

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
ESPECIALIZAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MÉTODOS E TÉCNICAS DE ENSINO**

ANTONIO REDIVER GUIZZO

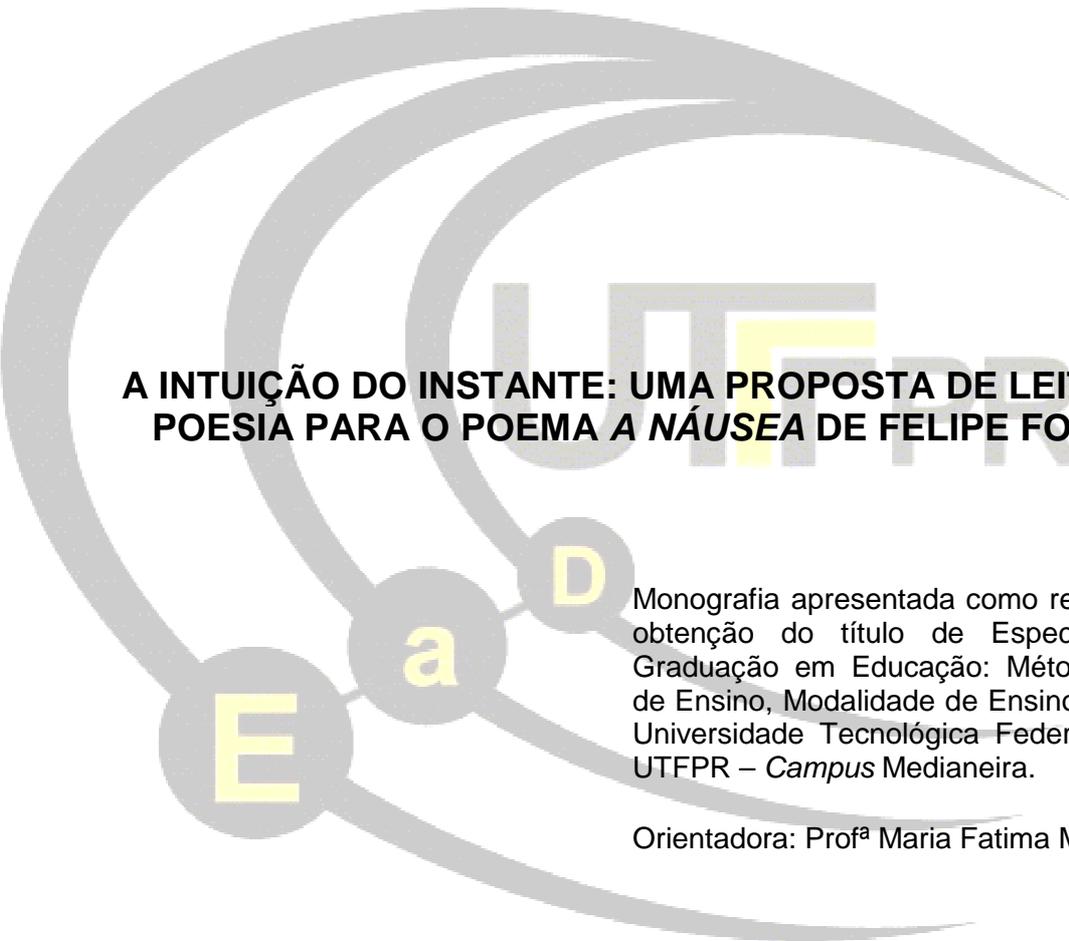
**A INTUIÇÃO DO INSTANTE: UMA PROPOSTA DE LEITURA DE
POESIA PARA O POEMA *A NÁUSEA* DE FELIPE FORTUNA**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

MEDIANEIRA

2013

ANTONIO REDIVER GUIZZO



**A INTUIÇÃO DO INSTANTE: UMA PROPOSTA DE LEITURA DE
POESIA PARA O POEMA A NÁUSEA DE FELIPE FORTUNA**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista na Pós Graduação em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino, Modalidade de Ensino a Distância, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR – *Campus Medianeira*.

Orientadora: Prof^a Maria Fatima M. Nicodem

EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA

MEDIANEIRA

2013



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de
Ensino



TERMO DE APROVAÇÃO

A intuição do instante: uma proposta de leitura de poesia para o poema *A náusea* de
Felipe Fortuna

Por

Antonio Rediver Guizzo

Esta monografia foi apresentada às 8 h do dia 26 de março de 2013 como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista no Curso de Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino, Modalidade de Ensino a Distância, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Medianeira. O aluno foi avaliado pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Professora Maria Fatima Menegazzo Nicodem
UTFPR – *Campus Medianeira*
Orientadora

Professora Silvana Mendonça Lopes Valentin
UTFPR – *Campus Medianeira*
Membro

Professor Rogério Eduardo Cunha de Oliveira
UTFPR – *Campus Medianeira*
Membro

A meus professores, aos que conheci pessoalmente e aos que conheci apenas por suas palavras.

AGRADECIMENTOS

À Maíra, “minha casa!”

.

“A vida de um ser humano, entre outros seres humanos, é impossível. O que vemos, é apenas milagre; salvo melhor raciocínio”

(Guimarães Rosa)

RESUMO

GUIZZO, Antonio Rediver. **A intuição do instante: uma proposta de leitura de poesia para o poema *A náusea* de Felipe Fortuna.** Monografia de Especialização em Educação: Métodos e Técnicas de Ensino. Orientadora: Professora Maria Fatima Menegazzo Nicodem, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Medianeira-PR, 2012

O presente trabalho monográfico percorre um caminho que pretende ser uma via de acesso aos sentidos emanados na leitura de um poema. Desta forma, o trabalho é uma leitura interpretativa do poema *A náusea* de Felipe Fortuna, por meio da qual se pretende explorar a obra poética através de uma visão quadridimensional do objeto artístico, na qual os elementos – o autor, a sociedade (formas de socialidade, ideologias, programas, pedagogias, códigos, e zonas de estratificação), a obra e o imaginário (constelações de imagens símbolos agrupadas em torno de *regimes* ou *posturas*) – estão estreitamente relacionados. Igualmente, pretende-se demonstrar, segundo perspectiva interpretativa orientada pelo círculo hermenêutico, todos os elementos que compõem o poema apresentam-se de forma una e coerente, união indissolúvel movida por um *pathos* que anima a obra. Neste sentido, o trabalho tem o intuito de descrever o percurso interpretativo realizado em um poema para que possa servir de *modelo* para futuras análises que, embora nunca esgotem o sentido da obra de arte, são de fundamental importância para o ensino de literatura, visto que uma melhor compreensão dos elementos que compõe uma obra literária possibilita tanto ao aluno como ao professor maior prazer no contato com o objeto artístico e, conseqüentemente, maior procura pela leitura e circulação das obras literárias.

Palavras-chave: Poesia. Interpretação. Gratuidade. Imaginário em literatura.

ABSTRACT

GUIZZO, Antonio Rediver. The instant intuition: one reading poetry proposal to the poem The nausea by Felipe Fortuna. Specialization in education's monograph: Teaching methods and technics. Advisor: Teacher Maria Fatima Menegazzo Nicodem, Federal Technological University of Paraná. Medianeira -PR, 2012.

The present monographic work goes through a way that intends to be an access route to the senses that come from a poem reading. In this way, the work is an hermeneutic reading of the poem The nausea, written by Felipe Fortuna, with the purpose of exploring the poetic work through a quadridimensional vision of the artistic object, in which the elements – the writer, the society (sociable forms, ideologies, programs, pedagogies, codes and stratification zones), the work and the imaginary (symbol image's constellations gathered around regimes or postures) – are closely related. Equally, this work intends to demonstrate, using an hermeneutic perspective, guided by the hermeneutics circle, all the elements that compose the poem show themselves as a single and coherent shape, indissoluble association moved by a pathos that stimulates the work. In this meaning, the work has the purpose of describing the hermeneutic journey achieved on a poem, so it can serve as an example to the future analysis that, although never exhaust the work of art sense, are extremely important to the literature teaching, because a better comprehension of the elements that compose a literary work makes possible to the student and the teacher the satisfaction that comes with the contact to the artistic object and, in consequence, the expansion of the pursuit of reading and literary work circulation.

Keywords: Poetry. Interpretação. Gratuitousness. Imagery in literature.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
2.1 O CÍRCULO HERMENÊUTICO	14
2.2 A ANÁLISE EM QUATRO DIMENSÕES.....	16
2.3 O IMAGINÁRIO	17
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA	29
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO	30
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	41
REFERÊNCIAS	44

1 INTRODUÇÃO

A poesia é encontro, compartilhar do mistério, comunhão entre homens. A poesia é sempre revelação da totalidade, consagração de um instante do qual nascem os poemas em que nos reconheceremos. Por isso, a poesia é sentimento sempre presente, presentificação, re-aparição de uma totalidade, os poemas não narram fatos passados como a prosa, mas vivificam o *pathos* que os motivou a cada encontro com o leitor. É Dirceu que se apaixona por Marília, é a mulher que guarda o vestido da amante, é o dono da tabacaria que falece a cada leitura; sempre presente, porque cada leitura de um poema recupera o espírito de totalidade que o desenha, o ânimo que o motiva. Cada poema é a revelação de um instante real, o que é muito mais do que a revelação da *verdade*, porque, no poema, o contrário da verdade é a própria verdade.

Em *The unity of Knowledge*, Bohr escreve "O oposto de uma afirmação verdadeira é uma afirmação falsa. Mas o oposto de uma profunda verdade pode ser uma outra profunda verdade¹ (1995, p. 13)", e essa afirmação é uma síntese do modelo emergente de conhecimento difundido pela física quântica: a revelação da possibilidade da coexistência entre pares contraditórios mutuamente exclusivos, é novo paradigma das ciências naturais que aponta para um mundo cada vez mais complexo, universo no qual o mundo quântico e o mundo macrofísico já não podem ser reduzidos aos três axiomas centrais 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").

Esta complexidade do mundo há muito tempo já habita a poesia. Cada poema é imagem da completaridade que une o contínuo ao descontínuo, o móvel ao imóvel, o etéreo ao concreto, o espiritual ao físico; enfim, união indissolúvel dos contraditórios na qual não se excluem nem se fundem, mas se completam, coexistem em sua singularidade. 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; nada é simples – "O poeta nomeia as

¹ The opposite of a correct statement is a false statement. But the opposite of a profound truth may well be another profound truth.

coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo” (PAZ, 2006, p. 38).

Por isso, a realidade da poesia é mais profunda que o tradicional discurso expositivo ou teórico das ciências. No discurso racionalista/científico, a singularidade e concretude dos objetos são abstraídas, apagadas, ignoradas, não importam. A razão científica é a razão da dominação prometeica: o mundo exterior é subjugado e enclausurado em um extenso sistema de taxionomias, no sentido mais profundo e etimológico da palavra – do grego *táxis*, ordem; *nómos* – lei. Isto é, ordenação por imposição, por lei, o mundo exterior só existe a partir do momento que pode ser deduzido a um pensamento abstrato e quantificável, passível de logicização, conceituação, matematização e, acima de tudo, passível de decomposição. Esta é a sistematização do pensamento analítico desde Descartes: 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, a 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* estudados, atentar ao utilitarismo ao qual ficou reduzido o pensamento e a racionalidade – *laisser-aller* teórico (MAFFESOLI, 1998) – e observar que as nomenclaturas são apenas instrumentos de trabalho (PAZ, 2012). A poesia segue o caminho contrário, a ela não importa a divisão, a classe, o sistema, a estrutura, a diferença ou a utilidade; a poesia é comunhão, coexistência dos contrários, presentificação de um instante em toda sua complexidade – o horror de Hamlet frente à dúvida em toda sua plenitude. Não há partes a serem decompostas, o todo existe apenas em sua totalidade; e o *pathos* o move. *Pathos*, espírito que anima a cena revivida a cada leitura, verbo animar que deve ser compreendido em seu sentido mais primitivo, do latim *animus*, alma, espírito, aquilo que anima, sopro que origina o movimento, respiração da vida; é este o espírito que reside em cada poema e que ressurgem em cada leitura.

Por esse motivo que a poesia é inescrutável por outra forma de discurso. O pensamento analítico e a investigação metódica são infensos à efusão lírica. A análise literária é sempre violência, redução, contenção da plurissignificância das imagens, perversão do ritmo, esvaziamento do *pathos* da obra poética. O discurso teórico-literário, embora imprescindível à arte, nada diz da natureza última da poesia

e dos poemas; um poema é o encontro do homem com a poesia, aponta Octávio Paz (2012) e, desta forma, diz tudo. Entretanto, a mesma paixão que desperta o prazer na leitura das obras poéticas impele-nos a buscar sentidos, elaborar explicações, nomear gêneros, descrever estilos, classificar autores. Nada podemos fazer a não ser ceder a tal imperativo da paixão e perscrutar pelas veredas da obra poética, reverenciando e agredindo-a com a imprecisão e limitação do discurso científico.

Logo, neste trabalho, empreende-se a tentativa de uma leitura interpretativa que, mesmo consciente de sua incapacidade de adentrar ao mistério do poema, busque, ao menos, sondar as margens dos sentidos e sentimentos contidos em um poema. Esta tentativa também é a descrição de um método, um caminho consistente para a interpretação literária que, obviamente, não esgota nem atinge a natureza última da obra artística, mas pode ser útil ao professor que busque demonstrar aos seus alunos um pouco do que é a magia de um poema. Por tal pretensão que o trabalho vincula-se a proposta do Curso de Pós-Graduação em Métodos e Técnicas de Ensino, pois, de alguma forma, descrevendo a leitura interpretativa de um poema – *A náusea* de Felipe Fortuna –, ilustra um possível caminho que possui um rigor e um método científico de análise e, conseqüentemente, amplia o conhecimento teórico sobre a natureza da poesia e dos poemas, o que pode melhorar as aulas ministradas na Educação Básica, pois compreendemos que o bom profissional da educação é, antes de tudo, um profundo conhecedor da disciplina que ministra.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O mundo que compreendemos é constituído essencialmente pela linguagem. Mesmo a apreensão empírica dos fenômenos que nos cercam é inevitavelmente mediada e traduzida por meio de signos, imagens, símbolos. Além disso, à medida que a complexidade do pensamento é elevada devido à exigência de coerência e clareza conceptual em determinados gêneros, maior e mais sensível é o afastamento dos objetos exteriores que são referenciados no discurso.

Entretanto, determinadas formas de expressões, dada a suas peculiaridades constitutivas e funções sociais, encontram-se mais próximas da experiência do *ser-no-mundo*, da vivência concreta e real do indivíduo e da comunidade. Entre elas, vários autores destacam o discurso poético como o que mais se aproxima da experiência empírica do ser com o mundo.

Para Cassirer, a linguagem poética é exemplo por excelência desta aproximação entre o plano da expressão e a experiência vivida, “A humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato nem com a linguagem racional; teve que passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia” (CASSIRER, 1977, p. 244).

Semelhantemente, Victor Hugo observa que “Nos tempos primitivos, 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, p. 17, 2004).

Gilbert Durand, por sua vez, perscrutando sobre a diferença entre matéria e pensamento, também coloca a poesia em posição privilegiada em relação à *empeiria*:

A matéria não é um pensamento, um espírito momentaneamente entorpecido, mas muito mais o obstáculo que detém e surpreende o pensamento. Escarnecer da lógica, é aqui que permite à matéria receber as qualidades mais diversas, mais contraditórias e mais extraordinárias. Bachelard tem razão quando considera a matéria como poética, enquanto apenas o espírito é “científico”. (DURAND, 2001, p. 13)

Jorge Luis Borges, igualmente, afirma que a poesia carrega a linguagem de volta a sua fonte, isto é, é por meio da poesia que as palavras reestabelecem sua ligação com o mundo concreto, o vínculo original (BORGES, 2000, p.86).

Neste sentido, se o discurso poético é singular enquanto forma de representação, cabe compreender qual a peculiaridade que lhe permite tal diferença. Wunenburger, na obra *O imaginário* (2007), observa que a análise de uma obra poética pode ser realizada a partir do desdobramento entre o nível de linguagem literal, mais superficial e exterior, e o simbólico, mais plural e revelador das *profundezas da psicologia* – conforme nomenclatura de Jung.

2.1 O CÍRCULO HERMENÊUTICO

A palavra Hermenêutica origina-se do léxico grego *hermeneia*, termo vinculado a Hermes, o mensageiro dos deuses, aquele que traduz, interpreta, a linguagem divina para o homem. Neste sentido, a Hermenêutica é a ciência que estuda os métodos de interpretação, as formas que possibilitam ao homem compreender o significado mais profundo, não manifesto, de um texto, ou da própria história e existência humana.

Segundo Gadamer (1997), enraizada na compreensão hermenêutica desde sua origem, que remonta à antiga retórica Greco-latina, e retomada pela exegese dos textos bíblicos na Idade Média, há um processo lógico interno, segundo a qual é a compreensão do todo decorre da compreensão das partes e a compreensão das partes decorre da compreensão do todo – esta lógica denomina-se círculo hermenêutico. A hermenêutica moderna apropria-se desta imagem, e amplia sua circularidade à relação entre texto e leitor nos seguintes termos: quando o intérprete propõe-se a interpretação de um texto, seu olhar parte de um projeto orientado por pré-conceitos e pré-compreensões; à medida que a interpretação prossegue, inicia-se um constante retroprojetar, isto é, a substituição dos conceitos e compreensões prévias orientada pelos sentidos emanados no contato com o texto. Neste sentido, a interpretação é novamente circular: interpretar um texto é concretizar um projeto e concretizar um projeto é interpretar um texto, isto é, durante a interpretação há um constante reelaborar do projeto inicial; e, desta forma, as partes, que se definem a partir do todo, também definem o todo na relação texto leitor, pois, o círculo orienta-

se da pré-compreensão do todo à compreensão das partes e a partir da compreensão destas até ao sentido do todo.

Desta forma, pode-se estabelecer como fundamento da compreensão hermenêutica a coerência e a concordância entre as partes e o sentido emanado da totalidade. E neste percurso, o processo interpretativo segue círculos concêntricos visto que há um contínuo vaivém do todo à parte e da parte ao todo.

Evidente que o *projeto lançado* de Gadamer é também oriundo do mundo da experiência do intérprete – ser que está inserido em um contexto histórico, social, linguístico, etc. –; ou melhor, da própria condição existencial do homem. Neste sentido, o ato de compreender é condição indissociável do *estar-no-mundo*, e não mero conjunto de métodos e técnicas destinados à interpretação, ou seja, é questão ontológica do ser, inerente à experiência humana, pois é o meio de acesso do homem ao mundo e às coisas, ou seja, estrutura de toda a possibilidade de inteligência humana. No entanto, a interpretação não resulta somente da realidade histórica do intérprete e de sua condição de *ser-no-mundo*, isto é, não se concretiza em uma via de mão única, pois sempre haverá a necessidade do estabelecimento de um diálogo com o texto interpretado para que ocorra o efetivo processo hermenêutico, pois, conforme assevera Gadamer, “quem quer compreender um texto, em princípio, tem que estar disposto a deixar que ele diga alguma coisa por si [...] uma consciência formada hermeneuticamente tem que se mostrar receptiva, desde o princípio, para a alteridade do texto” (GADAMER, 1997, p. 403). Isto é, o verdadeiro processo hermenêutico ocorre na fusão de horizontes, 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. Neste sentido, toda interpretação acabará por ser uma nova interpretação, pois um texto somente é interpretável a partir da historicidade do intérprete, da tradição em que está inserido e pela qual está enformado.

Além disso, para Gadamer (1997), o homem apenas compreende o que constitui uma unidade de sentido acabada, isto é, o pré-conceito que o intérprete leva ao texto é, de certa forma, a “antecipação da perfeição”, ou seja, é a pressuposição de um sentido acabado, pressuposição de que o texto tem algo a nos revelar, possui um valor pelo qual nos permitimos a abertura para a alteridade do texto; e quando esta expectativa não se sustenta na leitura do texto, inferimos um sentido àquelas linhas ou abandonamos o projeto de interpretação, ou seja,

rompemos a ligação com a alteridade do texto. Por isso, é válido propor uma leitura que pretenda buscar no texto um princípio de totalidade, isto é, um sentido que oriente a coerência interna do texto.

2.2. A ANÁLISE EM QUATRO DIMENSÕES

Toda obra de arte é um diálogo aberto estabelecido entre a subjetividade de um autor e as condições sociais e naturais da época e local onde é produzida. Como observamos na proposta de Wunenburger (2007), a análise de uma obra poética pode ser realizada a partir do desdobramento entre o nível de linguagem literal, mais superficial e exterior, e um nível simbólico, mais plural e revelador das *profundezas da psicologia*. Em nossa proposta, pretendemos ampliar o escopo de análise proposta por Wunenburger, compreendemos que é possível uma perspectiva quadridimensional de análise do objeto artístico, na qual todos os elementos estão estreitamente relacionados: a) o autor (o desdobramento subjetivo no interior da obra) que, movido por um elemento primeiramente exterior, empreende a produção artística a partir de determinada idiosincrasia; b) a sociedade que, através das formas de socialidade, ideologias, programas, pedagogias, códigos, e zonas de estratificação, emoldura ou restringe as possibilidades de expressão do autor e a estrutura da obra; c) a obra, o objeto estético concreto, que estrutural e semanticamente é um reflexo das crenças do autor e da constituição social na qual é produzida; d) e o imaginário (força subterrânea para Maffesoli), constelações de imagens símbolos, que agrupadas em torno de *regimes* (Durand) ou *posturas* (Burgos), revelam as profundezas psíquicas do espírito de um tempo. E as quatro dimensões, na obra *verdadeiramente artística* (Bosi), apresentam-se de forma una e coerente, união indissolúvel movida por um *pathos* que anima a obra – animar este que deve ser compreendida no sentido latino do termo – *animus*, alma, espírito, o que anima.

Neste sentido, apresenta-se uma delineação do trajeto da produção poética que, embora desconsidere vários aspectos que envolvem a criação artística, é uma rápida visagem do espírito que anima o poema. Observamos que o artista, inspirado (ou aturdido) por um *pathos* (motivado por fato ou circunstância externa, *a priori*, e raramente dedutível pelo texto), projeta sobre a obra preferências estéticas e axiológicas que nascem da dialética entre sua subjetividade e a sociedade. Esta

individualização exercida sobre o objeto artístico, quando profunda, permite a obra de arte deprender-se da mera exposição de idiosincrasias e atingir o universal (Adorno), posto que, ao adentrar às emoções e aos sentimentos compartilhados em determinada sociedade e época, liberta-se das emoções imediatas do autor e torna-se essencialmente social, pois já é reflexo do espírito da sociedade na qual surgiu e à qual pertence o autor. E essa relação dialética entre autor e sociedade é projetada sobre a obra de arte, transformando-se em estrutura interna do próprio objeto estético, sendo, neste sentido, a forma da obra congruente ao *pathos* inspirador. Além da convergência dos três elementos, as imagens suscitadas no poema revelam estruturas figurativas do imaginário que refletem a psicologia profunda do espírito do tempo de uma sociedade, as forças subterrâneas que influem sobre as formas de socialidade; ou seja, as estruturas e esquemas figurativos das imagens e sua sintaxe interna também estabelecem no interior da obra um conjunto coerente com o *pathos* motivador da intuição poética.

2.3. O IMAGINÁRIO

A quarta dimensão de análise orienta-se sobre a teoria das estruturas antropológicas do imaginário – constelações de imagens que gravitam em torno de conjuntos que compartilham características isomórficas. Neste sentido, entende-se que a ocorrência das imagens no poema e as relações estabelecidas com as estruturas figurativas do imaginário são fundamental fonte de sentido na interpretação poética. Visto que, as estruturas e esquemas figurativos das imagens e a sintaxe interna que as imagens estabelecem no interior da obra também formam um conjunto coerente com o *pathos* motivador da intuição poética.

Segundo o antropólogo Gilbert Durand, a tradição ocidental, principalmente por meio da filosofia e da religião, excluiu a imagem e a imaginação do conjunto de saberes e processos mentais capazes de compreender a realidade. O imaginário, nesta perspectiva, foi considerado faculdade mental ligada à irracionalidade, ao devaneio, à ilusão e à loucura.

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, a imagem, que não pode ser simplificada em um argumento verdadeiro ou falso, ou seja, não se reduz ao princípio da identidade aristotélico, por esse motivo foi considerada incerta e ambígua, fonte de erro e falsidade, pelo pensamento racionalista científico do ocidente. Com o afastamento da imagem das fontes do conhecimento, o ocidente elege a palavra como meio exclusivo de expressão verdadeira da realidade, isto é, o discurso analítico e abstrato, desprovido de sua carga imaginal, é escolhido como o meio e ferramenta capaz de investigar e expor os fenômenos estudados pela ciência, isto é, caminho único para o acesso à *verdade*. No entanto, 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 optou pelos pontos de convergência que possibilitavam a divisão em categorias, espécies, gêneros; taxionomia difundida por todas as áreas do conhecimento com a intenção prometeica de dominação.

No entanto, embora a predominância do cientificismo tenha sido incontestável, concomitantemente coexistiram outras *vias de acesso à verdade* que – mesmo de forma subterrânea, latente ou marginal – impuseram-se contra a marginalização e estigmatização da imagem propagada pelo moralismo intelectual, e elevaram o imaginário à forma de acesso e conhecimento autêntico. Na modernidade, os movimentos intelectuais 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 uma preocupação com os mitos, o imaginário e as imagens das sociedades nas ciências 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, para Ana Maria Lisboa de Mello, 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, também 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, Durand, Corbin, Deleuze, Derrida, Lyotard, entre outros.

Enfim, abre-se um riquíssimo campo intelectual para o estudo do imaginário. Nesta senda, para a análise pretendida neste trabalho, o estruturalismo figurativo de Gilbert Durand será a perspectiva teórica adotada.

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, e esta reação é de tal forma direta que, se pintássemos em uma fêmea tal mancha, o macho igualmente atacaria. Já, no homem, o estímulo não provoca reação direta, sobre toda ação intervêm a ideologia, a religião, as instituições, as pedagogias, as condições geográficas, etc., entretanto, “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (DURAND, 2004, p. 41); logo, há uma relação dialética entre imaginário, cultura e meio cósmico na estruturação do pensamento humano.

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

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. Além disso, Durand observa quanto à imagem que esta 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 pertencem. Para nós, neste artigo, é justamente a imagem simbólica que interessa, pois “o imaginário é construído e expresso através de símbolos” (LAPLANTINE & TRINDADE, 2001, p. 32).

O símbolo pertence 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, enquanto 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)”, ou que Maffesoli irá afirmar 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, 2000, p. 10-11).

Além disso, o significante é sempre carregado de máxima concreção que, segundo Ricouer citado por Durand,

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 Freud, 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, 2000, p. 11)

Além disso, 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, 2000, 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, o que Maffesoli chamará de conteúdo “proxêmico”. Ou seja, o sentido dos símbolos é esclarecido pela convergência dos significados no conjunto simbólico. Assim, 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, 2000, p. 15)

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. Durand também assinala a existência de uma convergência simbólica, isto é, uma capacidade dos símbolos em organizarem-se em constelações de imagens

constantes e estruturadas por um isomorfismo dos símbolos convergentes. Esta equivalência estrutural deve-se ao fato dos símbolos constelarem

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).

E foi na reflexologia betchereviana que Gilbert Durand encontrou o princípio organizador dos arquétipos,

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).

A reflexologia, para Durand, possibilita o acesso aos mais primitivos conjuntos sensório-motores que enformam os sistemas de acomodações mais originários na ontogênese, entre eles, a dominante da posição, a dominante de nutrição e a dominante sexual.

O primeiro destes reflexos, a posição, “coordena ou inibe todos os outros reflexos quando, por exemplo, se põe o corpo da criança na vertical” (DURAND, 2002, p. 48) e permite à criança a distinção entre verticalidade e horizontalidade e a insistir-se na posição vertical.

A segunda dominante, da *nutrição*, “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.

A terceira, da *cópula*, “seria de origem interna, desencadeada por secreções hormonais e só aparecendo em período de cio” (DURAND, 2002, p. 48); e é o reflexo compreendido como dominante de todas as demais atividades animais na psicanálise freudiana, tal como descreve nas análises do complexo de Édipo. Esta dominante, embora desencadeada por secreções hormonais no humano adulto, figura em várias brincadeiras e jogos rítmicos da criança, como uma espécie de exercício da sexualidade. “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, logo, os símbolos do engolimento teriam, frequentemente, prolongamentos sexuais.

Neste sentido, Para Durand, há uma “estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (DURAND, 2002, p. 51). Isto é, 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, 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* pela conduta de disseminador, que é advinda da dominante da *cópula*.

No entanto, o imaginário prolonga-se, além dos gestos dominantes, pelo *habitat*, ou seja, a cultura exerce 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). Nesse sentido, 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 imperativa as grandes imagens na representação” (DURAND, 2002, p. 52); porém, o gesto dominante, que representa a força, prevalece sobre a matéria.

Neste ponto da teoria, Gilbert Durand orienta-se pela equação de Leroi-Gourhan, segunda a qual uma força unida a uma matéria produz um instrumento, logo, o teórico afirma que o reflexo implica em uma matéria e produz um instrumento, um utensílio ou uma técnica. Neste sentido, Durand aprofunda as reflexões sobre o imaginário de seu preceptor, Gaston Bachelard, que se deteve à matéria enquanto enformadora das constelações de imagens, não levando em consideração as dominantes sensório-motoras – a força – que, com a matéria, culminam no instrumento, utensílio ou técnica. Desta forma, nas estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand, a dominante postural exigirá as matérias luminosas e suscitará as técnicas de separação, purificação, das quais as armas, as flechas, o gládio e o cetro 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, os gestos

rítmicos, projetar-se-á nos ritmos sazonais e suscitará os substitutos técnicos do ciclo (a roda, 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 continentes 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)

Logo, Gilbert Durand propõe a divisão das constelações do imaginário em dois regimes de imagens:

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 cíclica, 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)

Na obra *O imaginário: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem* (2001), Gilbert Durand trás um ilustrativo exemplo desta dinâmica:

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 a 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, 2001, p. 90-91)

Enfim, 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 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” (MELLO, 2002, p. 12). Além disso, Durand esclarece que o processo de simbolização é, para o homem, fenômeno salutar e crucial para o enfrentamento dos principais dilemas existenciais, isto é, a temporalidade e a morte.

Agora, voltando à análise do poema, conforme já assinalado, há sempre na obra de arte um espírito despertado por um *pathos* que norteia a coerência entre os versos, capaz de provocar no outro o reconhecimento e vivência compartilhada das paixões e dos sentidos. Logo, também as imagens suscitadas pelo poeta constelam em torno de um mesmo tema, estrutura imaginal, que será coerente com o sentimento suscitado no eu-lírico e em correspondência com o espírito de seu tempo. Isto é, o *pathos* movido pelo poema é expresso e reiterado pela constelação de imagens que o enforma e o anima; ou, nas palavras de Bosi, “Se o sentimento é vivo e profundo, as figuras repontarão e a fantasia estética saberá dar-lhes ritmo e coerência” (BOSI, 1996, p. 231).

Sendo assim, conforme assevera Ana Maria Lisboa de Mello, “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 estes elos, ou linhas de força que tecem o discurso poético, são chamados de esquemas (*schèmes*) por Burgos, isto é, estrutura *a priori* que orienta a junção na sintaxe imagética. Como salienta Lisboa de Mello, “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” (MELLO, 2002, p. 99).

Burgos, ainda conforme assinala Ana Maria Lisboa de Mello (2002), propõe outra formulação para os regimes do imaginário aplicada ao texto lírico; não organizada a partir dos processos/ações de *separar*, *incluir*, e *dramatizar*, mas em outras três grandes posturas. Uma de *revolta*, que 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 o de preenchimento, de ocupação, de tomada de posse em todos os níveis do espaço, preenchendo inteiramente o presente e imobilizando o tempo; os mais heterogêneos modos de ocupação e de posse dos espaços, definindo-se por se oporem às forças antagônicas. Desse modo,

os esquemas de ascensão e expansão opõem-se aos de queda e ameaça de invasão 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. “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). Os esquemas da segunda modalidade podem ser divididos em quatro conjuntos. O primeiro é o da *conquista progressiva* de um espaço refúgio, do qual fazem parte os esquemas de decida, de recolhimento, de penetração e de imersão na interioridade, adentramento progressivo no qual os obstáculos tendem a se atenuar ou apagar. O segundo grupo de esquemas é o do *recolhimento*, que não ocorre mais de modo progressivo e linear, mas em uma restrição espacial contínua, que culmina nos esquemas de fechamento, enclausuramento. O terceiro grupo de esquemas 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 da ambiência. 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” (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, e não procurando um refúgio do tempo ou a fixação de um eterno presente, é inserção no ciclo temporal, submissão para tentar ultrapassá-lo; logo, escrita de dissimulação, artilosa, podendo utilizar-se da imagem da repetição cíclica do tempo para alcançar a perenidade. “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” (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, “imagens que gravitam em torno de uma relação a estabelecer, de uma ligação a garantir, de obstáculos a superar, [...] de sementeira, germinação, frutificação, do fogo regenerador, do recomeço e do eterno retorno” (2002, p. 118); imagens que procuram desfazer as armadilhas da temporalidade. Burgos acrescenta também a esta modalidade, conforma assinala Ana Maria Lisboa de 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, tornam-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).

A partir da divisão proposta por Burgos, nota-se que a principal diferença com a proposição elaborada por Durand encontra-se no fato de que, mesmo Burgos concordando que a constituição semântica das imagens-símbolos é orientada por um agrupamento em constelações praticamente constantes que atuam tanto na materialidade dos elementos em presença quanto na sintaxe do discurso, o autor considera que a primazia da ordenação das imagens deve-se a sintaxe imagética mais do que a essa materialidade (ou seja, inverte a ordem de importância de Durand), pois, caso contrário, reduzir-se-ia a produção poética à semântica das imagens quando, para o autor, a sintaxe é que ordena as imagens e permite a criação. “As imagens não seriam somente variações de um arquétipo, mas um mesmo arquétipo poderia ordenar diversas constelações de imagens” (MELLO, 2002, p. 119). Assim, a imagem não está impreterivelmente presa a um conteúdo substantivo dado, pois seu funcionamento é dinâmico e adquire coerência funcional

no momento em que pertence a um esquema que define uma das modalidades de estruturação – *conquista*, *negação* ou *progresso*. Isto é, a elaboração do sentido ocorre “a partir dos itinerários textuais, cujas determinações são, ao mesmo tempo, a função simbólica da imagem e a modalidade de estruturação ditada pelo esquema” (MELLO, 2002, 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 imagética². Assim, “a 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). E os esquemas ou linhas de força revelam-se no texto poético pelo movimento dos verbos, nos quais estão inscritos as imagens símbolos.

² Segundo nota de rodapé inserida por 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).

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Esta proposta de investigação centra-se no estudo de um poema do poeta contemporâneo Felipe Fortuna a partir de uma imagem suscitada por Octavio Paz sobre a totalidade existente em um poema: “universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2006, P. 12). Desta forma, a partir da ideia de totalidade, a pesquisa atém-se aos pressupostos teóricos da hermenêutica clássica. E, igualmente, aos princípios da hermenêutica moderna preconizada por Gadamer, segundo a qual toda interpretação é uma relação entre texto e intérprete que forma-se através de um constante retroprojetar dos pré-conceitos do intérprete, enquanto *ser-no-mundo*, na medida em que a leitura prossegue; novamente uma imagem circular que se orienta partindo da pré-compreensão do todo à compreensão das partes e a partir da compreensão destas até ao sentido do todo. Processo interpretativo que se move por meio de círculos concêntricos e tem como fundamento a existência de coerência e concordância entre as partes e o sentido emanado da totalidade.

Além disso, a análise proposta, como já mencionado, é um desdobramento dos níveis de leitura propostos por Wunenburger (2007) em uma perspectiva quadridimensional de análise do objeto artístico em autor, sociedade, obra e imaginário.

Por fim, esta é uma pesquisa de cunho bibliográfico, orientada a partir de um estudo minucioso sobre alguns pressupostos teóricos que foram escolhidos por voltarem-se a investigação da relação entre homem e mundo e a construção de sentidos oriunda deste vínculo, tais como, as teorias sobre o imaginário de Wunenburger, Burgos e Durand, a hermenêutica de Gadamer, a sociologia do cotidiano de Maffesoli.

4 APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS DADOS

A partir da fundamentação teórica e do encaminhamento metodológico descritos acima, demonstrar-se-á que, no poema *A náusea* de Felipe Fortuna, todas as partes são coerentes ao *Pathos* que move a obra, conforme preconiza o processo de interpretação hermenêutico. Neste sentido, a partir da interpretação de qualquer uma das partes perceber-se-á uma relação de coerência com o sentido do todo, ou, expressando-se de forma mais adequada à essência do objeto artístico, será possível testemunhar que cada parte comunga do espírito que move a obra.

Para fins didáticos, antecipamos que o espírito que move o poema *A náusea* é a *gratuidade*. Agora, veremos como cada parte compartilha deste sentimento.

O primeiro elemento a ser analisado será a apropriação parodística do discurso jurídico. Abaixo, transcrevemos o poema na íntegra, com a diagramação original.

A NÁUSEA

Conheço esta cidade ? mas que marcas
deixo no estreito caminho ? que rastro
? Se amei mulheres por acaso , as ruas
dizem : por aqui furtiva exata
a bússola comandou o meu naufrágio.
Vitrines e fachadas , banal numeração
do cansaço , o frango distraído que roda
na brasa do carvão a tarde inteira.
Os beijos se repetem , namoros circulares
também rodam pela praça : os ladrões rondam
: rodopiam pássaros e relógios.
O convento desabou , grave ironia
O Metrô por sua vez Procura Moças
por entre as poças , passo a passo
moças subterrâneas calmas doloridas
. Bilheteiras . Besteiras
E me sinto ? que fazer , pombo inútil
que se entrega ao milho , ao milho pardo
que me traz do vôo ao chão , pombo tonto
de sua própria rotação.
! E o que fazer desses horários ?
O que deixar por minha história
no lodo doloroso que descubro?
. a mão . passa . paciente
pelas leis e regras , p.ex.:
artigo 1: todo cidadão
 deve ser bom cidadão
 senão prisão.
artigo 2: não precisa mais

avisar não precisa
que Precisa-se Balconistas
todo o dia.

artigos 3 & 4: cuidado.
E do 5 em diante , estamos avisados
: morreremos esmagados
como artigos recusados. Palmilho esta
dor. A cidade com temperatura
e dor. Deixo a poeira quase errante
e a dor mastigar tanta dureza
pela calçada de pedra e perda.
E o meu silêncio,
, sílaba e vento
do que acabo de dizer e que não venço.
(FORTUNA, 1986, p. 54-55)

Como dito anteriormente, iniciamos a análise do poema pela apropriação parodística da estrutura composicional das leis do ordenamento jurídico brasileiro. Bakhtin, quanto à intertextualidade, ressalta que “A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem” (BAKHTIN, 2003, p. 267), caracterizada pela penetração em todos os gêneros (tanto primários quanto secundários), estabelecendo diálogo com os conteúdos temáticos, os estilos e a construção composicional destes gêneros.

No entanto, esta forma de apropriação de gêneros não foi frequente em toda a história literária. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, a maior recorrência da apropriação de outros gêneros pela literatura evidencia-se a partir do surgimento das novas formas de comunicação – tais como, os gêneros jornalísticos – que possibilitaram a especialização da arte literária, levando os artistas a dialogarem não apenas com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem, alargando o espaço interno da obra em uma alquimia de materiais estilísticos e formais (SANT’ANNA, 2003, p. 8).

No poema, o eu poético apropria-se das marcas de composição e de estilo do discurso jurídico ao absorver características formais recorrentes e correlacionadas à elaboração das leis, deixando transparecer intencionalmente o formato tipicamente legal em seu poema. Para tal fim, utiliza-se de recursos, tais como: a divisão do poema em artigos, a redação de alguns dos períodos com imposição de obrigações e a inserção de termos tipicamente jurídicos, como *prisão*.

Esta apropriação parodística intertextual de estilo e efeitos técnicos é a estratégia utilizada para, através da ativação de determinado repertório textual do leitor, deslocar a compreensão semântica dos versos do poema para outro gênero (a Lei) que, por suas peculiaridades dogmáticas, ressalta o conteúdo exposto. Entretanto, a intenção do eu poético foi contestar as características dogmáticas do discurso jurídico com o qual intertextualiza, fato que será mais bem exposto posteriormente, porém, antes, é necessário nos atermos ao percurso histórico da codificação das leis para compreender a extensão da ironia estabelecida no poema.

O surgimento das Leis e sua organização em códigos – denominada codificação – coincidem com o momento histórico de transição da idade média para a idade moderna. A criação das Leis, desta forma, decorreu da mudança na relação do Estado com a população, consequência do declínio dos governos absolutistas, conforme assinala Mariana Kuhn de Oliveira:

Há a transformação de sociedades antes descentralizadas em centralizadas com o absolutismo, o que cria uma máquina estatal mais complexa, com uma burocracia maior e que muda a relação do estado com a população. Os códigos, como os conhecemos na idade contemporânea, só poderiam ter nascido em sociedades com essas características (OLIVEIRA, 2009, s/p).

Na idade média, não havia um poder político totalitário constituído, logo, o ordenamento jurídico emanava de diversas fontes, caracterizando o que Paolo Grossi (2007) denominava pluralismo de fontes, ou seja, uma descentralização do Direito. Na modernidade, com a criação de organizações estatais mais complexas e ordenadas, foi necessária a criação do Direito sistematizado, o que acarretou na codificação que, segundo Adriane Stoll de Oliveira, significa “[...] coordenar as regras pertinentes às relações jurídicas de uma só natureza, criando um corpo de princípios dotados de unidade e deduzidos sistematicamente” (OLIVEIRA, 2004, s/p). O primeiro código elaborado nos moldes utilizados atualmente foi o Código de Napoleão.

Pode-se dizer que, na civilização européia, ressurgiu, no século XVIII, o movimento codificador. Não se manifestou, a princípio, em códigos, mas em compilações, isto é, em reunião de leis esparsas ou de costumes, só em 1804 surge o primeiro código moderno: o de Napoleão (Code Civil des Français ou Code Napoléon). (OLIVEIRA, 2004, s/p)

Atualmente, a elaboração das leis costuma seguir um modelo padrão denominado técnica legislativa. Esta pode ser conceituada como o conjunto de normas e procedimentos para a redação de textos legais, isto é, documentos que criam consequências na esfera jurídica.

A técnica legislativa se preocupa em encontrar a maneira mais adequada para a criação dos atos normativos. Envolve o aspecto formal, a elaboração de textos com linguagem correta, simples, concisa, e com unidade de assuntos. Existe no Brasil, inclusive, uma legislação específica (Lei Complementar nº 95, de 26 de fevereiro de 1998) que estabelece normas para a redação das Leis. De acordo com o que estabelece tal Lei Complementar, todas as Leis devem possuir uma parte preliminar, compreendida por epígrafe, ementa, preâmbulo, enunciado e a indicação do âmbito de aplicação de suas disposições. No que tange à articulação do texto legislativo, tem-se que as Leis são divididas em artigos, parágrafos, incisos, alíneas e itens.

O artigo constitui a unidade básica de divisão do assunto, e deve fixar um único comando normativo. O conceito de artigo, segundo a Lei Complementar nº 95, de 26 de fevereiro de 1998, é “a unidade básica de articulação, indicado pela abreviatura "Art.", seguida de numeração ordinal até o nono e cardinal a partir deste”.

Enfim, observamos a configuração de um gênero do discurso jurídico avesso a modificações estruturais e muito peculiar no universo textual, sendo de fácil identificação.

No poema *A náusea*, as características formais correlacionadas à elaboração das leis, especialmente do artigo, são apropriadas por meio de paródia de composição. Esta apropriação, devido ao conteúdo semântico expresso nos versos em que ocorre, revela contundente crítica ao dogmatismo jurídico hodierno, para o qual o formato textual assume tal poder normativo e coercitivo que se sobrepõe aos valores e costumes. Neste sentido, Paolo Grossi, ao discorrer sobre a importância denegada à forma da lei a partir do Iluminismo, assinala interessantíssimo pensamento de Montaigne: “as leis possuem crédito não porque são justas, mas porque são leis. É o fundamento místico da autoridade delas; não têm outro fundamento, e é o bastante” (GROSSI, 2007, p. 38). Em outro momento, aprofundando a reflexão, Paolo Grossi assevera:

Em uma ordem como essa, legicêntrica e legolátrica, o supremo princípio constitucional passa a ser o de legalidade, que funge como precioso fecho; e torna-se evidente o fato de tratar-se de uma legalidade concebida em sentido estreitíssimo como respeito a forma-lei. (GROSSI, 2007, p. 78-79)

E é também neste sentido que o poema realiza uma crítica às leis; crítica que, em extensão, denuncia igualmente o esvaziamento axiológico de importantes instâncias sociais que ordenam as formas de socialidade contemporâneas. E esta censura à sociedade e às suas leis é movida pelo sentimento de gratuidade e contingência presente tanto na literatura quanto na filosofia existencialista, sobre as quais o poema explicitamente converge, como já anuncia o título, homólogo ao romance de estreia de Jean Paul Sartre, filósofo fundador do existencialismo. Para melhor observar esta relação, basta analisarmos os pontos de convergência entre o percurso do eu poético e o percurso de Rouquetin, personagem central do romance existencialista *A náusea*.

O poema narra a trajetória de um eu poético que, à maneira de Rouquetin de Sartre, vaga pelas ruas de uma cidade e descreve o estranhamento que lhe causa cada pequeno ato ou detalhe defrontado em seu trajeto. No poema, o reflexo deste estranhamento e sentimento de não pertencer ao lugar transparece na sucessão ao acaso dos versos, como se refletissem a não linearidade do fluxo de consciência do eu poético e, também, da própria arquitetura da cidade, a qual ambos ‘personagens’ – Rouquetin e o eu poético – não reconhecem. A esta imagem corrobora igualmente a diagramação e estruturação dos versos, nos quais são marcantes as repetições de espaços vazios (*E me sinto ? que fazer , pombo inútil*); a recorrência frenética de sinais de interrogação (*Conheço esta cidade ? mas que marcas/ deixo no estreito caminho ? que rastro/ ? Se amei mulheres por acaso , as ruas*); a presença de pontos deslocados e destacados, por vezes, sem justificativa gramatical (*. a mão . passa . paciente/ pelas leis e regras , p.ex.*); os versos livres fracionados (*artigo 2: não precisa mais/ avisar não precisa/ que Precisa-se Balconistas/ todo o dia.*); e *enjambements* frequentes e violentos separando a ordem sintática direta das orações (*artigos 3 & 4: cuidado./ E do 5 em diante , estamos avisados/ : morreremos esmagados/ como artigos recusados. Palmilho esta/ dor. A cidade com temperatura/ e dor.deixo a poeira quase errante*). Desta forma, no poema, sentido e estrutura inferem a constante da presença que, no pensamento existencialista, conforme assevera Octavio Paz, “é a consequência da morte de

Deus: o universo é um caos porque não tem criador” (PAZ, 1984, p. 71), ressaltando que a morte Deus, neste sentido, refere-se não à figura mitológica do criador, mas ao esgotamento do pensamento metafísico, como discutido em Nietzsche – a quem o existencialismo deve a ideia da morte de Deus. Como melhor exemplifica Giacoia Júnior, o anúncio da morte de Deus significa “o fim do modo tipicamente de pensar [...] o cristianismo, tanto como religião quanto como doutrina moral, constitui uma versão vulgarizada do platonismo” (GIACOIA JÚNIOR, 2000, p. 13). E, nas palavras de Nietzsche:

O sentimento da *ausência de valor* foi alvejado, quando se compreendeu que nem com o conceito de *'fim'*, nem com o conceito de *'unidade'*, nem com o conceito de *'verdade'* se pode interpretar o caráter global da existência. [...] as categorias *'fim'*, *'unidade'*, *'ser'*, com as quais tínhamos imposto ao mundo um valor, foram outra vez *retiradas* por nós – e agora o mundo parece *sem valor*. (NIETZSCHE, 2005, p. 431)

Assim, o fim da metafísica motiva a contingência, acarretando a ausência de sentidos e culminando na gratuidade e sensação de não pertencimento. Os objetos, as pessoas, os prédios, os sentimentos e a própria ética e a moral são destituídos de relevância. E neste universo desprovido de significação, as leis não são mais que imperativos categóricos, normas de conduta que impõem sanções a quem as transgredir, mas privadas de uma relação com o justo, logo, “artigo 1: todo cidadão/ deve ser bom cidadão/ senão prisão”.

E a banalidade do segundo artigo realça significativamente o sentimento de gratuidade, pois, no mesmo ordenamento, o eu-lírico dispõe, com a mesma ausência valorativa, uma norma de caráter moral e uma regra trivial de conduta prática – “não precisa mais/ avisar não precisa/ que Precisa-se Balconistas/ todo o dia”. Ou seja, em um universo desprovido de significações, proibidade ou uso correto de anúncios são atos idênticos.

Rouquetin, protagonista de *A Náusea* (1963), manifesta semelhante sentimento em seu trajeto existencial: “O essencial é a contingência. Em outras palavras, por definição lógica, a existência não é uma necessidade. Existir significa apenas estar aí; o que existe simplesmente aparece e se deixa encontrar. Não pode ser deduzido.” (SARTRE, 1963, p. 223-224); isto é, o aleatório, o caótico, o estranhamento, o contingencial são as principais características da existência. No poema, os espaços em branco, a ausência de nexos entre as ações e situações

descritas, o verso livre e a não observância aos preceitos gramaticais, a agressividade dos *enjambements* e das quebras sintáticas são os outros elementos literais/linguísticos que inferem o aleatório, o caótico, o contingencial, o estranhamento, o gratuito. Neste sentido que ressaltamos a formação da estrutura interna da obra a partir de elementos exteriores, como também observa Antonio Candido: “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000, p. 4).

No entanto, compreendemos que o social não é o único elemento exterior determinante da estrutura da obra de arte, conforme assinala Antonio Candido nesta passagem. Ao social acrescentamos as preferências estéticas e axiológicas do artista. E é neste sentido que compreendemos o pensamento de Hegel, para quem a poesia é dominada pela “subjetividade da criação espiritual” (HEGEL, 1980, p. 217); e esta também é a posição que percebemos em Adorno, para quem a formação lírica é “individuação sem reservas” (ADORNO, 1975, p. 202). Também acreditamos que este é o pensamento de Antonio Candido, que observa, em outro momento, 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); e é neste *trabalho artístico* que percebemos as preferências estéticas e axiológicas do artista, que conferem a obra singularidade.

Enfim, a formação subjetiva interfere na forma interna da obra, e este fato também é assinalado por Alfredo Bosi, para quem, no poema, “o desenho, o ritmo e a extensão da frase não são aleatórios nem puramente convencionais. Se a forma é artística, se construção e expressão andam juntas, sempre se dá algum nexo entre a sintaxe do período e a ideia ou sentimento que se quer significar” (BOSI, 1996, p. 226).

Ainda quanto à subjetividade do autor, Hegel colabora com interessante pensamento ao assinalar que a poesia é a libertação da alma da opressão das paixões transfigurada em conteúdo, “um objeto subtraído à influência de disposições psíquicas 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 nas outras pessoas sentimentos latentes; emoção compartilhada que se deve à imersão social, imaginária e biopsíquica na qual se encontram poeta, obra e leitor. No mesmo sentido orienta-se Bosi,

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)

Isto é, no poema, a subjetividade reveste-se na forma de um espírito – 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 o reconhecimento e vivência compartilhada das paixões e sentidos vividos pelo eu-lírico. Neste sentido, observa Adorno, “o aprofundamento do individuado eleva ao universal o poema lírico” (ADORNO, 1975, p. 202).

Em nosso caso, o *Pathos*, sobre o qual a intuição do eu-lírico é despertada, é a gratuidade, que não é expressão apenas de um sentimento imediato do poeta, mas vínculo universal intuído na densidade da individuação lírica. E os sentimentos e emoções compartilhados são a ausência de sentidos, a contingência, a gratuidade, o não pertencimento, o estranhamento, o desfacelamento de Deus e de toda metafísica. Sentidos que, (re)presentados no poema revelam-nos o que somos, pois são calcados neste compartilhamento das emoções, na fraternidade – elo de convergência de nosso tempo – vínculo estabelecido entre ética e estética através do sentimento coletivo para Maffesoli (1998). Neste sentido que cabe chamar a poesia de a Outra Voz, como o faz Octávio Paz; isto é, a única voz que, em nosso tempo, pode dissipar o pesadelo do mercado e da contingência, e que é outra porque “é voz das paixões e das visões [...] é sua (do poeta), é alheia, é de ninguém e é de todos” (PAZ, 1993, p. 140).

E nesta direção que se apresentam os elementos literais/linguísticos do poema, tanto no nível sintático quanto semântico. O “frango distraído na roda” é a essencialidade da existência, porque é contingencial, como a própria disposição gráfica do poema. E, se a gratuidade dissipa a pretensão de valor, todas as ações, fatos e circunstâncias possuem o mesmo peso, e o aleatório transforma-se em circularidade enclausurante; círculos sem fim, passagem temporal sem edificações:

“[...] Os beijos se repetem , namoros circulares/ também rodam pela praça : os ladrões rondam/ : rodopiam pássaros e relógios.” E o eu-lírico é “pombo tonto/ de sua própria rotação”.

Eis a liberdade enquanto condenação do existencialismo. Liberdade suprema, mas igualmente suprema interrogação: “que fazer , pombo inútil”. Ser livre em um mundo de gratuidade é viver sem *norte*, defrontar-se impotentemente com a contingência. Não há mais a glória clássica, não há mais queda e redenção romântica, o ser apenas existe, e isso é tudo – “E do 5 em diante , estamos avisados/ : morreremos esmagados/ como artigos recusados.”. Logo, viver é repetir-se *ad aeternum*. Toda escolha é apenas uma escolha; as ideologias humanistas, progressistas, racionalistas e cientistas esvaeceram-se. A mudança não infere mais progresso, somente ilustra irrisórias diversidades em uma interminável repetição. Não há nada além de nós, “não existe natureza humana [...] cada época se desenvolve segundo leis dialéticas, e os homens dependem da época e não de uma natureza humana” (SARTRE, 1970, p. 24).

E como cada parte relaciona-se significativamente com o todo no *universo autossuficiente* (Octávio Paz) da poesia, a gratuidade já é presente nas primeiras interrogações dos versos iniciais do poema: “Conheço esta cidade ? mas que marcas/ deixo no estreito caminho ?”. A dúvida primeira provém do verbo conhecer – do latim *cognoscere*: *com*, ‘junto’, mais *gnoscere*, saber –, que já indica a ideia de sentimento compartilhado, conhecer a cidade é estabelecer laços, vínculos, com os outros cidadãos, é saber junto; possibilidade que a errância do eu poético não vislumbra. Igualmente, conhecer, saber junto, é deixar marcas, rastros em um caminho, imagem que também representa trajetória no tempo, construção de uma história, de um passado, signos de algo compartilhado, algo visível e sensível ao outro. E esta impossibilidade de estabelecimento de relação com o outro será confirmada definitivamente através da imagem de amar as mulheres por acaso; isto é, o sentimento mais nobre desde a tradição romântica ocidental, o *amor*, é também gratuito, sem valor, é um acaso que ocorre em um percorrer que não possui caminho nem rastro, mas que é inevitavelmente naufrágio, impossibilidade de outro destino, ao qual a própria bússola, símbolo de exatidão, guia o eu poético a perder-se, afundar em uma ensimesmada imensidão. E a imagem do naufrágio também infere a queda, a derrota frente ao tempo tanto na estrutura diurna do imaginário de Durand quanto na modalidade de conquista de Burgos.

Neste sentido, aprofundando um pouco a análise na dimensão do imaginário, Wunenburger assinala que alguns imaginários costumam atravessar o tempo com poucas modificações, e o existencialismo é um destes casos, pois provém de um imaginário gnóstico dualista marcado pela exclusão e pelo fechamento “que suscita uma busca da fuga para fora do mundo, por meio do sintoma de uma angústia existencial e de uma simbólica esquizomorfa” (WUNENBURGER, 2007, p. 91). O mundo, neste imaginário, é criação imperfeita, do qual provém todas as imagens de negatividade, ao contrário da imagem do mundo sensível enquanto espaço harmonioso que tem correspondência com o mundo divino. Em consequência, a corporeidade, a vida, é prisão angustiante. Em suma, a errância é fuga e o outro é um *voyeur* que objetiva e ameaça a minha liberdade.

O eu poético que prossegue pela cidade não consegue estabelecer vínculos. Seu percurso é marcado pelo cansaço e por imagens circulares – frango que roda, beijos que se repetem, namoros circulares, ladrões que rondam, pássaros e relógios que rodopiam. Entretanto, o rodopiar, o rondar, a repetição não inferem um tempo cíclico, mas apenas o desgaste, a passagem irreparável e irrefreável do tempo; assim como a presença igualmente negativa de todas as coisas, sejam beijos, namoros, ladrões, pássaros ou frangos; enfim, separação definitiva entre o eu e o mundo exterior.

E na a dicotomia subir/cair do regime antitético diurno, a imagem da queda persiste, reaparecendo no convento que desaba, na *grave* ironia, no metro, nas moças subterrâneas entre as poças. A queda que infere a morte e o consequente desejo da fuga, de separar-se, do êxodo, a imagem recorrente do não pertencer a um mundo que é sempre estranho e hostil, *desconhecido*. E, se “o mundo exterior é sentido pelas personagens sartrianas como uma massa viscosa e opaca que invade o ser” (WUNENBURGER, 2007, p. 92); no poema de Felipe Fortuna o mundo é “lodo doloroso” descoberto à medida que palmilhado e o eu poético é pombo inútil tonto de sua própria rotação, isto é, ave incapaz de ascender e vencer a queda, entregue ao milho e tonta, inferindo a alienação do mundo, visto como massa uniforme, viscosa, lamacenta, sobre a qual o eu poético é excesso, a qual o eu poético não pertence, mas da qual não consegue fugir, da qual não consegue separar-se, salvar-se.

Esta é a gratuidade e a náusea, angústia, que dela provém. O mundo exterior é hostil e desconhecido, a ele não pertencemos, nele não encontramos semelhante. O

mundo é o “não eu”, e toda alteridade é símbolo de alienação e privação de liberdade, objetivação – esta é a realidade para a qual a consciência de Rouquetin de Sartre ou do eu poético de Fortuna desperta; realidade que o eu poético diz e não vence. Não há redenção. Por fim, “morreremos esmagados como artigos recusados”, recusados em um mundo no qual não há valor, no qual a própria recusa é gratuita. Neste quadro, a relação entre o mundo exterior e o eu é de derrelição – do latim *res derelictae*, coisa abandonado –, e a subjetividade em relação ao mundo exterior ostenta o mesmo sentimento. Entretanto, o termo expressa melhor o sentimento descrito em sua acepção jurídica, na qual também prefigura a intenção, derrelição enquanto abandono absoluto e voluntário com o intuito de não o ter mais para si. E essa é a manifestação da gratuidade que move todas as dimensões do poema *A náusea* de Felipe Fortuna.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na leitura do poema *A náusea* de Felipe Fortuna, partimos da premissa hermenêutica que cada parte estabelece relação significativa com o todo, neste sentido, a análise poderia partir de qualquer aspecto relevante que encontraria coerência com os demais. Em nosso caso, partimos da apropriação parodística da forma do discurso jurídico em certos versos do poema e demonstramos que o sentido de gratuidade inferido nestes versos transparece nos demais elementos da obra.

Além disso, sugerimos que, no poema, a subjetividade do autor, suscitada por um *pathos* (a gratuidade em nosso caso), é revestida na forma de um ‘espírito’ que move a obra e estabelece a coerência entre o desenho, o ritmo, a extensão da frase, os versos e as imagens suscitadas. Também insinuamos que este *pathos*, quando suficientemente profundo, é capaz de provocar no outro o reconhecimento e vivência compartilhada das paixões e sentidos vividos pelo eu-lírico – “O aprofundamento do individuado eleva ao universal o poema lírico” (ADORNO, 1975, p. 202); e esta profundidade somente é alcançada quando consegue adentrar nas profundezas do espírito do tempo de uma sociedade, isto é, a *força subterrânea* que a move: seu imaginário. Tal perspectiva deve-se ao fato de que as sociedades não percorrem apenas caminhos aleatórios e desconexos, ao contrário, conforme observa Gilbert Durand, “as mudanças numa determinada sociedade nunca se efetuavam de modo amorfo e anômico [...] entre os eventos instantâneos e os ‘tempos muito longos’ há períodos médios e homogêneos quanto aos estilos, as modas e os meios de expressão” (2004, p. 103). Sendo assim, estes conjuntos de semelhanças, o qual alguns teóricos denominam de espírito de um tempo, igualmente converge nos sentidos emanados da obra de arte. E o sentimento de gratuidade, nesta perspectiva, é um reflexo das mudanças transcorridas no ocidente, principalmente a partir da modernidade.

Segundo Maffesoli (1998), a modernidade, no ocidente, foi marcada por um macroprocesso de racionalização que, devido à supervalorização do raciocínio técnico-científico e a ênfase nos processos de dominação da natureza, culminou na secularização e no desencantamento do mundo. Em contrapartida, na pós-modernidade, inicia-se uma mudança de paradigma, na qual o cerne é caracterizado pelo pluralismo e relativismo dos sentidos – coexistência de múltiplas

comunidades de sentido segundo Berger (2004) –, o retorno à valorização do imaginário e a abertura a uma nova cultura dos sentimentos.

De fato, depois do período do “desencantamento do mundo” (Entzauberung de Weber) postulo que estamos assistindo a verdadeiro reencantamento do mundo... Digamos, resumindo, que antes umas massas se dividem em tribos, ou antes tribos se dividem em massas. Este reencantamento utiliza como principal cimento uma emoção ou uma sensibilidade vivida em comum. (MAFFESOLI, 1998, p. 83)

No entanto, compreendemos a filosofia existencialista como ápice deste macroprocesso de racionalização, por isso, a predominância do aleatório, do caótico, do contingencial, do estranhamento e do gratuito, enfim, aversão a um mundo desencantado. Isto é, o existencialismo encontra-se em um momento anterior à insurgência do *homo aestheticus* contra o *homo faber*, homem para o qual o trabalho ou a razão não representam mais a realização de si, mas um homem que se volta às emoções e ao prazer. Logo, em um mundo desprovido de valor, o indivíduo, por não conseguir identificar-se, por não conseguir comungar do sentimento partilhado e da presentificação da vida, reage através do alheamento, pois é o *homo faber* sem possibilidade de elaborar projetos, e “todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 1986, p.8). Esta é a modernidade é líquida, que escorre entre nossos dedos, transborda dos recipientes intelectuais dos quais nos apropriamos, vaza e penetra por qualquer espaço, frente a qual o primeiro sentimento é o espanto (BAUMANN, 2003).

Além disso, no poema *A náusea* de Felipe Fortuna, estas relações orientadas, ou *animadas*, pelo sentimento de gratuidade frente à existência, também são um legado de um imaginário agnóstico dualista que separa o mundo sensível do mundo etéreo, relegando toda a negatividade ao primeiro. Imaginário que, para Wunenberger (2007), ressurgiu no pessimismo de algumas correntes filosóficas modernas, tais como, o existencialismo sartreano e a ontologia existencial de Heidegger.

Enfim, procuramos demonstrar que há coerência e estrita inter-relação entre as quatro dimensões que enformam dialeticamente a obra de arte: a subjetividade de um autor, as formas de socialidade, a estrutura interna da obra e o imaginário da época que, por vezes, pode ser a revivificação de um imaginário já presente em outra época.

Além disso, a presente proposta de leitura pretende estabelecer certo modelo interpretativo que possa servir ao conhecimento teórico sobre a lírica, o que pode vir a colaborar com as aulas sobre literatura, pois acreditamos que o conhecimento aprofundado é pressuposto fundamental para o professor, inclusive, superior à didática, embora também seja imprescindível.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In; *Textos escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Junrgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultura, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *Modernidade, pluralismo e crise de sentido*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Schwarcz, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Org. Calin-Andrei Mihalalesai. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOHR, Niels. *The unity of knowledge*. Nova York: Doubleday, 1995, p. 13.
- BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- BRASIL. Lei Complementar Nº 95, de 26 de fevereiro de 1998. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, 27 de fev. 1998. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LCP/Lcp95.htm> Acesso em 08 Nov. 2012.
- CANDIDO, Antonio: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.ª Queiroz, 2000.
- CASSIRER, Ernest. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- DURAND, Gilbert. *A Imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Piaget, 1996.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- FORTUNA, Felipe. *Ou vice-versa*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1986.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis, Vozes, 1997.
- GIACÓIA JÚNIOR, Osvaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha: 2000.
- GROSSI, Paolo. *Mitologias jurídicas da modernidade*. 2. ed. rev. e atual. Trad. Arno Dal Ri Júnior. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2007.

HEGEL. *Estética (poesia)*. Trad. Álvaro Ribeiro Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1980.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime; tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo : Perspectiva. 2004.

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. *No fundo das aparências*. Trad. de Bertha Halpen Gutovitz. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Os pensadores: Nietzsche*. São Paulo: Nova Cultura, 2005.

OLIVEIRA, Adriane Stoll de. A codificação do Direito. *Revista Jus Vigilantibus*, 2004.. Disponível em: <<http://jusvi.com/artigos/1894>>. Acesso em 08 Nov 2012.

_____. O fenômeno histórico da codificação. *Revista científica dos estudantes de Direito*. Porto Alegre: Editora UFRG, v. 1, n. 1, jul, 2009. Disponível em <<http://www6.ufrgs.br/ressevera/wp-content/uploads/2009/09/21-artigo-10.pdf>>. Acesso em 08 Nov 2012.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003.

SARTRE, Jean Paul. *A Náusea*. Lisboa: Europa-América, 1963.

_____. *Existencialismo é um Humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. L'Existentialisme est un Humanisme. Les Éditions Nagel, Paris, 1970. Disponível em: <http://stoa.usp.br/carloshgn/files/3553/19244/sartre_exitencialismo_humanismo.pdf> Acesso em 15 ago. 2012.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.