, foram constituídas tão profundamente que agem sobre a própria consciência, simulando ou

racionalizando atitudes e estados de espírito em uma espécie de atitude jurídica sobre si, capaz de dissimular a intencionalidade do ato em um nível consciente; e) toda interpretação do interlocutor, além de responsiva, é orientada por pré-conceitos e pré-compreensões oriundas da experiência do ser-no-mundo e, à medida que a interpretação prossegue, inicia-se um constante retroprojetar, isto é, a substituição dos conceitos e compreensões prévias orientadas pelos sentidos emanados no contato com o texto, movimento circular, constante reelaborar do projeto inicial no qual o círculo orienta-se da pré-compreensão do todo à compreensão das partes e a partir da compreensão destas até ao sentido do todo; este é o processo de fusão de horizontes postulados por Gadamer (1997), a projeção de um horizonte histórico que culmina em um novo horizonte histórico composto pela relação dialógica entre a experiência no mundo do intérprete e a alteridade do texto.

Desse modo, a complexidade do autor-pessoa não é dedutível a partir da obra. No entanto, quando intencionado durante o processo criativo, transparece no texto, presença que não excede, mas completa as demais dimensões estruturantes de uma obra. E a poesia é uma das possibilidades de intencionar-se um “si” que, afetado pela vida anedótica do eu empírico e pelo contorno social, é inscrito no texto. Conforme Combe, “a chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação na experiência existencial” (2009-2010, p. 118). Há, assim, uma presença, *fumus auctoris* que excede o limite textual através de posicionamentos axiológicos, mais especificamente, certa projeção ética e estética inscrita na idiosincrasia de um “si” que é “si mesmo como outro” (Ricoeur), constituído dialeticamente entre a individualidade e o social; individualidade que é a confluência no tempo e no espaço do entrecruzamento das vozes, fatos, afetos, imprevistos, ações e posicionamentos que particularizam uma singularidade entre a multiplicidade exterior; isto é, a história pessoal e a dimensão ética e estética assumida por um “si” que existe singularmente no mundo, ao qual, conforme destaca Ricoeur (1991), não se deve inquirir “quem é?”, mas “o que diz?”, “como age?”.

Em Bakhtin, parece igualmente haver um “si” que se constitui no movimento interlocutivo, na relação alteritária de todo enunciado, e que se posiciona eticamente na “arena de vozes” do discurso. Sobral, a este respeito, afirma que

Recusando certa recepção “socializante” de suas teorias, o Círculo de Bakhtin destaca essencialmente a individualidade, entendida em fidelidade às propostas de Marx como a soma das relações sociais da vida do sujeito, e não como entidade submissa ao social nem subjetivista e autarquicamente autônoma com relação a ele (o cogito cartesiano e derivados): tornamo-nos “eus” a partir de outros eus, mas não somos cópias desses outros eus (SOBRAL, 2009, p. 122).

O sujeito não é resultado das relações sociais, mas agente responsável ética e esteticamente, e seu discurso é sempre resposta ao outro “como alguém dotado de um excedente de visão, capaz de saber do outro o que este não pode saber.” (SOBRAL, 2009, p. 123).

Em um poema, gênero no qual se pode intencionalmente expor afeições, afecções ou experiências da vida anedótica do autor, há, quando pretendido, um sujeito que se evidencia por meio do posicionamento ético e estético do enunciado na relação dialógica com o outro; presença que excede às estruturas internas que se constituem no movimento refratário entre as dimensões sociais, ideológicas e culturais, e a obra; só assim se justificaria a divisão da obra em fases ou a observação de pontos de convergência entre os fatos biográficos e produções bibliográficas de um autor. Por exemplo, no poema *rastros*, da obra “Saxífraga” (1993), há um “si” que emerge intencionalmente, e que justifica uma interpretação que exceda aos elementos linguísticos presentes no poema, presença que denominamos *fumus auctoris*.

rastros

cogumelos gratuitos, vestutos
dando à relva um reflexo escuro

compostura desses cogumelos:
a da pele, dos bagos de um velho

os pendões não pediram licença
e perdem a crença, solitários

raízes não se sabem raízes
raiz se confunde com galho

clangor da folhagem entreabrindo
disfarça o cicio do limo

o cheiro dos gomos pisados
alastra-se feito um boato

e eu no espinheiro, sem rumo

longe, o chão de pedregulhos
a flor essência saxátil.

(ROQUETTE-PINTO, 1993, p. 6).

As imagens – “cogumelos”, “relva”, “folhagem”, “pendões”, “gomos”, etc. – remetem a uma paisagem natural. No entanto, a relação entre as imagens e o espaço natural/controlado do jardim apenas tem sentido se relacionada à aparição frequente deste ambiente em outros poemas, como exemplo, os versos já citados da obra “zona de sombra” – “no recorte da janela/ empresta foco ao hipotético jardim” (2000, p. 17). Desta forma, não é o jardim o tema, não se trata de uma descrição poética de um ambiente natural, o jardim é hipotético, sua descrição é meio para a emergência/revelação da condição de ser-no-mundo, assim como também a constitui – “e eu no espinheiro, sem rumo/ longe, o chão de pedregulhos/ a flor essência saxátil.”. O eu (o “si”) está escrito, é parte dos elementos linguísticos do poema, há uma analogia entre a flor saxátil, que nasce entre pedregulhos e espinhos, textualmente demarcada como imagem que simboliza introspecção avaliativa do eu lírico sobre si; no entanto, a percepção de todo o espaço natural como hipotético e elemento de constituição subjetiva confirma-se apenas quando se recorre a elementos exteriores, tais como a entrevista já citada no *Jornal Plástico Bolha*, na qual Claudia afirma toda paisagem natural em sua poesia é uma paisagem mental que se refere a um estado anímico e a uma representação de seu fazer poético – “Quando estou falando de uma flor, de uma planta, [...] são dois centros sobre os quais eu me debruço: o processo de pensamento, que engloba a própria feitura do poema, e o envolvimento amoroso (2007, p. 3). Neste sentido, é coerente estabelecer o jardim como posicionamento ético/estético de um “si” emerso intencionalmente na obra.

Além disso, há no poema um contraste entre a luz e a sombra – “cogumelos gratuitos, vestutos/ dando à relva um reflexo escuro” – estas duas tensões também são recorrentes no poema “tela”, de *zona de sombra* (2000), também analisado: “[...] camadas de/ preto confundidas, tisne sobre tisne até o oclusivo, último negror./ ao redor, ilhas de cor, elétricas, sazoadas pela imaginação dos/ poentes” (2000, p. 19). Tensão, conforme vista, entre a dupla valoração dos símbolos nictomórficos – na sombra, vida e morte estão muito próximas. O mesmo acontece entre o alto e o baixo – “raízes não se sabem raízes/ raiz se confunde com galho” –, que se repete

em outros poemas: ora o ambiente é o alto – “Por que novamente me perco/ entre hortênsias, no aclave,/ mais altas que os homens, mais vivas/ que o Exército de Terracota?” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 31) – ora a ação se encontra na descida – “desço no poço de silêncio/ que em gerúndio vara madrugadas” (ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 17); “O mundo ora me engole, ora me vara” (2006, p. 4). Descida à interioridade que, em “tela”, representada pelos verbos “tragar” e “engolfar-nos”, foi vista como atitude eufêmica frente à queda do regime noturno do imaginário, conforme Durand.

E é neste sentido que as predileções de um autor podem, se intencionadas, excederem o texto e serem compreendidas a partir de analogias estabelecidas não apenas entre a obra e os aspectos socioculturais, mas também considerando aspectos da vida anedótica e opções idiossincráticas do autor-pessoa, apontando certa recorrência de um estado anímico que excede a estrutura do texto e só pode encontrar coesão além do texto.

Assim, o problema maior parece ser a concepção de sujeito subjacente à análise literária. Não se pode depreender de uma obra um sujeito monológico, um “eu” responsável pelo enunciado, plenamente consciente de sua intenção e de seu projeto de dizer, pois tal sujeito, de base cartesiana, é uma ilusão conceitual. Além disso, quanto mais extenso o texto, mais desnecessária é a relação entre sujeito e obra, pois menores são as lacunas do texto (conforme salientam Iser e Eco). Isto é, em um texto extenso – *Dom Quixote*, por exemplo – uma análise sistemática, na qual se pressupõe que o sentido de cada parte tem uma relação com o sentido do todo (princípio da hermenêutica clássica), pode ser suficientemente satisfatória, sem a necessidade de recorrer a elementos extratextuais, incluindo nestes não apenas a intenção ética/estética do autor, mas igualmente o contexto na qual a obra foi produzida. No entanto, em textos menores, as lacunas são proporcionalmente maiores, e a necessidade de recorrer aos elementos extralinguísticos também. Ou seja, um enunciado simples como “Feche a porta!”, abre uma possibilidade muito maior de interpretações que um enunciado como “Feche a porta! – Maria, tremendo de frio, pediu gentilmente a João”; embora o segundo, assim como qualquer texto independente da extensão que possua, não elimina todas as lacunas sobre as quais o interlocutor realiza o trabalho de interpretação.

Poderíamos ainda levar o argumento a outro patamar. Se a linguagem mantém os sentidos do contexto de produção de um enunciado, é necessário à crítica

literária procurá-los nos elementos extralinguísticos, incluindo o autor. Ao contrário, se esvaziarmos a linguagem dos sentidos extralinguísticos na pretensão de uma análise imanente ao texto, conseqüentemente, devemos compreender que os elementos extralinguísticos não atuam no sentido veiculado por um texto, incluindo o autor. No entanto, trata-se de uma via dupla de equívocos. Conforme Geraldi assinala esclarecedoramente em *Portos de Passagem* (1997), mesmo não se voltando propriamente à literatura,

Admitir uma indeterminação absoluta da linguagem seria trocar uma ilusão por outra: a ilusão da uniformidade pela ilusão da multiplicidade indeterminada. Numa posição estaríamos negando o presente; na outra estaríamos negando o passado. Uma e outra negam os fatos. Uma e outra são negadas pelos fatos. (1997, p. 10)

Isto é, a semântica de uma língua é relativamente indeterminada, não há univocidade absoluta – transparência do sentido –, nem indeterminação absoluta – possibilidade de atribuir qualquer sentido (GERALDI, 1997). Em sentido semelhante, Umberto Eco, ao ressaltar a característica plurissignificante da obra de arte, ressalta que é “passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. (ECO, 2005, p. 40). No entanto, mesmo em um universo de múltiplas possibilidades de interpretação, não é permitido qualquer interpretação, é o que Eco assinala mais explicitamente em obra posterior

Cuando en 1962 publiqué *Obra abierta*, me planteé El siguiente problema: ¿cómo una obra de arte podía postular, por un lado, una libre intervención interpretativa por parte de sus destinatarios y, por otro, exhibir unas características estructurales que estimulaban y al mismo tiempo regulaban el orden de sus interpretaciones? Como supe más tarde, esse tipo de estudio correspondía a la pragmática del texto o, al menos, a lo que en la actualidad se denomina pragmática Del texto; abordaba un aspecto, el de la actividad cooperativa, en virtud de la cual el destinatario extrae del texto lo que el texto no dice (sino que presupone, promete, entraña e implica lógicamente), llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, de donde ese texto ha surgido y donde habrá de volcarse⁶³ (ECO, 1993, p. 13)

⁶³ Quando publiquei o meu trabalho *Obra aberta*, eu me perguntava como é que uma obra podia postular, de um lado, uma livre intervenção interpretativa a ser feita pelos próprios destinatários e, de outro, apresentar características estruturais que ao mesmo tempo estimulassem e regulamentassem a ordem das suas interpretações. Conforme aprendi mais tarde, sem saber eu estava então às voltas com a pragmática do texto (...) ou seja, a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e deixa implícito), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual

Ou seja, se há dialética entre a iniciativa do intérprete e a “necessidade” de fidelidade à obra, consideramos que, quando as afecções, afeições e fatos anedóticos do autor são intencionados na obra, as opções estéticas e éticas do autor-pessoa também podem entrar no jogo das negociações de sentido, pois sendo o texto uma “estrutura aberta”, mas não totalmente indeterminada, pode haver na “coerção interpretativa” elementos que apenas se justifiquem na condição de idiosincrasias de um “si” intencionado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cada poema é a consagração de um instante que, embora no passado, presentifica-se a cada encontro entre leitor e obra. Dele, participam autor, sociedade, obra e imaginário em um diálogo no qual não há síntese, mas uma relação de complementariedade, em união indissolúvel de contrários; e este é o princípio pelo qual nos guiamos neste trabalho, composto por três capítulos, nos quais analisamos características marcantes da lírica de Claudia Roquette-Pinto, poeta contemporânea, nascida no Rio de Janeiro.

No primeiro Capítulo, “Campos do imaginário”, nossa análise se orientou pela teoria das estruturas do imaginário de Gilbert Durand, e seus desdobramentos em Jean Burgos e Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strongoli. Neste capítulo, observamos que o imaginário, meio pelo qual as experiências sensíveis são (re)presentadas por articulações simbólicas, estabelece na Lírica de Claudia Roquette-Pinto um movimento antitético entre duas principais imagens – a queda, face terrível do tempo inscrita na atitude heroica do Regime Diurno do Imaginário, e a descida, símbolo de inversão da queda em movimento lento e seguro rumo a uma interioridade aconchegante.

Sob esta dicotomia, observamos que a sensualidade corporal, por vezes, é a forma pela qual o eu lírico contrapõe-se à queda, mas não a vence, pois o corpo em sua lírica é representado em uma zona de fronteira entre duas formas de relação com a alteridade. Como observamos, este movimento de dialética dos antagonistas caracteriza as estruturas sintéticas do regime noturno do imaginário, segundo Durand, dramatização rítmica orientada pela dominante copulativa, justificando a frequente sensualidade corporal e a preferência pelas situações limítrofes. E é neste sentido que o imaginário de Roquette-Pinto traduz a complexidade antagônica de sentimentos característicos do nosso tempo – a razão apolínea-prometeana orientado pela dominação da natureza é perturbada pelo espírito demoníaco de Dioniso.

No capítulo, também observamos uma procura pela interioridade, representação de uma condição de ser-no-mundo que não se constitui em uma

identidade imutável e única, mas surgida da presença do outro, é que é expressa pelo imaginário circular e opaco do jardim.

Neste ínterim, o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto, em sua constituição autorreferencial, transforma “corpo”, “flor”, “jardim” e “queda” em imagens da busca de delimitação das zonas e limites existências, nas quais a preferência pelos ambientes controlados do jardim contrapõe-se ao desejo de transitar livremente pela existência sensual do corpo. Enfim, rico imaginário construído na fronteira entre o sacralizado e o novo, e, por isso, “zona de sombra”, sob a qual ainda não há luz, porque é infensa à claridade diurna e ainda inefável à clarividência noturna.

No segundo capítulo, “O jardim social”, observamos a dimensão da sociedade sobre e sob a lírica de Claudia Roquette-Pinto, procurando perceber como os elementos externos constituem a obra. Para discutir esta dimensão, escolhemos as formas como se manifestam as relações de socialidade contemporânea sobre o corpo – imagem recorrente em Claudia Roquette-Pinto.

Para a análise, cotejamos duas posições teóricas: a primeira, orientada pelo pensamento de Zygmunt Bauman, que estabelece o corpo pós-moderno como instrumento de prazer, constituído na contradição entre o imperativo da fruição ilimitada das sensações e a necessidade do cuidado de si, isto é, situado na ambivalência incurável e angustiante de, por um lado, dever ser receptor voraz de prazeres e, por outro, de se comprometer com a proficiência de sua forma física. E sob esta perspectiva, vimos que o outro representa, ao mesmo tempo, expansão da possibilidade de prazer do ego e limitação da fruição do prazer pela imposição de sua liberdade enquanto outra consciência.

A segunda posição teórica é orientada pelo estudo da relação sujeito-fenômeno-forma de Maffesoli, que compreende o corpo como *locus* privilegiado do fenômeno do desejo de estar-junto, que é percebido nas marcas corporais (tatuagem, roupa, cabelo, etc.) e na teatralização das máscaras sociais (processos de identificação). Sob esta ótica, Maffesoli afirma ser o vínculo entre a ética (comunhão de valores) e a estética (aparência) o que melhor caracteriza certa pós-modernidade que ainda se encontra em constituição; e a qual é a insurgência de uma nova perspectiva global, holística, que integra a vivência, a paixão e o sentimento comum nas relações interpessoais, uma nova forma de socialização. Neste sentido, Maffesoli contrapõe o homem moderno e sua atitude prometeana –

mudar, transformar, dominar o mundo – ao homem pós-moderno e seu desejo de estar-junto, sob o ideal do *carpe diem*, na qual o corpo é um meio de comunicação.

Na lírica de Claudia Roquette-Pinto, observamos estas duas posições teóricas também como constitutivas da zona de fronteiras, estabelecida igualmente pela alternância entre as imagens antitéticas do Regime Diurno orientadas pelo esquema subida/queda e a posição conciliadora da descida do Regime Noturno fundada na comunhão das emoções. E devido a esta constituição que a relação com o outro, em certos momentos, é transposição violenta de barreiras e, em outros, experimentar junto, compartilhar vivências, participar de um mesmo espaço e comungar dos mesmos valores, através de um hedonismo *lato sensu*, característica da “tribalização” apontada por Maffesoli.

Neste sentido, observamos no capítulo que o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto parece estabelecer-se no diálogo entre Bauman e Maffesoli, pois, por vezes, sente a relação com o outro como ameaça à integridade do corpo em sua procura pelo prazer, em outras, experimenta a ligação com a alteridade como comunhão constitutiva de uma nova ordem social; transferência do âmbito do econômico para o ecológico, de uma estrutura de domínio e aproveitamento planejado dos recursos para outra na qual o que importa é a fruição destes recursos. E a imagem mais bem acabada deste movimento é a dualidade observada no sexo, ora símbolo de negatividade pelo mau uso de suas “funções” econômicas: a procriação e a manutenção do núcleo familiar; ora como modo homeopático de alcançar à integração consensual (*cum sensualis*), isto é aproveitar o prazer da existência, conviver. Lírica, assim, também inserida nesta “zona de sombra”, interstício entre os dois pontos.

No terceiro capítulo, “paisagens de si”, procuramos compreender a relação entre sujeito e obra de arte, perscrutando a dimensão da subjetividade. Partimos de um breve histórico dos pressupostos teóricos sobre a relação entre autor e obra e seus desdobramentos sobre a noção de subjetividade, e o lugar que esta ocupa na produção literária. Neste capítulo, observamos, principalmente, a metapoesia e a constituição de um “si” dentro da Lírica de Roquette-Pinto, também dois temas principais em sua obra. Percebemos que o “fazer literário” da autora prefere, em vários momentos, imagens e ambientes ligados à ausência de luz, privilegiando a indeterminação dos contornos visuais, o corpo a corpo, a hipertrofia do toque e a sensibilidade da pele, características que apontam para certa “indisposição” à

estreita racionalidade técnico-científica – símbolo do *homo faber*. Neste sentido, a autora opõe-se a um discurso “clarificante” dos fenômenos do mundo, e orienta-se em favor de um movimento para a indeterminação, para o sentido tátil das coisas, vapor e sensações emanadas de sua lírica tal perfume e apreendidas com o corpo.

Intuímos neste capítulo que a preferência pelo noturno ainda se insere em um ambiente crepuscular, isto é, no qual a luz ainda não se dissipou por completo, o que nos remete novamente a constante dualidade da obra, neste caso, apreendida na ambiguidade dos símbolos nictomórficos que, por um lado, agregam o simbolismo das trevas e do anoitecer, prenúncios de morte; e, por outro, representam a quietude, a calma e a possibilidade de afastar-se do turbilhão dos perigos da vida.

Quanto à subjetividade, vimos que grande parte da lírica de Claudia é uma viagem de si a si mesmo, na qual o autoconhecimento é elevado à categoria de mistério maior, característica de um tempo no qual a máxima “conhece-te a ti mesmo” é hipertrofiada pelo individualismo, e que também pode ser relacionada ao conhecimento necessário de si para a fruição dos prazeres exposto por Bauman. Entretanto, como se trata de uma poesia constituída entre dois limiares, o “si” não se revela, e o que existe é a “violência” dolorosa e fascinante de sua presença sensual.

Neste capítulo, indagamos, ainda, a obra artística na condição de expressão humana que ultrapassa o fato anedótico da biografia pessoal de um autor e inscreve-se no universal, manifestando coerência com o *ethos* social; assim como também é refração e reflexo de um “si”, o que permite entrever na obra um *fumus auctoris*, isto é, a presença, ainda que difusa, do autor. Para tal fim, contamos com as contribuições do biólogo Edward Wilson, fundador da sociobiologia, que afirma ser a consciência “acidente” evolutivo, surgido da necessidade de cooperação para a preservação da espécie – observação na qual pontuamos semelhanças com o pensamento de Nietzsche e Bakhtin. Neste ponto, Wilson nos permitiu observar que a lírica, antes de expressão de uma consciência autônoma, parece-nos ser uma forma de exercitar a capacidade de estruturar a experiência do ser-no-mundo e, também, encenar a vivência de relações intersubjetivas, sejam já passadas ou prospectivamente encenadas; contexto no qual surgem a capacidade de revelar ou dissimular intenções através da língua e dos elementos prosódicos, a competência de interpretar as intenções do outro por meio de uma “teoria da mente” que possibilitava o compartilhamento dos próprios estados mentais e reconhecimento

dos estados mentais do outro, e a aptidão de prever as reações do outro através da memória de longo prazo e da capacidade de criação de cenários.

Esta vinculação entre enunciação e simulação foi elucidativa na aproximação entre poeta e poema. A partir dela descrevemos a não transparência do criador engendrada a partir de cinco problemas: a) a língua é, conforme Saussure, um fato social, sistema de signos arbitrários nos quais a ligação entre o significante e o significado é estabelecida aleatoriamente; b) a mente é dividida em estruturas – consciente, pré-consciência e inconsciente – e a menor dessas estruturas é o consciente, impossibilitando a existência do sujeito centrado, homogêneo e completamente racional do Racionalismo/Iluminismo; c) todo enunciado, segundo Ricoeur, é uma manifestação de um “si” que vive entre duas tensões ontológicas, a *mesmidade*, a singularidade do que permanece do ser no tempo, e a *ipseidade*, o que se constrói no ser no tempo devido à pluralidade de acontecimentos que o atravessa; d) a simulação e a dissimulação são estratégias necessárias para a vida em grupo e constitutivas da consciência, constituídas tão profundamente que agem sobre a própria consciência, simulando ou racionalizando atitudes e estados de espírito em uma espécie de atitude jurídica sobre si; e) toda interpretação do interlocutor, além de responsiva, é orientada por pré-conceitos e pré-compreensões oriundas da experiência do ser-no-mundo.

E assim, salientamos que o “si” (a condição de ser-no-mundo) é também dimensão que compõe a obra de arte, se intencionadas pelo autor, e que na lírica de Claudia Roquette-Pinto se manifesta através de posicionamentos axiológicos e estéticos.

Por fim, na escrita desta tese, pautamo-nos em duas posições, a completariedade e a redundância significativa. A completariedade, a coexistência não excludente dos opostos, compreendemos como o método de funcionamento das quatro dimensões (autor, obra, sociedade, imaginário), princípio contrário a uma síntese totalizadora, o que pode ser observado na própria composição do texto que, nos momentos em que aponta para direções diversas, pretende revelar justamente a coexistência de direções diversas, fato que assenta esta tese além de uma lógica aristotélica e/ou cartesiana, embora a partir delas, inevitavelmente, também construa sentidos. A redundância significativa, princípio constituidor da sintaxe do imaginário pela repetição das imagens, foi responsável pela opção de manter a repetição de

certas constatações ao invés de cortá-las, assim respeitando a sabedoria do imaginário que aconselha a manter aquilo que constitui sentido pela repetição.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO

ROQUETTE-PINTO, Claudia. *Saxífraga*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.

_____. *zona de sombra*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

_____. *Corola*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Margem de manobra*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

_____. *Homepage de Claudia Roquette-Pinto*. Disponível em <www.claudiaroquettepinto.com.br>.

GERAL

ADORNO, Theodor W.. Conferência sobre lírica e sociedade. In; *Textos escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultura, 1980.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ALEGHIERE, Dante. *A divina comédia: paraíso*. Trad. Italo Eugênio Mauro. São Paulo: 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *Ética a Nicômaco; Poética: seleção de textos de José Américo Motta Pessanha*. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. — 4. ed. — São Paulo : Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores ; v. 2).

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, M. M.; VOLOSCHINOV, V. N. Discurso na Vida e Discurso na Arte (sobre a poética sociológica). 1926. Trad. De Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza [para fins didáticos]. Versão da língua inglesa de I. R. Titunik a partir do original

russo.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1990.

_____. *Simulacros e Simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *A vida fragmentada – ensaios sobre a moral Pós-Moderna*. trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

BOHR, Niels. *Física atômica e conhecimento humano: ensaios 1932-1957*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.

BOHR, Niels. *The unity of knowledge*. Nova York: Doubleday, 1995.

BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Klick, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. Queiroz, 2000.

CARDOZO, Maurício Mendonça. A obscuridade do Poético em Paul Celan. *Pandaemonium*. São Paulo, v. 15, n. 19, p. 82-108, Jul. 2012. Disponível em <www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum>. Acesso em 25/03/2013.

CHARBONNIER, Georges. *Arte, Linguagem, Etnologia: entrevista com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papyrus, 1989.

COMBE, Dominique. *A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. Trad. Vagner Camilo e Iside Mesquita. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, dezembro/fevereiro 2009/2010, p.112-128.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Piaget, 2001.

_____. *O imaginário: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Lector in fabula: La cooperacion interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993.
- _____. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- FABRI, Marcelo. Entre unidade e pluralidade: Husserl e o sujeito racionalmente motivado. In: *Às voltas com a questão do sujeito*. Org. César Augusto Battisti. Ijuí: Ed. Unijuí; Cascavel: Edunioeste, 2010.
- FAGGION, Andrea. Objetividade, subjetividade e intersubjetividade em Kant. In: *Às voltas com a questão do sujeito*. Org. César Augusto Battisti. Ijuí: Ed. Unijuí; Cascavel: Edunioeste, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: *Obras psicológicas completas*. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GERALDI, João Wanderley. *Portos de passagem*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HEGEL. *Estética e Poesia*. Lisboa: Guimarães Editoras, 1980.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2005.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime; tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva. 2004.
- JARESKI, Krishnamurti. A inspiração poética no Íon de Platão. *Kínesis*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 284-305, abr. 1997. Disponível em <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/20_KrishnamurtiJareski.pdf>. Acesso em 21 mai. 2013.

- JOACHIM, Sébastien, A poética do imaginário: uma introdução a Jean Burgos (1982). *Signótica*: Goiás. n. 8. jan./dez., 1996. p. 125-143.
- JOUVE, Vicent. *Por que estudar literatura?* Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- KUHN, Thomas. S. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010a.
- _____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- _____. *Saturação*. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2010b.
- MARTINEZ, Horácio Luján; HACK, Rafael Fernando. Michel Foucault: O sujeito entre o Poder e o Saber. In: *Às voltas com a questão do sujeito*. Org. César Augusto Battisti. Ijuí: Ed. Unijuí; Cascavel: Edunioeste, 2010.
- MARTINS, Roberto de Andrade. *O universo: teorias sobre sua origem e evolução*. São Paulo: Editora Moderna, 1994.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- MULLER-GRANZOTTO, Marcos José. Mundo e subjetividade: o núcleo da diferença entre hussel e Heidegger. *Às voltas com a questão do sujeito*. Org. César Augusto Battisti. Ijuí: Ed. Unijuí; Cascavel: Edunioeste, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. *Os pensadores: Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultura, 2005.
- PADILHA, Simone de Jesus. Relendo Bakhtin: autoria, escrita e discursividade. *Polifonia*, Cuiabá, MT, v. 18, n. 23, p. 91-102, jan./jun., 2011. Disponível em <

<http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/24>>. Acesso em 24 mar 2013.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

OS UPANISHADS, Sopro Vital do Eterno. De acordo com a versão inglesa de Swami Prabhavananda. Disponível em <http://www.estudantedavedanta.net/Os-Upanishads.pdf>. Acesso em 21 jan 2014.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

RICOUER, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1991.

SILVA, Juremir Machado. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS Vinicius. Consistência de corola *Novos estudos*. São Paulo, n. 85, dez. 2009. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n85/n85a10.pdf>>. Acesso em 15 mai 2013.

SOBRAL, Adail. O conceito de ato ético de Bakhtin e a responsabilidade moral do sujeito. *Bioethikos: Centro Universitário São Camilo*. v. 3, n. 1, 2009, p. 121-126. Disponível em <http://www.saocamilo-sp.br/pdf/bioethikos/68/121a126.pdf>. Acesso em 10 nov. 2013.

STEIN, Ernildo. Mundo e subjetividade: o núcleo da diferença entre Husserl e Heidegger. *Às voltas com a questão do sujeito*. Org. César Augusto Battisti. Ijuí: Ed. Unijuí; Cascavel: Edunioeste, 2010.

STRONGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. Encontros com Gilbert Durand: Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o imaginário. in: PITTA, Danielle Perin Rocha (org.). *Ritmos do Imaginário*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

WILSON, Edward O. *A conquista social da Terra*. Trad. Ivo Korytovski. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.