

Literatura
e filosofia:
diálogos e
interfaces



Maria do Socorro Pereira de Almeida
Ayanne Larissa Almeida de Souza
Orgs.

LITERATURA E FILOSOFIA: DIÁLOGOS E
INTERFACES

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)
Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)
Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)
Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)
Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)
Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)
Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)
Dr. Washington Drummond (UNEB*)

*Vínculo Institucional (docentes).

Maria do Socorro Pereira de Almeida

Ayanne Larissa Almeida de Souza

Organizadoras

**LITERATURA E FILOSOFIA: DIÁLOGOS E
INTERFACES**



Catu, 2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

Todos os direitos garantidos. É permitido o download da obra, o compartilhamento e a reprodução desde que sejam atribuídos créditos das autoras e dos autores. Não é permitido alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

Capa: Keila Lima de Assis
Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva
Editoração e revisão: Editora Bordô-Grená

DADOS INERTANCIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

L776

Literatura e filosofia: [Recurso eletrônico]: diálogos e interfaces / Organizadora(s) Ayanne Larissa Almeida de Souza; Maria do Socorro Pereira de Almeida. – Catu: Bordô-Grená, 2021.

1188kb, 204fls.

Livro eletrônico

Modo de acesso: Word Wide Web
<www.editorabordogrena.com>

Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-31-4 (e-book)

1. Leitura. 2. Filosofia. 3. Poesias. Título.

CDD 028.100
CDU 81.1

Os conteúdos dos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO <i>Maria do Socorro Pereira de Almeida</i> <i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	13
A EXPERIÊNCIA DO TÉDIO EXISTENCIAL NA POESIA DE ANTERO DE QUENTAL <i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	15
A FENOMENOLOGIA DE HUSSERL E A PERSPECTIVA ECOCRÍTICA: REFLEXÕES ATRAVÉS DE <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i> <i>Maria do Socorro Pereira de Almeida</i>	53
A ESCUTA POÉTICA EM INGLÊS DE SOUSA <i>Messias Lisboa Gonçalves</i> <i>Antônio Máximo Ferraz</i>	81
EM TORNO DA LITERATURA EM SARTRE: ÉTICA E ENGAJAMENTO <i>Mayara Franca Moreira</i>	92
A DUPLA CAPTURA: ATRAVESSAMENTOS FILOSÓFICOS NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR <i>Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro</i>	109
“OLHOS CARAMELO IV DISTRAEM O VAZIO”: A INQUIETUDE DO SUJEITO EM <i>TUDO PRONTO PARA O FIM DO MUNDO</i> , DE BRUNO BRUM <i>Diêgo Laurentino de Carvalho</i>	119
PAES LOUREIRO – O RIO-EM-SI, A LINGUAGEM E AS CONSTRUÇÕES DAS PAISAGENS METAFÍSICAS <i>Adonai da Silva de Medeiros</i> <i>Raphael Bessa Ferreira</i>	139
PARA ALÉM DO “DORSO BRANCO DOS MUROS”: LÚCIO CARDOSO, POESIA E FILOSOFIA <i>Sandro Adriano da Silva</i>	158

NUANÇAS PLATÔNICAS NO SIMBOLISMO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO POEMA <i>ISMÁLIA</i> , DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS	169
<i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	
SOBRE AS ORGANIZADORAS	195
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	197

APRESENTAÇÃO

A filosofia sempre esteve presente na vida e na arte, porque revela o humano de dentro pra fora e de fora pra dentro e o cerca por meio de tudo que está ao seu entorno. Por outro lado, a Literatura revela o olhar para o mundo, para as realidades, ao tempo em que incide luz aos sonhos, aspirações, idealizações, anseios, receios, assim, “aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”. (CANDIDO, 2004, p. 174).

É nesse contexto de interdisciplinaridade e de união entre os campos de conhecimento e de tradução humana, como são a Filosofia e a Literatura; bem como das relações do humano com todos os outros seres que coabitam a Terra e com as coisas que nela há, que pretendemos dialogar no presente dossiê intitulado *Literatura e Filosofia - Diálogos e Interfaces*.

Sendo assim, o primeiro artigo da professora Ayanne Almeida de Souza, traz uma análise sobre o tédio existencial na poesia de Antero de Quental, partindo das investigações do filósofo alemão Martin Heidegger, bem como do pensador sueco Lars Svendsen, especialmente o ensaio filosófico que investiga a natureza do tédio, mostrando quando ele se originou, como nos atinge e angustia e por que, muitas vezes, parece insuperável.

No segundo artigo, a professora Maria do Socorro Pereira de Almeida faz uma análise Ecocrítica da obra *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, trazendo como aparato teórico-epistemológico os aspectos da fenomenologia de Edmund Husserl e Merleau-Ponty. O estudo observa como os aspectos fenomenológicos se revelam no contexto narrativo de *Grande sertão: veredas* e são revelados através dos elementos da natureza.

O artigo seguinte, intitulado A escuta poética em inglês de Sousa, de Messias Gonçalves e Antonio Ferraz, traz as obras *O Cacaulista* e *O Coronel Sangrado*, do aludido autor, à luz da filosofia e mostra que as citadas obras foram subjugadas pela crítica da época no sentido de que os críticos revelaram alguns aspectos em detrimento de outros.

O quarto artigo, de Mayara Franca Moreira, reflete acerca da literatura contemporânea nos anos do pós-guerra, sob um viés filosófico e ético,

partindo, principalmente, do pensamento de Jean-Paul Sartre, a partir do livro *Que é literatura?* de 1947.

O artigo quinto, de Ana Maria Castro, discute brevemente, como a escrita de Clarice Lispector pode ser posta em perspectiva por meio de atravessamentos de conceitos filosóficos, notadamente, pós-estruturalistas e como a autora compõe um jogo enigmático com o leitor.

No sexto artigo, Diêgo Carvalho observa como se revela a inquietude do sujeito em *Tudo pronto para o fim do mundo*, de Bruno Brum. São analisadas as visões do sujeito insatisfeito, a falta de prazer e a sensação de algo errado com o mundo, aspectos presentes nos poemas da citada obra.

No artigo sete, os autores Adonai Medeiros e Raphael Ferreira interpretam as construções das paisagens metafísicas e o modo como o rio manifesta o caráter transcendental do ser na poética de Paes Loureiro a partir das temáticas: ser e rio, rio e tempo e rio e linguagem.

O oitavo e último artigo, de Sandro da Silva, traz análise e interpretação do texto “Poemas do colégio interno”, de Lúcio Cardoso, constantes na obra *Poesias* (1941), à luz de alguns pressupostos filosóficos.

No último artigo, a professora Ayanne Almeida de Souza traz um estudo sobre a influência da filosofia platônica no movimento Simbolista de fins do século XIX. A partir da própria estética desta Escola literária, a autora analisa de que maneira o platonismo emerge na poesia simbolista brasileira não somente do ponto de vista ideológico, mas também semântico.

Dentro da proposta do livro, procuramos trazer textos que fomentam o prazer para a leitura e buscam contribuir com o conhecimento das temáticas contempladas ao tempo em que retroalimentam a rede de conhecimentos sobre as temáticas já existentes e das quais tratam as discussões aqui delineadas. Assim, diante dos enunciados propostos, desejamos uma boa leitura.

Maria do Socorro Pereira de Almeida
Ayanne L. Almeida de Souza

A EXPERIÊNCIA DO TÉDIO EXISTENCIAL NA POESIA DE ANTERO DE QUENTAL

Ayanne Larissa Almeida de Souza

INTRODUÇÃO

Este artigo estuda a poesia de Antero de Quental a partir de uma interface com a Filosofia. Tratamos de investigar a experiência do tédio existencial na produção lírica anteriorana através de uma análise semântico-discursiva, buscando compreender de que forma o sentimento do tédio emerge na literatura de Antero.

Para compor o corpus de análise, selecionamos os sonetos das últimas duas fases poéticas anterioranas, quais sejam, os poemas escritos entre 1874 - 1880 e 1880 - 1884, data a partir da qual Antero deixaria de escrever poesia definitivamente, publicando ainda dois ensaios filosóficos – *A Filosofia da Natureza dos Naturalistas* (1886) e *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX* (1890), e vindo a falecer em 1891. A causa da morte: suicídio.

Nosso principal aporte teórico para a questão filosófica do tédio existencial provém do filósofo alemão Martin Heidegger e do pensador sueco Lars Svendsen. Em sua obra *A filosofia do tédio*, Svendsen (2006) disserta sobre tal sentimento enquanto uma preocupação central de nossa época, debatendo, através das ideias de vários filósofos, a razão pela qual somos incapazes de superá-lo. O autor discute o que se esconde por detrás da estagnação que tiraniza e desorienta; o indivíduo não consegue mais se encontrar no mundo, haja vista que a relação entre sujeito e mundo fora perdida.

Para enriquecer nosso corpus teórico, traremos também a ontologia hermenêutica de Martin Heidegger, no que diz respeito ao sentimento de angústia e tédio, bem como a filosofia da existência de Albert Camus, com os conceitos de absurdo existencial e a questão do suicídio lógico, consciente, que caracteriza o Homem absurdo de Camus: Sísifo.

Percebemos que o sentimento que invade Antero dialoga com ambas as filosofias supracitadas, o que demonstra que o poeta, ainda que fundante do Realismo lusitano, aproximara-se da contemporânea poesia simbolista de finais do século XIX, bem como das preocupações pré-modernistas – de um Augusto dos Anjos, por exemplo – e mesmo do Modernismo, encontrando eco nas poesias de Fernando Pessoa, Florbela Espanca e Mário de Sá Carneiro.

O PROBLEMA DO TÉDIO EXISTENCIAL

Lars Svendsen (2006), filósofo sueco, define o tédio como uma incapacidade de se orientar na existência. Para o filósofo, o tédio diz respeito a uma experiência do tempo. A vontade do indivíduo não é mais capaz de se agarrar ao que quer que seja. A metáfora de Deus, enquanto alicerce eficiente para preencher a existência dos sujeitos humanos, tornando desnecessária a busca de sentido para a vida, esvaíra-se, e o mundo, bem como seus objetos, o eu e seus juízos, foram falhos enquanto substitutos e transmissores de um sentido. Houve um distanciamento entre a consciência humana e o mundo externo a ela, um divórcio entre o ator e seu cenário, como bem definiu Albert Camus (2017), ao falar sobre o sentimento do absurdo existencial em seu principal ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*.

Conforme Gerd Bornheim (1998), no livro *Introdução ao Filosofar*, esse sentimento de estranhamento que se dá diante da ruptura entre indivíduo e mundo encontra-se no início e no percurso da atitude filosófica. Bornheim salienta, inclusive, que tal estranhamento não deve ser confundido com espanto ou surpresa, haja vista que ambos os sentimentos dizem respeito a um sentimento de confusão diante de algo. Já o estranhamento, que propicia a admiração, é uma abertura ao real que nasce de uma inquietação provocada por uma ruptura entre a consciência humana e o que está externo a ela. A esse sentimento, Camus denominou-o de *absurdo*.

O estranhamento é o sentimento que inicia a atitude filosófica. Arcângelo Buzzi (2012) afirma que ele emerge justamente da sensação de admiração diante daquilo que nos aparece. Platão, no *Teeteto* (155d), diz

que a admiração é a emoção própria do filósofo. Aristóteles, na *Metafísica* (I, 2, 982b), também salienta que o estranhamento leva os homens ao filosofar, admirando-se das coisas que os cercam e que lhes aparecem como estranhas. René Descartes, nas *Paixões da Alma* (II, §53), afirma que a admiração parece ser a primeira de todas as paixões, pois se a realidade não possui nada que provoque estranhamento, ela não seria capaz de ocasionar qualquer paixão nem suscitar emoções.

Como podemos perceber, esse estranhamento emerge porque o homem sabe-se homem e esse saber afeta profundamente a maneira pela qual o homem se relaciona com o mundo a sua volta. A consciência humana encontra-se tendida para fora, intencional, orientada para as coisas do mundo. Entretanto, esse pacto entre homem e mundo não implica uma fusão daquele com este; o homem jamais penetra no mundo completamente, encontra-se sempre em face de. Quando a consciência desse abismo se faz presente, quando o homem se descobre separado do mundo, provém um sentimento de inadequação e a vida humana é atingida por uma espécie de inadaptabilidade existencial. Essa inadequação, essa inadaptabilidade é o que Camus chamou *Absurdo*. Mas o que é realmente o Absurdo?

Para Camus (2017), em seu ensaio *O mito de Sísifo*, o absurdo é inexprimível e inenarrável, pois uma vez existindo alguma lógica que pudesse explicá-lo, por meio da qual pudéssemos compreendê-lo, deixaria de ser absurdo. Para Camus, o absurdo é uma experiência vivida pelo humano em seu dia a dia, cotidianamente, até a morte. O homem é um ser histórico e o tempo transforma-se em um inimigo. A dicotomia surge exatamente quando planejamos o amanhã ou encontramos a morte.

A filosofia de Camus foi, como bem descrevia, a filosofia do absurdo, da irremediável inutilidade da busca humana por um sentido da vida e a indiferença do cosmos diante das angústias humanas. Salientamos, entretanto que, para a filosofia da existência de Camus, quando o pensador disserta sobre a impossibilidade do sentido existencial, não afirma que tal sentido não exista, mas que, se existe, é impossível aos homens sabê-lo. Para Camus, portanto, não é logicamente impossível, mas humanamente impossível saber se existe ou não um sentido no mundo e na existência.

Consoante Camus, esse jogo mortal que vai da lucidez da existência à evasão para fora da luz deve ser compreendido enquanto um sentimento humano de inadequação diante do mundo. Camus descobriu em Sísifo a figura ideal para captar a temática do vazio existencial humano e da inutilidade da existência.

Na mitologia grega, Sísifo foi um homem condenado pelos deuses a rolar uma imensa pedra para cima de uma montanha, para toda a eternidade. Contudo, sempre que Sísifo estava quase alcançando o topo, a pedra rolava morro abaixo sem nunca Sísifo completar a meta. Precisava, continuamente, reiniciar a missão sem jamais concluí-la. Uma vez que a pedra rolava para baixo, Sísifo descia a montanha, voltava a pegar a grande e pesada pedra e novamente empurrava-se para cima, para vê-la cair de novo quando estivesse quase alcançando o topo.

Sísifo sabia que a tarefa era inútil, pois tinha ciência de que a pedra iria rolar para baixo todas as vezes que ele a empurrasse para cima. Por que, então, continuava o trabalho? Para Camus, o trabalho árduo e inútil de Sísifo descrevia a condição existencial humana: durante toda a nossa vida, entre o nosso primeiro influxo de ar e o último suspiro, nos propomos a fazer coisas sem sentido ou por um sentido que só existe subjetivamente.

Cada dia finaliza e outro se inicia, até a nossa morte. Deparamo-nos, assim, com a gratuidade de uma vida absurda e sem qualquer aceção, repleta de sentidos arbitrários aos quais nos prendemos para darmos uma logicidade ao amontoado de bizarrices com as quais preenchemos o espaço entre o nosso nascer e o nosso morrer. Assim descreve Camus ao sentimento do absurdo existencial:

Continuamos a fazer os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume. Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo desse costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. [...] Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro. [...] Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário, é propriamente o sentimento do absurdo. (2017, p. 21)

Segundo o filósofo franco-argelino, viver em mundo que pode ser explicado, ainda que com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Todavia, diante de um universo que foi repentinamente privado de sentidos, o homem sente-se um estrangeiro. O absurdo é “o divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário”, e levando em consideração que todos os indivíduos humanos já pensaram, ao menos uma vez, em seu próprio suicídio, Camus conclui que “há um laço direto entre tal sentimento e a aspiração ao nada” (CAMUS, 2017, p. 21). A evasão para fora da existência, como antevemos em Antero e cujo poeta encontra-se refletido no enunciador do eu lírico, na constituição do *ethos* discursivo (o qual não pretendemos discutir aqui), como um simulacro do próprio escritor, mostra-se como um escapismo, uma solução para o absurdo.

Conforme Svendsen (2006), o sentimento de inquietação existencial que nasce com o sentimento do absurdo, ou seja, a separação entre o homem e o mundo, a consciência humana de viver em face de um mundo cujo sentido é humanamente impossível de ser apreendido, provoca uma perda de sentidos e de significação para com o mundo e a própria existência.

Na contemporaneidade, experimentamos uma facilidade de informações que sobrecarregam o mundo. Em vista disso, pensamos encontrar mais substitutos para a significação perdida; todavia, isso se dá porque há mais significados que precisam ser substituídos. Entretanto, tais significados não são dados pelos sujeitos. Há falta, carência de significado pessoal e, por essa razão, a sociedade moderna – e suas tecnologias – precisam criar significados artificiais que sejam capazes de satisfazer os sujeitos a fim de fugir do vazio que os cerca. Para Svendesen (2006, p. 28):

Essa corrida, a necessidade de satisfação e a falta de satisfação estão inextricavelmente entrelaçados. Quanto mais a vida individual se torna o centro do foco, mais forte se torna a insistência de significado em meio às trivialidades da vida cotidiana. Uma vez que o homem, há cerca de dois séculos, começou a ser como ser individual que deve se realizar, a vida cotidiana parece agora uma prisão. O tédio não está associado a necessidades reais, mas a desejo. E esse é um desejo de estímulos sensoriais. Estímulos são a única coisa interessante.

Observamos que, uma vez que os sentidos do mundo e das coisas do mundo sejam relativizados, sem valor intrínseco em si mesmos, a experiência do tempo torna-se, portanto, um sucessivo ecoar do mesmo. A dimensão subjetiva do tempo relaciona-se com a nossa afetividade, uma vez que a experiência temporal íntima se diversifica consoante as sensações e sentimentos que se apoderam de nós e caracterizam nossa relação com o mundo, bem como com nós próprios.

A necessidade humana por significados, por algum conteúdo capaz de ser um constitutivo de sentido, torna a existência entediante. O sentimento de tédio, para Svendsen (2006), é um sintoma de que a necessidade de significado não está sendo satisfeita. Para Martins Pó (2015), o tédio é um fenómeno afetivo que apresenta uma temporalidade muito peculiar, pois leva ao questionamento de uma experiência do tempo em particular, ou seja, aquela experimentada quando alguém se sente entediado. Para Heidegger (2011, p. 72), o que denomina de tonalidade afetiva do tédio diz respeito a uma espécie de “despertar”:

A tonalidade afetiva – não é justamente isto o que menos se deixa inventar, mas que sempre se abate sobre alguém; não é justamente isto que não estamos em condições de impingir, mas que se conforma por si mesmo? Não é justamente isto que não se alcança através da mera coação, mas em que caímos? Nesse sentido, podemos e temos o direito a uma tal tonalidade afetiva quando a deixamos ser e não a alcançamos através de um impulso artificial e arbitrário. Ela já precisa estar aí. O que podemos fazer é apenas constatá-la.

Em alemão, o termo que designa o tédio é *Langeweile*, que significa “tempo longo”. Portanto, a tonalidade afetiva do tédio diz respeito à uma experiência do tempo. Ainda na antiguidade, o problema do tédio existencial já era tratado pelo filósofo estoico Sêneca. No livro *A Felicidade e a Tranquilidade da Alma*, diz:

Daqui o tédio e o descontentamento consigo mesmos, a inquietação de uma alma que em nada se fixa, e o triste e doentio pesar que lhes suscita o ócio, sobretudo quando têm pudor em admitir as razões desse estado e a vergonha causa tumultos dentro deles. (SÊNECA, Tratado sobre a Alma, II, §9)

Martin Heidegger relaciona a problemática do tédio com a questão sobre o fenômeno do mundo, haja vista que, para o filósofo, o ser-aí é o *formador de mundo*. Heidegger salienta, portanto, que os conceitos de mundo, finitude e tédio estão interligados. A ocorrência do mundo e o advento do tempo são simultâneos, de tal modo que um não pode ser pensado sem o outro.

O que é o finito? Ora, é justamente aquilo que se encontra no tempo, que se transforma. A particularização, à qual Heidegger denomina de *singularização*, é, por seu lado, a posição do ente no tempo. O ente, uma vez finito, torna-se singular somente na medida em que ocupa um lugar no tempo e no mundo. Desse modo, o tédio indicia uma maneira de ser do ser-aí em relação ao tempo. A problemática do tédio divide-se em três vias na obra de Heidegger: o tédio como ser-entediado por algo; o tédio como o entediar-se junto de algo; e, por último, o tédio profundo como “é entediante para alguém”. É justamente esse último estado que nos interessa aqui.

A terceira forma de tédio, o *tédio profundo*, não pode ser deduzida das outras duas formas, haja vista que, o que está em jogo é o ente em sua totalidade e, portanto, não remete a qualquer ente específico. Não há situações ou ocasiões nas quais possamos identificar tal estado, como ocorre com os outros dois tipos de tédio. Esse tédio emerge de forma abrupta. O ser não se entedia por alguma coisa que possa ser localizada, nesse sentido, não há coisa alguma capaz de aplicar esse sentimento, nada que possa auxiliar na experiência de otimizar o tempo. Ocupar-se com um passatempo que possibilitasse um entretenimento com a finalidade de passar o tempo seria, para Heidegger, impossível:

Enquanto no primeiro caso o empenho se direciona para o abafamento do tédio através do passatempo, a fim de que não se precise escutá-lo; enquanto no segundo caso o distintivo é um não-querer-ouvir, temos agora um ser-obrigado à escuta; um ser-obrigado no sentido da imperatividade, que tudo o que é próprio possui no ser-aí e que está, por conseguinte, em ligação com a liberdade mais intrínseca. O ‘é entediante para alguém’ já nos transpôs para o interior de um domínio, em relação ao qual a pessoa singular, o sujeito público individual, não pode mais nada. (HEIDEGGER, 2011, p. 162)

O tédio, pois, não se orienta para situações, objetos ou pessoas específicas, é tão somente “um vazio justamente aí, onde a cada vez, enquanto estas pessoas determinadas, não queremos nada do ente determinado da situação casual, exatamente deste ente. Mas o fato de não querermos nada justamente aí já reside no próprio tédio” (HEIDEGGER, 2011, p. 163). O tédio profundo, para Heidegger, acompanha o vazio e a indiferença, uma indiferença não por entes determinados, mas pela totalidade, o que também inclui o próprio entediado:

Ele faz muito mais com que tudo valha tanto e tão pouco. Que tudo e o quão igual? Este tédio obriga-nos a recuar até o ponto em que não procuramos primeiramente para nós este e aquele ente nesta determinada situação; ele obriga-nos a recuar até o ponto em que todos os entes se apresentam indiferentemente entre si. (HEIDEGGER, 2011, p. 163)

Nesse sentido, o tédio, essa experiência com o tempo esvaziado de significado, expressa “a ideia de que dada situação ou a existência como um todo são profundamente insatisfatórios” (SVENDSEN, 2006, p. 22). Uma vez que todos os sentidos que orientavam a existência se desvaneceram, o tempo tornou-se uma experiência de consumo, um sincrônico e diacrônico passar do tempo que torna a existência algo intolerável. Segundo Gabriela Sofia Martins Pó (2015, p. 19), sabemos coexistirem dois tipos de tempo:

Por um lado, um tempo «transcendente», inexorável e inclemente, que passa e se estende infinitamente acentuando a pequenez das nossas vidas; é este o tempo que quantificamos e partilhamos; é o tempo que regula a vida em comum através de uma cronologia alicerçada nos fenômenos regulares da natureza. Por outro lado, um tempo «imaneante» que corresponde à duração tal como ela é sentida por cada um de nós; um tempo subjetivo para o qual não existe instrumento ou órgão que o meça quantitativamente; apenas há o sentimento de que esse tempo se alonga ou se contrai. Ora, cinco minutos de tempo medidos por um relógio não são cinco minutos de duração subjetiva. Este é o género de desfasamento a que me refiro. Os mesmos cinco minutos em sentido cronológico podem corresponder a diferentes durações consoante aquele que os experiencia. E uma mesma pessoa pode, em alturas distintas, experimentar cinco minu-

tos como uma duração mais ou menos longa. É esse sentir subjetivo que está em questão: o que é o tempo que em nós se encurta ou se alonga?

Percebemos, portanto, que a experiência temporal cobra importância no sentimento de tédio. A nossa própria existência é temporal, contextualizamos nossas experiências de vida entre passado, presente e futuro. Concebemos nossa vida enquanto duração, somos tempo em constituição, como salienta Martins Pó (2015), bem como é o tempo o que possibilita a aparição das coisas para nós. Svendsen (2006) afirma que a experiência do tédio existencial se encontra atrelado às reflexões e estas estão profundamente ligadas a uma perda de mundo, ou ao menos de sentido e significado de mundo, como bem salientou Camus.

Na vida moderna, emerge a questão da crise de significado; o indivíduo moderno busca, desesperadamente, fugir do tempo, fazendo com que a modernidade se transforme em uma contínua tentativa de se escapar do titã que ameaça devorar seus próprios filhos. Não por acaso os gregos deram a Cronos, titã do Tempo, a imagem de um ser brutal e voraz que devora suas próprias criações, as mesmas que ele próprio gerara. Interessante notarmos também que o titã era representado segurando uma gadanha ou foice, símbolo primordial da aniquilação a qual o tempo submete a tudo e a todos. Ninguém foge ao seu alcance. Como bem salienta Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, matamos o tempo, mas o tempo nos enterra.

Para o filósofo sueco, o tédio pressupõe uma subjetividade, ou seja, uma consciência de si. Para sentir tédio o sujeito necessita perceber-se enquanto indivíduo e é esse sujeito quem cobra um significado do mundo e de si próprio, que procura pelo sentido das coisas. Para Camus (2017), a Razão é impotente diante da necessidade humana por uma explicação absoluta da existência. As incertezas humanas e os questionamentos não poderiam ser resolvidos mediante o uso do crivo racional, conseqüentemente, os homens não conseguem alcançar a felicidade ao se depararem com o absurdo existencial. O sentimento do absurdo surge mediante o conflito humano e o silêncio do mundo que o cerca, um mundo do qual o homem espera as respostas que anseia, porém não recebe qualquer retorno:

Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. (CAMUS, 2017, p. 27)

O sentimento de tédio seria justamente “a expressão da ausência de tal significado” (SVENDSEN, 2006, p. 34). Nesse sentido, esse sentimento mostra-se como uma antecipação da morte na própria existência, uma morte em vida; um cansaço de existir, tão profundo, que assume a aparência letárgica da própria morte. Em Antero, encontramos a ideia da aparência letárgica enquanto metáfora para o sentimento do tédio existencial:

E quanto adora quem adora o mundo,
Brilho e ventura, esperar, sorrir,
Eu vi tudo oscilar, pender, cair,
Inerte e já da cor d’um moribundo.

Vejamos o uso dos verbos *oscilar*, *pender*, *cair*, figurativizando um processo de dissolução dos ideais do eu lírico. Percebemos essa gradual perda de significado a partir da marcação rítmica das vogais tônicas das palavras: *oscilar*, *pender*, *cair*, indo da mais alta e aberta, para a mais fechada e baixa, o que pressupõe que o eu lírico despenca das alturas, é a queda no tempo que o corrói.

Suas ânsias venturosas foram lentamente mostrando-se esvaziadas de sentido, varridas pela dúvida, que implica uma postura de titubeio, de vacilo, de hesitação. Até que, por fim, o vento arrasta os ideais, varre-os aos abismos, fá-los pender e espatifarem-se ao chão, completamente perdidos, mortos, inertes. E o próprio eu lírico, que adorara o mundo, adquire a cor pálida de um morto, haja vista que tal processo de defunção passou-se em seu próprio interpor.

É conhecido o fato biológico de que, quando morre um corpo humano, a palidez é uma das principais características após algumas horas *post mortem*. A imagem *inerte*, com a qual o eu lírico se simboliza, representa a morte espiritual, somente o corpo permanecia ali, movimentando-se, observando tudo ao redor “oscilar, pender, cair”; mas a alma, esse eu que confere

sentido e significado ao mundo, já não existia mais. Em outro poema, percebemos novamente a questão da dúvida que assalta o indivíduo e fá-lo titubear diante do mundo que supunha conhecido e que, de repente, torna-se estranho, o sentimento de admiração diante daquilo que nos cerca, o sentimento do absurdo que pode atingir qualquer pessoa em qualquer lugar a qualquer momento:

Como um vento de morte e de ruína,
A dúvida soprou sobre o Universo.
Fez-se noite de súbito, imerso
O mundo em densa e álgida neblina.

Observemos novamente a imagem do vento que figurativiza a dúvida existencial, o absurdo; esse vento é mortal, é a derrocada do indivíduo do trono no qual a Razão o havia posto. Essa dúvida esbateu-se sobre todo o universo que, imediatamente, surge ao eu lírico enquanto estranho. Esse sentimento de admiração supõe uma distância, uma separação da imanência e uma entrega ao transcendente. Conforme Bornheim (1998), *admiratio* significa “admirar”, na medida em que o comportamento humano implica essa ruptura, esse distanciamento diante do objeto admirado, no caso de Antero, o próprio mundo, a existência, inclusive a própria. Essa ideia esclarece-se muito bem no trecho citado abaixo:

Que é o mundo ante mim? Fumo ondeando,
Visões sem ser, fragmentos de existência...
Uma névoa de enganos e impotências
Sobre vácuo insondável rastejando...

A estrofe desfila os estilhaços de uma subjetividade fragmentada. O que é o mundo, esse mundo concreto que se encontra fora de nossa mente? É tão somente um fumo, ou seja, algo que é e não-é, não se deixa apalpar e, no entanto, pode ser visto, ainda que não possua uma forma que possa ser definida. Fumo, fumaça, fragmento, a repetição da letra /f/ fragmenta a realidade.

Através da fumaça vemos e não vemos, pois não esconde completamente a visão, mas tem a capacidade de turvar o olhar. E essa fumaça on-deia, está em movimento, não é letárgica. A fumaça é a dúvida que, por sua

vez, não afirma, mas também não nega. Essa imagem diz respeito ao mundo caótico de múltiplas perspectivas no qual não há mais fatos concretos, fixos, apenas pontos de vista subjetivos, o que o eu lírico denomina de “fragmentos da existência”, partes esfaceladas da realidade que perdera espaço para o mundo consciente, ou seja, para a realidade que aparece a mente de cada sujeito e que oferece sua parcela existencial mediante a tradução dessa realidade em pensamento e do pensamento em linguagem.

Essas “visões sem ser”, são as formas incompletas, insuficientes de dizer a realidade, uma vez que essa mesma realidade se transformara em “névoa de enganos”, nada mais era certo. Fumo e névoa, duas imagens que traduzem, no eu lírico anterior, o dilaceramento da subjetividade, corroborado pela aliteração da consoante /s/ que demarca esse rastejar por sobre o vazio, o nada, o abismo; bem como a aliteração nas consoantes /f/ e /v/, ambas labiodentais e que acrescenta uma sensação de alguma que está sendo carregada, arrastada pelo vento; algo que está sendo esfumado pela fumaça. Só existe fumaça e névoa, ou seja, coisa alguma de concreto, mera ilusão, e embaixo, o nada a abrir-se.

Antero de Quental, poeta português e representante do Realismo, que trouxe em sua poesia aspectos temporais do Simbolismo lusitano, assim também se expressava em relação ao sentimento de tédio existencial no soneto *Anima Mea*, quando a própria Morte, personalizada enquanto uma “loba faminta”, vem ao encaicho do eu lírico. E o poeta, assim, mui indiferentemente, lhe responde:

— Não temas, respondeu (e uma ironia
Sinistramente estranha, atroz e calma,
Lhe torceu cruelmente a boca fria).

Eu não busco o teu corpo... Era um troféu
Glorioso de mais... Busco a tua alma
Respondi-lhe: «A minha alma já morreu!»

Em *Ser e Tempo*, Martin Heidegger (2015) coloca a problemática do ser a partir da perspectiva do tempo. Nesse sentido, o tempo não seria alguma coisa externa ao sujeito, mas antes encontra-se nele próprio. O tempo, portanto, torna-se a relação entre o agora do homem e o horizonte de orien-

tação quanto ao futuro. Para Heidegger (2015), a existência encontra-se no horizonte do Ser e do Tempo, sendo esse tempo o existencial, a duração da vida humana. O indivíduo precisa reconhecer-se enquanto um ser para a morte:

Ser-para-a-morte é antecipar o poder-ser *de um* ente cujo modo de ser é, em si mesmo, antecipar. Ao desvelar numa antecipação esse poder-ser, a presença abre-se para si mesma no tocante à sua possibilidade mais extrema. Projetar-se para seu poder-ser mais próprio significa, contudo, compreender-se no ser de um ente assim desvelado: existir. A antecipação comprova-se como possibilidade de compreender seu poder-ser *mais próprio* e mais extremo, ou seja, enquanto possibilidade de *existir em sentido próprio*. (HEIDEGGER, 2015, pp. 262-263)

O indivíduo é lançado ao mundo, sem saber o porquê nem como. Quando chega à consciência de sua condição, já se encontra nessa mesma condição. Percebe a própria finitude, bem como reconhece-se enquanto um ser para a morte. Desse modo, lúcido quanto à mortalidade, descobre que não será capaz de realizar todas as possibilidades de ser. Além disso, tampouco possui a certeza de que realizar-se-á nessa existência.

De acordo com o filósofo da floresta negra, é justamente tal consciência o que provoca a angústia diante da morte e da existência, uma angústia que diz respeito à consciência sobre o possível não-ser. Esse estado de conscientização angustia o indivíduo e fá-lo perceber a necessidade de escolher-se, resgatando a cotidianidade. Desse modo, Heidegger situa o sujeito humano na temporalidade existencial: é o *Dasein*: o “ser-sido”, o “estar em situação” e o “por-*vir*”:

O sendo, ao qual, em seu ser, está em jogo este mesmo ser, se relaciona com o seu ser como sua mais própria possibilidade. Presença é, cada vez, sua possibilidade e ela a “tem” não só, ainda, a modo de propriedade, enquanto um sendo simplesmente dado. E porque presença é, essencialmente, cada vez, sua possibilidade, pode este sendo, em seu ser, “escolher” a si mesmo, *pode* se perder, respectivamente, pode nunca se ganhar ou se ganhar apenas “aparentemente”. (HEIDEGGER, 2015, p. 42)

Em outras palavras, o sujeito sabe-se enquanto um ser para a morte. Nessa perspectiva, o indivíduo é obrigado a colocar-se no tempo. A existência é finita, também as possibilidades de realização. O sujeito humano vive, pois, em constante inquietação, uma perturbação constante entre o vir-a-ser e o ser-sido. O ser que somos está sempre em aberto, sempre por se determinar, por se definir. O homem não somente morre, no sentido de aniquilar-se, mas precisa reconhecer-se mortal enquanto condição de seu ser, na sua existência finita. A ideia de saber-se um ser-para-a-morte faz com que o homem reconheça que faz parte do tempo, tal como também asseverou Camus (2017); o homem reconhece o tempo como seu maior inimigo, e o amanhã, que o sujeito tanto ansiava quando tudo nele deveria rejeitar; esse anseio é a revolta da carne, é o absurdo:

Na morte todo e qualquer sentido determinado do ser entra em liquidação. Tudo o que somos e não somos, tudo que sabemos e não sabemos, tudo que fazemos e não fazemos, ontem, hoje, amanhã, toda a existência e o seu universo no tempo e no espaço está como que em suspensão, sem porquê, sem para quê, na nitidez do nada. Mas de tal sorte no nada que a própria compreensão usual do nada como negação ou ausência dos entes está suspensa. A morte é, pois, uma experiência da vida, consumada na própria existência, na qual a existência vem a si na sua radical e total possibilidade, vem a si na aguda percepção da responsabilidade pelo sentido do ser dos entes na sua totalidade, recolhida, alerta, toda precisão, toda ouvido ao vir e ao re-trair-se do sentido do ser [...]. E a precisão, a afinação, o recolhimento, a nitidez dessa acolhida, é o silêncio de alerta dessa audiência do sentido do ser que determina a tônica, a ressonância, a vitalidade, o "humor" dos entes na sua totalidade, isto é, do mundo. É na medida da limpidez da audiência pelo sentido do ser que os entes, cada um em e por si e na sua totalidade vêm à sua identidade, aparecendo com a clareza de cada diferença, sem deformar os contornos, sem confundir níveis e dimensões". (HARADA, 1985, p. 203)

Essa constante inquietação, como se a existência tivesse sido atingida por uma espécie de inadaptabilidade, atira o indivíduo para o sentimento de absurdo existencial. O sujeito reflete, buscando um significado para a existência. Essa ruptura entre o sujeito e o mundo é o próprio absurdo. Como

salientou Albert Camus (2017), o absurdo não está no sujeito nem no mundo, mas na coexistência entre ambos. O indivíduo questiona o mundo, a natureza do mundo e dos objetos que o compõe, bem como a si próprio. Segundo Camus (2017), o vazio e a falta de sentido da vida são questões que trazem angústia, o que, muitas vezes, arrasta o sujeito para o suicídio.

Desamparado, sem uma bússola moral para dizer como agir, nem herói nem anti-herói, o sujeito desespera-se. Não se reconhecendo naquilo que faz, não encontrando um sentido na relação com o mundo, o indivíduo é jogado de roldão aos abismos do tédio existencial. Para Heidegger (2015), bem como Camus (2017), o tédio é a angústia de existir sem viver, de não conseguir vivenciar todas as possibilidades oferecidas pela vida.

O tédio é um sentimento de repetição, portanto, torna-se uma sensação de carência de uma perspectiva de evolução, de mudança, de transformação. O indivíduo sente-se em um labirinto existencial para o qual não encontra saída. Consoante Martins Pó (2015), o tédio é existencial porque não é provocado por circunstâncias localizáveis, providas do mundo sensível. É um mal-estar consigo próprio e com a experiência de existir. Não possui uma causa identificável.

Se o tédio é capaz de matar o indivíduo em vida, a morte torna-se, por seu turno, a única forma de oposição ao tédio, pois, “na inumanidade do tédio ganhamos uma perspectiva de nossa própria humanidade” (SVENDSEN, 2006, p. 43). O sujeito é um ser finito imerso em um tempo infinitamente esvaziado de qualquer significado e dentro do qual não temos qualquer importância. O tempo da vida torna-se uma prisão; o nascer e o morrer, os dois extremos entre os quais oscila o pêndulo do existir. Para Simone Weil (1964), a sucessão uniforme de minutos torna-se cruel, tal como o tique-taque de um relógio.

Arthur Schopenhauer (1959, p. 35), filósofo alemão, usou a metáfora do pêndulo para figurativizar o tédio existencial que afeta inexoravelmente a vida humana. Para Schopenhauer, a vida era essencialmente sofrimento e nascer, um inconveniente:

A vida do homem oscila, como um pêndulo, entre a dor e o tédio, tais são na realidade os seus últimos elementos. Os homens tiveram que exprimir esta ideia de um modo singular; depois de haverem fei-

to do inferno o lugar de todos os tormentos e todos os sofrimentos,
que ficou para o céu? Justamente o aborrecimento!

O tédio é, pois, uma falta de expressão, por isso o eu lírico anterior faz da aparência cadavérica o reflexo do indivíduo existencialmente entediado e essa carência expressiva diz respeito à incapacidade de se superar o estado de tédio, de ânsia por todo e qualquer sentido e, por sua vez, igualmente insatisfeito, uma vez que se perde a capacidade de se encontrar aquilo que buscamos, se é que o indivíduo sabe o que busca. O escritor norueguês Arne Garborg, citado por Svendsen (2006, p. 46), define o tédio como um “frio mental – um frio que atingiu minha mente”. Em Antero, antevemos essa imagem do frio enquanto linguagem para expressar o sentimento existencial de tédio que oprime o eu-poético:

D’aquela primavera venturosa
Não resta uma flor só, uma só rosa...
Tudo o vento varreu, queimou o gelo!

O frio, a rigidez gélida, sem calor, sem vida, uma vez que o calor de um corpo humano denota presença de vida. Quando morremos, nossa temperatura baixa. Quando o coração para, o corpo experimenta o que a medicina legal denomina de *algor mortis* ou o “frio da morte”, quando a temperatura do corpo esfria em uma média de 1,5 °C por hora, até atingir a temperatura ambiente. É o tédio existencial, a morte na existência, a morte do eu. O frio mortal congelou qualquer resquício de vida que possa caracterizar a energia vital ou mesmo as ternas lembranças da juventude, em Antero, época de calor, ou seja, de vida, metaforizado na imagem primaveril de florescência e calor.

A experiência do tédio, portanto, faz com que os indivíduos sejam incapazes de encontrarem qualquer sentido satisfatório que possa conferir um significado ao mundo, a si próprio, à existência. O mundo parece um túmulo e o sujeito é um “Vivo - que vaga sobre o chão da morte; Morto - entre os vivos a vagar na Terra” (CASTRO ALVES, 1965, p. 22). O vazio do sujeito e do mundo estão interligados e não há possibilidade de uma definição para o tédio, haja vista que carece de positividade. Em nossa análise,

abordaremos o tédio enquanto uma privação de significação na poesia de Antero de Quental.

A EXPERIÊNCIA DO TÉDIO EM ANTERO DE QUENTAL

Sigmund Freud (1992), em *Luto e Melancolia*, denomina esta última como uma forma de loucura cuja principal característica é o humor sombrio, uma profunda tristeza capaz de conduzir o indivíduo ao suicídio. Segundo o *Dicionário de Psicanálise* (1998, p. 505), organizado por Elisabeth Roudinescu e Michel Plon, a melancolia sempre foi “a expressão mais incandescente de uma rebeldia do pensamento e a manifestação mais extrema de um desejo de autoaniquilamento, ligado à perda de um ideal”.

Percebemos que o conceito de tédio possui assonância com a melancolia, tal como caracterizada pela psicanálise freudiana, haja vista que no sentimento de tédio, o indivíduo perde algo importante para o seu equilíbrio no mundo, porém não consegue atentar para o que de fato foi perdido, o que claramente também tipifica o sentir melancólico.

O *Dicionário de Psicanálise* afirma que a melancolia se liga ao mito grego de Cronos, o deus do tempo que devorava seus próprios filhos, o que é muito contundente, uma vez que o problema do tédio é uma experiência do tempo que precisa ser consumido. O sujeito se vê aprisionado ao tempo eterno sendo ele próprio finito e não consegue tornar satisfatório essa permanência do tempo existencial. A vida transforma-se em uma cela insuportável e a morte, a única saída para fora desta prisão que se assemelha a um labirinto existencial para o qual não há saída.

A figura mítica de Ícaro nos vem, de imediato, à mente. Mas o que poderia ter o labirinto e a queda de Ícaro a ver com a experiência do tédio? Conforme o mito, Ícaro era o filho de Dédalo, arquiteto do Labirinto do Minotauro. Após Tese matar o terrível monstro, Dédalo foi aprisionado, juntamente com o filho, no labirinto que construía. Tendo previsto tal situação, havia feito de cera, para si e para o filho, pares de asas com as quais poderiam escapar do aterrador lugar. Contudo, Ícaro, não seguindo o conselho do pai que havia solicitado que não voasse tão alto para o que sol não

prejudicasse as asas, terminou por aproximar-se demasiado ao astro rei e suas asas, derretidas, desfizeram-se e jovem precipitou-se para a morte.

O eu lírico de Antero de Quental, poeta-filósofo lusitano, cuja poesia, segundo José Rodrigues Paiva (2003), pode ser compreendida como *subjetividade metafísica*, aproximando-se estética e conteudisticamente dos poetas simbolistas e decadentistas do final do século, leitores como Antero do pessimismo schopenhauriano, pode ser compreendido enquanto imagem simbólica da personagem mítica grega supracitada.

Ícaro não é somente um jovem – imaturo – que peca por irreflexão, mas também pode ser visto enquanto herói do ideal, sonhador, que deseja alcançar o infinito, a liberdade plena, Ícaro é o desejo de transcendência do homem, o almejo de ultrapassar a própria condição de finitude. Aqui, presenciemos o sentir melancólico/entediante, uma vez que o primeiro caracteriza-se enquanto um aniquilamento de si pela perda de um ideal, de um desejo e o segundo, assinala-se enquanto uma crise de significado: perdido o sentido que serviria enquanto bússola para a existência, esta encontra-se ela mesma em perigo:

Disse ao meu coração: Olha por quantos
Caminhos vãos andámos! Considera
Agora, d’esta altura fria e austera,
Os ermos que regaram nossos prantos...
[...]
Respondeu: D’esta altura vejo o Amor!
Viver não foi em vão, se é isto a vida,
Nem foi de mais o desengano e a dor.

Observemos que o eu lírico anterior encontra-se no alto. O alto remete ao próprio ideal, ao mito de Ícaro, e dessa altura olha para baixo e percebe os desertos vazios pelos quais andara e aos quais pranteara em vão. Esse ideal não se concretizara, uma vez que, ao fazê-lo, se teria aniquilado no que representa em si mesmo. O eu poético caminhara para os altos píncaros e ao olhar para baixo vira que o caminho fora ilusório, não havia coisa alguma, era um vácuo. Percebemos o uso da imagem noturna em Antero, caracterizada na estrofe pela palavra “ermo”.

O labirinto, segundo Chevalier (1986), anuncia a presença de algo precioso ou sagrado e alcançar o centro significa estar digno de elevar-se a essa sacralidade. O labirinto de Antero o conduz para dentro de si mesmo. A transformação do eu que se opera no centro do labirinto e que se afirma à plena luz ao final da viagem, de retorno ao término desta paisagem, indo das trevas à luz, marca a vitória do espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o transitório, a inteligência sobre o instinto, o saber sobre a violência cega. Contudo, no eu lírico anterior, não há chegada ao centro do labirinto. Não há luz, apenas trevas, uma noite contínua que figurativiza a própria existência humana. O labirinto é o tempo do qual só é possível sair através da morte.

Aqui, percebemos a filosofia heideggeriana, quando salienta que, ao não se reconhecer em sua própria existência, o sujeito arrasta-se para o sentimento do tédio enquanto experiência tempo-existencial de sofrimento. Enquanto o tédio manifesta o ente na sua totalidade, a angústia manifesta o nada e a presença do nada pode ser possibilitada pela tonalidade fundamental que é a angústia. Conforme, Martins Pó (2015), o tédio condiciona a relação do sujeito com o mundo, tornando-o diferente, alterando-o no sentido de o tornar insuportável porque o tempo parece não passar; ou torná-lo enfadonho em circunstâncias em que ele deveria ser agradável; ou também no sentido de tornar o mundo, em sua totalidade, indiferente para o sujeito, anulando a possibilidade de envolvimento do indivíduo com ele, distraíndo-o de si próprios.

E quem morreu: o filósofo, que buscara apreender a existência por meio da Ideia; o místico, para o qual a autêntica vivência espiritual fora constante ou o poeta, para quem a imperfeição de tudo quanto existia não era capaz de abarcar a “Belleza que não morre”? A Morte, “libertadora e inviolável”, “irmã coeterna da minha alma”, “irmã do Amor e da Verdade”, foi a única capaz de dar ao eu lírico a solução para os embates internos, para o pessimismo e conferir ao poeta a unidade que, em suas múltiplas disparidades, andara a buscar.

Em Antero, encontramos também a sensação de queda como metáfora para a perda de sentido do mundo:

Vereis as Formas, filhas da Ilusão,
Cair desfeitas, como um sonho vão...
E acabará por fim vosso tormento.

Percebemos que o anseio pelo novo se torna insípido. Como podemos observar, o eu lírico de Antero procura novas sensações, um novo ideal que possa conferir sentido ao mundo e a si próprio. O mesmo processo de ruína interior que vimos anteriormente, o qual adquire a cor de um moribundo – ou seja, morre -, ao salientar que tudo havia ruído por dentro, a alma morrera, espiritualmente estava devastado. Não à toa o poeta cometera suicídio. Em Antero encontramos, inclusive, um claro indício desse esfacelamento da subjetividade e, conseqüentemente, da própria realidade externa. Essas Formas ilusórias as quais alude são as vãs tentativas de absolutizar, de universalizar as experiências finitas e transitórias que o eu lírico experimenta em face do mundo.

O poeta imagina poder construir um eu substancial e, por fim, superar o sentimento de tédio se for capaz de preencher o Tempo que o devora com impulsos, com novas sensações. Não há lugar para a experiência, não há tempo para a significação, apenas a vivência superficial de momentos que se sucedem e que deveriam dar um sentido à vida.

Porém, a novidade queda ultrapassada, e a existência não adquire o significado que lhe falta. Vemos, pois, aqui, uma alegoria da caverna ao avesso. Sair da obscuridade do sentir melancólico, do tédio existencial para alcançar o alto, o eterno, a luz, é meramente uma ilusão. O sujeito depara-se com a vacuidade e cai, a queda aqui aparecendo como uma metáfora para o próprio sentir melancólico, que é para baixo, depressivo.

A imagem que o eu-poético utiliza para metaforizar o sentir entediante é a própria repetição de algo: é um mesmo que se ecoa. Se o eu não existe, esse interior é vazio e, portanto, o labirinto não possui centro, fundo, assemelha-se a um poço sem fim no qual o poeta parece cair vertiginosamente, sem esperança de encontrar sair:

Nada! O fundo de um poço, úmido e morno,
Um muro de silêncio e treva em torno
E ao longe os passos sepulcrais da morte.

Percebemos a figura do poço como sendo esse caminho estreito, sem fim, pelo qual o eu lírico escoe. As paredes do poço é silêncio e treva e seu interior é úmido e morno. Podemos observar aqui a metáfora da morte. O poço tanto assemelha-se a um túmulo quanto ao útero materno. Se pensarmos que a morte pode ser vista como um renascimento, uma outra possibilidade de ser, então podemos percebê-la como uma passagem, uma linha tênue pela qual alcançamos a transcendência. A única forma de tocar a eternidade é despojando-se da forma humana transitória.

A palavra “nada” em altíssimo no primeiro verso pressupõe a síntese das proposições anteriores: não há coisa alguma, tão somente um terror noturno, a escuridão que se fecha ao distanciar-se da luz do sol e a queda das alturas para o fundo do poço, úmido e morno. Percebamos que o poço de Antero pode fundir as imagens de túmulo e útero ao mesmo tempo. Vida e morte igualizam-se, não possuem mais diferenças. A cova e o ventre são nivelados por suas características: escuro, aquoso, terno. É uma imagem de conforto a qual somos apresentados pelo eu lírico, haja vista que esse “oco” no qual despenca é morno, é aprazível, ou seja, a morte é acolhedora e pode significar um renascer para uma existência melhor. Essa imagem também prefigura o próprio labirinto cuja saída não se é capaz de achar e termina por voltar-se ao início ou aos mesmos caminhos anteriormente percorridos. Em outras palavras, em Antero vemos o labirinto da própria existência na qual a morte mostra-se como única saída viável: veio do não-ser e ao não-ser retorna.

Por fim, em um processo interno, secou-se, endureceu, morreu de vazio existencial. O eu lírico anterioriano pressagia essa sensação:

Conheci a Belleza que não morre
E fiquei triste. Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre,

Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre:
Assim eu vi o mundo e o que elle encerra
Perder a cor, bem como a nuvem que erra
Ao pôr do sol e sobre o mar discorre.

Nas duas estrofes do soneto anterior, percebemos características formais que, associadas ao conteúdo do soneto, permitem a conformação da imagem do tédio. A “Belleza” imortal afirmada pelo eu lírico metaforiza justamente essa dimensão eterna, imutável, algo que não faz parte do mundo fenomênico, transitório, mas de um prisma superior, além desse mundo material e finito. A Beleza imortal é a Verdade absoluta, é a própria infinitude a qual aspira o eu lírico. É a “febre de Ideal” que consome o eu-poético anterior, que tumultua seu coração, é o transcendente.

No primeiro verso da primeira estrofe, o uso sonoro de uma escala vocálica, que vai da vogal mais fechada para a aberta – conheci a Belleza que não morre -, passando pelas vogais /i/, /e/ e culminando no /o/ tônico agudo na última palavra, parece querer elevar o leitor às alturas das quais fala o eu lírico. Percebemos a imagem dessa Beleza imperecível relacionada ao alto, aquilo que se encontra inalcançável ou careça de existência de fato, uma vez que Antero não enforma essa Beleza; ela é uma Ideia e, como tal, não pode ser refletida no múltiplo. A Belleza anterior faz eco ao sol buscado por Ícaro e que terminara por queimar suas asas. Vejamos que o eu-poético está em uma subida desenfreada, acusticamente metaforizada pelo uso das vogais tônicas em escala assonante.

Porém, o primeiro verso não conclui na mesma frase, mas abaixo, no verso seguinte, com uma entonação na vogal /i/ fechada e tônica, que tanto demarca a métrica decassílabo de Antero, quanto metaforiza a própria sensação de queda do eu lírico: “Conheci a Belleza que não morre/ E fiquei triste”. O efeito sonoro criado parece ir do degrau mais alto para o mais baixo. O golpe da vogal /i/ no segundo verso provoca uma sensação física de queda, uma sensação quase táctil. E, a partir do segundo verso, começa-se novamente a escalada para cima:

Como quem da serra
Mais alta que haja, olhando aos pés a terra
E o mar, vê tudo, a maior nau ou torre

A ausência de ponto final e o uso de vogais tônicas abertas em uma escala sonora ascendente, eleva o leitor aos píncaros iluminados das torres e serras, ou seja, às alturas, ao eterno, ao imutável, ao mundo do sonho, do

permanente, da dimensão das verdades eternas, ao sol de Ícaro. As imagens das montanhas, da torre, do mar corroboram o sentido de infinitude, de vastidão a qual essa Beleza absoluta encontra-se ligada. A vogal tônica /u/ em “tudo”, com sua pronúncia arrastada, provoca a sensação de completude, de abrangência, pois, esse “tudo” diz respeito ao universo inteiro, é o absoluto. E mais uma vez, o eu lírico cria um efeito sensorial de queda no primeiro verso da segunda estrofe. O eu-poético vê tudo, todo o universo a seus pés, mas vê tudo isso “Minguar, fundir-se, sob a luz que jorre”.

O impacto da queda neste verso é mais forte que o da primeira estrofe, o que prenuncia justamente esse movimento de subida ao ponto mais alto para, em seguida, desabar, o que representa a vogal /i/ tônica. Ao concluir o verso dizendo que a queda dá-se abaixo da luz que ilumina esse mundo superior, temos aqui, mais uma vez, a oposição entre claridade/obscuridade e altura/queda, o eu lírico despenca da luz para as trevas. A última palavra, “jorre”, quebra o movimento de subida/descida, pois a vogal /o/ ocasiona uma sensação de paralisia, de estaticidade, de um eco profundo, que ecooooooa; a luz de Antero apenas joooooorra, contínua, pressuondo uma apatia por parte do eu-poético a qual se manifesta também na própria forma do soneto que, é em si mesma, é enrijecida e não permite movimento.

Esse movimento efetuado pelos eu líricos de ambos os poetas, através de elementos imagéticos e sonoros, simbolizam o sentir melancólico que é caracterizado como um sentir depressivo, ou seja, para baixo. A sonoridade e as imagens poéticas são criadas justamente para permitir ao leitor perceber o efeito descendente do ritmo do soneto que é o próprio caráter do sentir melancólico, ou seja, depressivo, para baixo.

Tal como Ícaro, Antero morre, seca, endurece, querendo alcançar algo inalcançável, pois, como o próprio Svendsen (2006) disse, a superação do tédio está fora da força de vontade humana, uma vez que a própria vontade não consegue mais agarrar-se a coisa alguma quando se encontra imersa no sentir melancólico. A imagem de um eco que ressoa o próprio silêncio é muito forte na poesia de ambos, pois, na tentativa de superar a existência entediante - o tempo devorador - tal tentativa gera consequências desastrosas.

Observemos que a ansiedade do eu lírico consiste, pois, na passagem inexorável do tempo em direção à morte. O tempo deixou de existir em si mesmo, haja vista que horas, dias, anos não se diferenciam, logo não há mais tempo. O eu lírico encontra-se aprisionado em um limbo existencial, a vida tornou-se um exílio. A imagem dos instantes que passam velozes indicia a própria fragmentação da experiência existencial que ameaça sufocar o eu-poético, haja vista que afirma ser essa velocidade afunilada, delgada, que o comprime, que oprime e torna a vida um peso por demais excessivo para ser carregado. A sensação de velocidade fragmentária é encontrada em Antero:

Que é o mundo ante mim? fumo ondeando,
Visões sem ser, fragmentos de existência,
Uma névoa de enganos e impotências
Sobre vácuo insondável rastejando...

Vejamos que o eu lírico anterioro perpassa o mesmo sentimento de desprendimento para com o mundo externo. Essa realidade perdera sua concretude, o poeta não era mais capaz de saber se o que estava externo à sua consciência existia em si mesmo. Tudo ao que poderia ter acesso era o que aparecia à sua mente. E o que surgia: fumos, névoas, fragmentos de experiências que chegavam através dos sentidos, que se faziam e desfaziam, que eram e não eram.

Visões desprovidas de essência, para além do mundo não existia nada que estivesse no comando dos fenômenos. Não possuindo interior, o mundo e as coisas do mundo eram meras imagens esfumaçadas que rastejavam sobre o vácuo, sobre o nada. E esse sentimento de desilusão para com um mundo que havia perdido o valor em si mesmo, transforma o tempo em uma sucessão de instantes, de experiências fragmentadas cuja falta de sentido açoita o eu-poético. Em outro poema, Antero metaforiza a ideia de instantes “velozes e esguios”, mediante o uso da anáfora: “Deixá-la ir, a ave.../Deixá-la ir, a vela.../ Deixá-la ir, a alma...”. Até afundar completamente na última estrofe:

Deixá-la ir, a nota desprendida
D’um canto extremo... e a última esperança...

E a vida... e o amor... deixá-la ir, a vida!

A repetição do grupo de palavras no início das estrofes, “Deixá-la ir” pressupõe esse sentimento reverberação; a vida ecoa, ou seja, a vida entendida enquanto transcurso do tempo existencial encontra-se pulverizada, partida em fragmentos iguais uns aos outros e, portanto, iguais, relativizados, sem valor em si mesmos. Se os instantes da vida foram igualados logo não se diferenciam, tornaram-se os mesmos, ecoando, reproduzindo-se. E aqui reproduzir pode possuir a mesma ideia de multiplicar-se, haja vista que a multiplicação e a reprodução, nesse sentido, podem dizer respeito à um mero duplicar-se, dar origem a um outro igual a si próprio, indefinidamente. Observemos o uso da aliteração no fonema /v/ que traduz a sensação de desvanecimento, do esvaír-se, do escoamento do próprio eu, da própria existência: ave, vela, vida. A própria aliteração da vogal /a/, aberta e cuja pronúncia não contém qualquer obstáculo, o ar passando livremente, prenuncia também essa abertura, esse vácuo no qual o eu lírico ecoa.

Na ausência de uma relação com Deus, responsável por significar a existência, o eu volta-se para si próprio e para as satisfações dos sentidos em busca de um sentido postiço capaz de significar o mundo e o eu. O objetivo é esquecer o estado miserável da condição existencial humana e tal ação possui um efeito destrutivo: o eu fragmenta-se ao fugir do vazio da realidade. Se apenas a satisfação sensorial é capaz de consolar o sujeito da miserabilidade humana, essa necessidade constitui-se enquanto a maior miséria humana, impelindo o sujeito para a própria destruição. Vejamos o poema *O convertido*:

Entre os filhos de um século maldito
Tomei também lugar na ímpia mesa,
Onde, sob o folgar, geme a tristeza
D’uma ânsia impotente de infinito.

A estrofe nos remete ao mito de Tântalo, personagem mitológico que, tendo enganado aos deuses - na mesa dos quais possuía um lugar de honra por ser filho de Zeus - serviu as carnes do próprio filho morto, a ver se os deuses seriam tão inteligentes ao ponto de descobrirem a façanha. Antero se coloca como filho desse século, o seu século, o XIX, um século

ímpio varrido pelos ventos gélidos das dúvidas, pela morte de Deus, anunciada por Friedrich Nietzsche (1992), a ruína de todo o aparato metafísico que servia de base para guiar as ações humanas. Esse século, herdeiro do programa Iluminista, orientado para as teorias positivistas, serviu as carnes de seus próprios filhos, carentes de infinito, de transcendência. O século maldito deixara seus filhos às voltas com uma existência fragmentada, porque fragmentada estava a subjetividade. Não havia mais fatos, apenas perspectivas. E o poeta segue:

Erma, cheia de tédio e de quebranto,
Rompendo os diques ao represso pranto,
Virou-se para Deus minha alma triste!

Amortalhei na fé o pensamento,
E achei a paz na inércia e esquecimento...
Só me falta saber se Deus existe!

Vejamos como o eu lírico refere-se à alma: erma, cheia de tédio e quebrantada, ou seja, vazia, nua de uma ânsia de infinito, porque a dimensão da transcendentalidade havia sido perdida. O indivíduo encontra-se castrado de seu prisma espiritual. Varrido pela dúvida do programa e das verdades da Razão, voltou-se para fé em um ato de desespero, encontrando serenidade na inércia, na falta de movimento, na paralisia, em outras palavras, na morte em vida. Se a Razão não conseguira responder aos anseios humanos, se não havia conseguido oferecer ao humano um sentido, uma resposta ao mundo e à existência, seria a Religião a resposta? O desespero era tanto que ansiava, ao menos, a existência dessa dimensão metafísica que fosse capaz de conferir significado à existência.

Em Antero de Quental não temos um tempo de experiência, mas, ao contrário, uma experiência de tempo. O tempo, os minutos, segundos, horas parecem iguais e vazios, idênticos, uniformes, em pleno repouso, eterno; emergem enquanto nulidades, impotências e vazios. A eternidade surge, portanto, como presságio de morte, haja vista que pressupõe ausência de movimento, de transformação, de vida. Por essa razão, ambos os poetas utilizam a metáfora do gelo, do frio, enquanto característica do sentimento de tédio. Ambos os poetas expressam por meio do eu lírico a sensação de

frio, de gelo, tal como um morto, resfriado por dentro. O tédio, que é uma morte em vida, esfria tudo, tira o calor da existência, o sopro da vida.

Os elementos primordiais da imagem permitem um efeito sensorial, quase tátil, na poesia do poeta, permitindo um envolvimento físico do leitor. O frio que se abateu no interior do eu lírico anterior aparece como um pavor que o desnorreia, pois não sabe mais quem é ou aonde vai. Tudo está morto: o eu e o mundo.

O tempo, para o eu lírico, assume a forma do labirinto do qual não se pode escapar e, ao tentá-lo, ao esforçar-se por fazê-lo, por ultrapassar a condição humana, tudo que se encontra é vazio, silêncio e, logo em seguida, a queda e a morte. Em Antero, a sensação de fragmentação traduz-se na perda de identidade, haja vista que não há mais a ideia de uma subjetividade absoluta:

— Fantasmas de mim mesmo e da minha alma,
Que me fitais com formidável calma,
Levados na onda turva do escarcéu,

Quem sois vós, meus irmãos e meus algozes?
Quem sois, visões misérrimas e atrozes?
Ai de mim! ai de mim! e quem sou eu?!...

Observemos a fragmentação do eu lírico anterior em fantasmas, ou seja, formas duplicadas de sua alma, contudo sem existência concreta, eus ilusórios, duplos estranhos e, ao mesmo tempo, familiares, haja vista que o eu os reconhece como fragmentos de si. Contudo, a fragmentação, o divórcio entre o que o eu pressuponho ser e o que realmente sou, provoca estranhamento, separação entre o eu que se espanta e os eus admirados que emergem como objetos.

A aliteração na consoante /m/ metaforiza o próprio “mim” que está ecoando, desdobrando-se em vários mesmos de si próprio. Tal reconhecimento mostra-se exatamente como um estrangeiro que nos habita, um estranho familiar que anda conosco. É um reconhecimento atroz porque atira à cara do eu lírico o esvaziamento do próprio eu. Não significa dizer que o eu deixou de existir, mas que deixou de existir enquanto uma subjetividade fixa, aprisionada a um lugar. O que percebemos, principalmente no

último verso, quando o eu-poético pergunta a si mesmo “ai de mim, e quem sou eu?”, é um descentramento do eu ao fazer desmoronar a verdade eterna e inquestionável da Razão.

Percebemos no poeta que o tempo e a própria experiência existencial são um labirinto que aprisiona o eu e este, tomado de uma náusea, tal como metaforizou Jean-Paul Sartre (2006) em sua principal obra filosófica, toma-se de horror pelo abismo e dilui-se. Quanto mais consciência se tem, maior será o sentimento de vazio. O eu lírico demonstra uma clara insatisfação existencial e uma não adequação à existência, ao mundo. Sente saudades de si mesmo por haver perdido essa significação que sustentava essa subjetividade. Svendsen (2006) afirma que o tédio pressupõe uma autorreflexão no que diz respeito à própria condição do sujeito no mundo:

Nem fantasmas noturnos visionários,
Nem desfilas de espectros mortuários,
Nem dentro de mim terror de Deus ou Sorte...

Em Antero, temos uma imagem ainda mais atroz que ecoa a própria ideia de afunilamento que metaforiza a opressão da experiência do tempo existencial como um funil que se fecha em torno do eu lírico. Mais uma vez temos o uso da anáfora no termo “nem”, conjunção adversativa, que traz em si uma ideia de negação. A palavra “ecoa” nos versos anteriores relativizando as ideias as quais renega, ou seja, nem fantasmas, nem espectros, nem um eu interior ao qual prender-se: tudo é vazio, “silêncio e escuridão: e nada mais”. Percebemos, no eu lírico anterior que não há mais a possibilidade de se preencher o vazio ocupado anteriormente pelas metanarrativas. É o entediante, o eterno mesmo; não há mais limites e nada é mais entediante que o eterno, o ilimitado:

E quando o pensamento, assim absorto,
Emerge a custo desse mundo morto
E torna e olhar as coisas naturais,

À bela luz da vida, ampla, infinita,
Só vê com tédio, em tudo quanto fita,
A ilusão e o vazio universais.

Vejamus nessas duas estrofes a sensação da morte na existência enquanto metáfora para o sentimento do tédio existencial que, segundo Heidegger, é uma indiferença para com tudo, inclusive para com consigo próprio. O eu lírico diz que a consciência é forçosamente trazida para fora de si mesma; obrigada a dirigir-se intencionalmente, ou seja, orientar-se para fora do próprio eu, absorta, admirando-se das coisas que a cercam. Quando isso ocorre, quando o eu percebe-se separado daquilo que o cerca, só consegue sentir tédio mediante aquela luz – figurativização da existência –, uma luz ampla, ou seja, sem fim, sem possibilidade de término, a vida que prossegue, ainda que o sujeito morra, a existência segue o próprio fluxo infinito do renovar-se, contínua, geração após geração, repetindo-se, sujeitos ecoando-se através de seus filhos. Sentindo-se vazio, o eu lírico projeta esse esvaziamento para um nível universal. Incapaz de dar significado à própria existência, o eu lírico não enxerga um sentido na vida ou no mundo que o cerca. É o sentimento de inadequação, de inadaptabilidade existencial.

O poeta está imerso em um excesso de introspecção sem qualquer meta ou objetivo. O nivelamento, como salienta Svendsen (2006), provoca tédio. Sendo o sujeito uma síntese entre infinitude e finitude, entre temporal e eterno, como salienta Kierkegaard (2008), entre necessidade e liberdade, tendo a própria palavra síntese um significado que diz respeito a uma relação entre dois termos, o indivíduo não pode mais ser considerado um eu.

Para Kierkegaard (2008), em *La enfermedad Mortal*, o eu não é a relação do sujeito consigo próprio em si, mas o voltar-se sobre si mesmo, o conhecimento que adquire de si próprio. O eu possui seu fundamento fora de si, - para o filósofo dinamarquês, em Deus. Na modernidade, podemos perceber esse movimento que vai da base religiosa - Deus - como fundamento e significação do mundo e da subjetividade, para a ciência - a Razão como fundamento do eu e do mundo, única via de acesso ao mundo e a esse eu que é a síntese mesma das contradições humanas. De onde surge, portanto, o sentimento de tédio? Justamente da quebra dessa relação que a síntese estabelece consigo mesma. O eu rompe-se e se fragmenta.

Conforme Kierkegaard, a desesperação, a doença mortal, emerge da relação na qual o indivíduo, que é uma síntese de finito e infinito, relaciona-se consigo próprio - o finito, o limitado -, deixando o infinito, o ilimitado,

escapar de suas mãos. É a angústia profunda que incapacita o sujeito até mesmo de encontrar alento na morte. Está impedido até mesmo de morrer. Kierkegaard (2008, p. 59) conclui, portanto, que “la fórmula de toda desesperación [es] que uno desesperadamente no quiera ser sí mismo”. Desse modo, o eu desesperado foge de si e, ao mesmo tempo, almeja encontrar-se, contudo, busca-se fora, projetando o eu subjetivo na realidade objetiva, alienando-se de si e perdendo-se.

Percebemos um profundo desespero de não conseguir encontrar nada que seja capaz de dar um sentido às necessidades do eu. O tédio, pois, pressupõe alguém que se entendia, mas que não sabe bem de quê; encontra-se enraizado na procura pela infinitude e aquele que deseja o infinito, ignora bem o que realmente deseja:

Para viver uma vida significativa, o homem precisa de respostas, isto é, de certa compreensão de questões existenciais básicas. [...] A pessoa tem de ser capaz de se situar no mundo e de construir uma identidade relativamente estável. [...] ter uma identidade pessoal é ter a representação de um fio narrativo na vida, em que passado e futuro podem dotar o presente de significado. [...] Para se ter um significado, ser um eu, é preciso ser capaz de contar uma história sobre si mesmo, sobre quem se foi, quem se quer vir a ser e quem se é agora, entre passado e futuro. (SVENDSEN, 2006, p. 83)

Desprovidos de um eu substancial ou essencial que possibilite uma significação a si e ao mundo, as expressões líricas de Antero tornam-se como *mônadas* nômades, deserdados da universalidade da Razão, órfãos de Deus, vagando sem rumo, sem qualquer possibilidade de descobrir qualquer coisa que possa garantir um sentido e dar consistência à existência. O eu encontra-se aprisionado no vazio infinito. O pensar torna-se tortura, a voz do pensamento é lamento torturante que o sujeito não é capaz de calar. O indivíduo não quer pensar sua condição, contudo não é capaz de fazê-la estacar, está sempre a remoê-la por dentro.

Por esse motivo, a repetição de palavras como uso estilístico na forma poética revalida o conteúdo do sentir existencialmente entediante. O eu observa a si próprio e julga-se, a consciência de si está ligada à solidão, pois esta é incontestavelmente pessoal. A solidão é o próprio eu lírico e, tal como

a consciência e a solidão pertencem ao eu, a solidão também, um tédio pelo qual o sujeito torna-se responsável. Em Antero, percebemos essa autoindulgência no soneto *Mea Culpa*:

A Natureza é minha mãe ainda...
É minha mãe... Ah, se eu à face linda
Não sei sorrir: se estou desesperado;

Se nada há que me aqueça esta frieza;
Se estou cheio de fel e de tristeza...
É de crer que só eu seja o culpado!

Observemos aqui o eu lírico que afirma o divórcio da consciência para com o mundo externo a ela. Há uma separação entre eu e o não-eu, ou seja, tudo aquilo fora da minha subjetividade. A Natureza, em letra maiúscula, adquire aqui contornos do próprio universo, dos cosmos em sua totalidade e plenitude. Vejamos que o eu lírico coloca-se em face dessa natureza, o estranhamento que essa realidade, que aparece como objeto, provoca, ocasionando a sensação de inadequação no eu-poético. Ele olha e percebe a indiferença de tudo; tudo está lindo e verdejante; as cidades funcionam, as pessoas vão e vem, nada mudou. Apenas ele está mudado. Houve uma ruptura entre imanência e transcendência e o indivíduo sente-se desesperado, tal como Kierkegaard (2008) salientou sobre o que é o desespero humano.

Como havia dito Heidegger (2011), sobre a questão do tédio profundo, este não se encontra orientado para alguma coisa específica, uma situação determinada. Engloba, por outro lado, toda a totalidade dos entes, incluindo o próprio sujeito enquanto ente determinado. Observemos que o próprio eu lírico salienta que nada é capaz de diminuir essa tristeza que sente, que nada é capaz de aquecer essa frieza e percebamos aqui a figurativização da temática do tédio existencial nas imagens do frio e da melancolia, a mesma melancolia definida por Freud como sendo uma tristeza sem origem aparente, haja vista que a causa não pode ser identificada. Sendo assim, o eu-poético só consegue culpar a si próprio, uma vez que o sentimento de inadaptabilidade está nele, em sua condição de abertura, em sua condição humana de ser-para-a-morte, na impossibilidade humana de saber se ou não um sentido para a existência.

Para Martin Heidegger (2011; 2015), a solidão é condição original do *Dasein*. Quando nascemos, somos atirados à existência, lançados à própria sorte. Os indivíduos diferenciam-se uns dos outros pela maneira como lidam com a liberdade ou o abandono que daí provém. Heidegger observa o *Dasein* em fuga de si próprio, deseja esconder sua condição de facticidade, situa-se em sua cotidianidade que o mantém distante de si mesmo. O *Dasein* quer desesperadamente manter-se distante da angústia que o existir provoca. Tem a necessidade de escapar da solidão que o consome.

Se a essência do indivíduo humano é o fato de existir, enquanto tal estamos lançados em um mundo, somos facticidades, totalidades de significações históricas que sofrem a ação da sedimentação social. Não somos capazes de nos pensarmos fora do mundo, pois o mundo constitui nossa própria existência. Por isso Heidegger (2015, p. 254) afirma que o sujeito angustia-se “pelo próprio ser no mundo”, haja vista que “o mundo não é mais capaz de oferecer alguma coisa, nem sequer a copresença dos outros”. A solidão não pode ser analisada de maneira independente da existência, haja vista que a solidão é uma experiência do sujeito fático, do existente, que revela o seu modo de existir.

O indivíduo encontra-se sozinho no sentimento de tédio haja vista que não é capaz de encontrar apoio fora de si mesmo. Na verdade, não é possível encontrar apoio sequer em si próprio. O significado pessoal dado pelo sujeito ao mundo e ao eu com o intuito de estabelecer uma relação de significação como única coisa capaz de oferecer um sentido à existência, é inapreensível. Ainda que qualquer significado seja inalcançável, faz-se necessário aceitar o tédio, uma vez que não há modo de sair dele. Haja vista que não há qualquer solução para o tédio, é justamente isso que faz dele um problema.

SUICÍDIO LÓGICO – ANTERO, O HOMEM ABSURDO

Como percebemos ao longo de nossa análise, o tédio parece ser um mal tipicamente moderno, ainda que a palavra seja bastante antiga. Na contemporaneidade, pode ser compreendido enquanto um fardo que arrasta a

existência segundo o tempo ditado pelo mercado. Percebemos que o sentimento de tédio existencial é uma experiência atrelada à experiência do indivíduo com o tempo, cuja relação torna-se uma correspondência esvaziada de conteúdo, mera superficialidade sem qualquer singularidade e, portanto, completamente nivelada na mesmice. Não há mais um entendimento qualitativo do tempo, mas quantitativo e, nesse sentido, a experiência do tempo transforma-se em um infinito passar dos segundos, todos iguais porque não possuem categorias de valor capazes de distinguir qualitativamente uma porção do tempo de outra.

A partir dessa experiência, percebemos como o sentimento existencial de tédio emerge nas poesias de Antero de Quental, analisando imagens líricas do respectivo poeta, que as utiliza para metaforizar o sentir indiferente e sufocante do viver sem qualquer sentido ou significação. Antero reconhece-se enquanto estrangeiro deste mundo, como se a existência fosse uma espécie de exílio. Percebemos que as imagens do frio, da melancolia e da queda são utilizadas pelo escritor enquanto figurativizações para a temática do tédio profundo, o que nos permitiu trazer à tona a imagética mítica de Ícaro, aquele que tentou voar para fora do labirinto, mas teve suas asas derretidas pelo sol.

Antero vivenciou o labirinto existencial, tentando encontrar a si próprio para, a partir daí, conseguir dar um sentido e um significado à vida e ao mundo. Contudo, esse centro esfacelara-se pelos ventos gélidos do niilismo que varrerá a sua geração, “os filhos de um século maldito”. Não conseguindo achar saída para fora de si e sem alcançar o centro que possibilitaria uma reunião de suas partes fragmentadas – o eu que se volta sobre si mesmo -, quis escapar para fora de si e a única solução para o sentimento do absurdo, no caso de Antero, foi a morte:

Na mão de Deus, na sua mão direita,
Descansou afinal meu coração.
Do palácio encantado da Ilusão
Desci a passo e passo a escada estreita.

Como as flores mortais, com que se enfeita
A ignorância infantil, despojo vão,

Depois do Ideal e da Paixão
A forma transitória e imperfeita.

Como criança, em lóbrega jornada,
Que a mãe leva ao colo agasalhada
E atravessa, sorrindo vagamente,

Selvas, mares, areias do deserto...
Dorme o teu sono, coração liberto,
Dorme na mão de Deus eternamente!

Em *O mito de Sísifo*, Camus (2017) afirma que o suicídio é o problema mais importante da filosofia, haja vista que a questão de se a vida vale ou não a pena ser vivida deveria ter primazia antes de qualquer outro questionamento filosófico, uma vez que, se a própria existência não tiver sentido, todo o resto conseqüentemente também perde o valor.

Avaliando as três possibilidades de se escapar do Absurdo, quais sejam, a Religião (o salto de fé), que Camus denomina como “suicídio filosófico”; o Suicídio propriamente dito e a Aceitação do absurdo (a revolta metafísica), Camus salienta que o suicídio não resolve a questão do absurdo, uma vez que o indivíduo apenas adianta o destino inexorável de cada um. Para Camus, o suicídio é apenas o ato de evitar o absurdo ao invés de se viver apesar dele.

No soneto acima, último soneto que fecha as cortinas do livro dos *Sonetos*, de Antero, embora o poema seja intitulado *Na mão de Deus*, como o próprio poeta dissera em carta ao amigo Albert Sampaio: “Não te assuste a palavra Deus. [...] É um símbolo e ainda o melhor para exprimir certa coisa, que doutro feitiço não caberia em verso. Pura liberdade poética” (QUENTAL, Cartas II, 1882, p. 634). Como o próprio autor explicara, o *Deus* ao qual alude o eu lírico não é necessariamente uma divindade religiosa, mas tão somente se utiliza da convenção de um símbolo que, dentro da sociedade cristã, na qual cresceu, servia às necessidades poéticas do eu lírico para expressar sentimentos que, de outra forma, não seria capaz de traduzir: a sua necessidade de transcendência.

Vejamos, na primeira estrofe, o paralelismo que o poeta faz dentro da própria obra, retomando a ideia que aparece no soneto “Palácio da Ven-

tura”, o qual não discutimos aqui, mas desejando mostrar que o sonho de alcançar tal palácio havia sido mera ilusão. O palácio, que antes afigurava-se como venturoso, agora é o castelo encantado da quimera, da fantasia, cuja escada o eu lírico desce. Percebamos mais uma vez a imagem da queda, da descida. Segundo Chevalier (1986), o castelo é um símbolo de transcendência, do próprio inconsciente, e essa escada pela qual desce o eu-poético (percebe-se que o eu encontra-se dentro do castelo, o que permite que interpretemos o castelo como sendo a subjetividade) é o meio pelo qual o eu lírico chegará ao inconsciente, à dimensão da transcendência. O eu volta-se sobre si, fecha-se para o mundo externo, rompe com a imanência e entrega-se à transcendentalidade.

Para Chevalier, a escada é o símbolo por excelência da consciência. Refere-se ao simbolismo da verticalidade e pode indicar uma ascensão ou descenso gradual, bem como uma via de comunicação de duplo sentido, entre diferentes níveis. A verticalidade é a linha do qualitativo e da altura: a horizontalidade, do quantitativo e da superfície. A altura é a dimensão de um ser visto a partir do exterior; a profundidade, a mesma dimensão vista a partir do interior. A escada aparece na poesia de Antero como o suporte imaginativo de libertação material e transcendentalidade.

A escada é o símbolo da progressão para o verdadeiro conhecimento e para a transfiguração. Se está orientada para o céu, trata-se do conhecimento do mundo aparente ou divino; se está orientada para a terra (no caso do poema), orientando-se para o subsolo, trata-se das profundidades do inconsciente. Cada degrau representa um grau de aprendizagem no caminho do eu.

Vejamos que, a cada passo, a cada degrau descido na escada que leva ao subconsciente, o eu lírico despoja-se dos ideais que orientavam sua existência. Figurativiza-os como “despojos vãos”, “ignorância infantil”. À medida que desce, afirma haver deposto esse Ideal como se uma armadura fosse. Vejamos a imagem de um cavaleiro que, ao longo da produção lírica de Antero, é figura presente nos poemas. O eu lírico anterior, por diversas maneiras, expressara-se colocando-se na pele de um cavaleiro. E aqui, mais uma vez, um paralelismo intraobra, trazendo de volta esse ícone que depõe as armas, o Ideal e a Paixão, e retira a armadura por completo: a forma tran-

sitória e imperfeita. A ideia da morte, mais especificamente do suicídio, encontra-se corroborada na última estrofe, quando o eu lírico, que falava ao coração, diz para que este, por fim, descanse na morte, o “Não-ser que é o único ser absoluto”.

Percebemos, portanto, a ideia de suicídio figurativizada poeticamente por Antero através de figuras de linguagem, a morte como sendo a libertação de uma existência que havia se constituído enquanto um exílio. Não à toa, o poeta utiliza de uma linguagem imagética para se referir à morte; “única Beatriz consoladora”, “Morte, irmã do Amor e da Verdade”, “Morte, irmã coeterna de minha alma”, “Morte libertadora e inviolável”.

Observemos a necessidade de transcendência nesse eu lírico, sua ruptura radical com a imanência a ponto de desfazer-se da própria vida, uma vez que essa forma transitória e imperfeita a qual alude o eu-poético é o ser material, o corpo físico. Não é possível alcançar a eternidade na existência imanente, haja vista que a forma concreta e sensível é limitada para comportar o infinito, algo que, em si mesmo, é ilimitado e inefável.

O eu-poético anterior não foi capaz de se adequar à realidade; sempre em busca de algo que lhe faltava, ainda que não soubesse exatamente de que carecia, transformara-se em um embriagado de si próprio, como se sentisse estar em uma existência inautêntica, a qual jamais pertenceria. Perdeu-se, portanto, em uma vertigem labiríntica na qual foi aniquilado, consumindo-se a si mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de uma interface da Literatura com a Filosofia, analisamos a poesia de Antero de Quental, fundador e principal expoente da poesia realista lusitana, à luz da filosofia do tédio do pensador sueco Lars Svendsen e da filosofia de Martin Heidegger sobre a experiência do tédio profundo. Trouxemos também a filosofia do absurdo existencial de Albert Camus para um diálogo com o pensamento heideggeriano a respeito do vazio da existência, da experiência do tempo esvaziado de sentido.

A partir de uma análise semântico-discursiva, percebemos as várias imagens que o sentimento do tédio assume na poesia de Antero, tais como a sensação do frio, a cor mórbida semelhante ao semblante de um cadáver, que pressupõe um sentimento de morte em vida, bem como o uso de figuras de linguagem, como paralelismo, assonância e aliteração para demarcarem, a um nível sintático-estético, a experiência fatal que o eu lírico experimenta diante de uma existência que, abruptamente, tornara-se um exílio.

A partir dessa separação entre eu e mundo, um divórcio que prefigura um distanciamento entre consciência e tudo aquilo externo à ela, percebemos que, em Antero, esse sentimento de inadaptabilidade existencial, provindo de um estranhamento diante do mundo, indicia uma atitude filosófica que aproxima a poesia anterior aos principais questionamentos da filosofia da existência, bem como permite que, a partir da poética anterior, possamos compreender filosofias que viriam muitas décadas após a sua morte.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro; Ediouro, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. 9. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*– Ensaio sobre o Absurdo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 8. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los simbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Es: Editorial Herder, 1986.
- DESCARTES, René. *As Paixões da Alma*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- FREUD, Sigmund. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico/Trabajos sobre metapsicología y otras obras. Vol. 14 Obras Completas. Traducción de José L. Echeverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores S. A., 1992.

- HARADA, H. A arte de humorizar a vida. Grande sinal, pp.195-203, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. *Conceitos fundamentais da metafísica: mundo - solidão - finitude*. Tradução de Marco Antonio Casanova. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcanti. 10.ed. Rio de Janeiro; Ed. Vozes, 2015.
- KIERKEGAARD, Søren. *La enfermedad mortal*. Traducción de Demetrio Gutiérrez Rivero. Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- MARTINS, Ana Maria Almeida (org). *Cartas II – 1881-1891*. Açores, PT: Editorial Comunicação, 1989.
- PAIVA, José Rodrigues. *Fulgurações do Labirinto – Ensaios*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003.
- PLATÃO. *Teeteto*. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. 3.ed. Lisboa: Fundação CalousteGulbenkian, 2010.
- PÓ, Gabriela Sofia Martins. *A Fenomenologia do Tédio no Livro do Desassossego: de Martin Heidegger a Fernando Pessoa*. (Tese) Departamento de Filosofia. Universidade de Évora, Évora, 2015.
- QUENTAL, Antero. *Sonetos*. Porto: Livraria Portuense, 1886.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *As dores do mundo*. Tradução de José Souza de Oliveira. 3. ed. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, 1959.
- SÊNECA. *Da tranquilidade da alma*. Tradução de Lúcia Rebello e Itanajara Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SVENDSEN, Lars. *Filosofia do Tédio*. Tradução de Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

A FENOMENOLOGIA DE HUSSERL E A PERSPECTIVA ECOCRÍTICA: REFLEXÕES ATRAVÉS DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS ¹

Maria do Socorro Pereira de Almeida

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

É a partir do século XIX que se desenvolve a maioria das teorias tanto de oposição quanto de aceitação da dualidade humana e, nesse contexto, nascem o Existencialismo e a Fenomenologia. O primeiro observa as formas de existência e a condição de ser do homem. Já a outra, explica as impressões do humano através da percepção, ou seja, da forma como ele percebe o mundo, numa fusão entre razão e sensibilidade, que permite ver o real e a revelação desta realidade através da sensibilidade que resulta na percepção das coisas. Esta percepção é expressa fenomenologicamente, dada a subjetividade do eu e o abstrativismo dos sentimentos. No caso em questão, como estamos lidando com o contexto literário, esses aspectos serão vistos a partir do olhar dos personagens para o meio ambiente e a relação do humano com os outros elementos da natureza dentro da narrativa. Ressalto, ainda, que a proposta fenomenológica para as reflexões que serão permeadas, parte das ideias de Edmund Husserl e da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty e outros que possam contribuir com a proposta do trabalho.

No caso da Ecocrítica, a proposta da abordagem é observar o humano a partir daquilo que ele entende como natureza e observar suas percepções, concepções e ações em relação ao meio natural e sociocultural. Esse

¹ Este artigo é um recorte da tese de Doutorado intitulada *Interfaces da natureza em Grande sertão: veredas*, defendida em março de 2014 na UFPB, João Pessoa – PB.

estado de entendimento, por um lado, tem evidenciado incontáveis questões na relação que o humano estabelece com a natureza. Por outro, tem fomentado muitas reflexões sobre tais relações que, pontualmente, resultam em bons exemplos da relação meio natural e sociocultural. No entanto, é certo que favorece uma reflexão sobre atitudes humanas, inclusive colocando o homem frente aos imperativos do que considera como não humano. É nesse cabedal de situações que encontramos as contribuições da ecocrítica.

Ao analisar o texto literário, na perspectiva ecocrítica, os personagens, em se tratando da prosa, são os sujeitos a serem observados dentro da realidade ficcional. Nosso olhar se dirige para a narrativa de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, no intuito de observar como se revela a relação do humano com o meio ambiente na obra em questão, numa perspectiva de percepção fenomenológica do narrador e dos outros personagens através dele. Esse olhar analítico busca as concepções e percepções humanas sobre a natureza e vê o homem como aquele que está inserido num contexto mais amplo, no qual a participação humana é relativizada frente à complexa rede de enlaces ambientais que emitem mensagens e contém uma linguagem própria. Portanto, o homem não é o único dono e senhor da comunicação, a natureza também se comunica e se faz entender, a ponto de trazer esse homem de volta ao cerne de seu primitivismo, para que ele possa se conhecer melhor enquanto compreende as ações do espaço-ambiente.

Nesse contexto, nos embasamos em estudos como os de Greg Garrard (2006), Cheryl Glotfelty (1994/1996), (Almeida (2014) e outros que possam contribuir com nossas ideias. Diante das premissas postas, Riobaldo, narrador da obra, convida-nos para acompanhá-lo nas travessias pelo sertão enquanto vai se deixando revelar interiormente, através dos aspectos por ele ensejados na visão sobre o todo que o cerca e conduz o leitor ao metafórico e simbólico da natureza externa.

Ressalto que devido o extenso título da narrativa trabalhada, ao longo do texto ela será referida pela sigla GSV. Esclareço, ainda, que foram lidas duas edições da obra (1984/2008), por isso pode ser encontrada no texto mais de uma data para edições das citações postas.

FENOMENOLOGIA, ECOCRÍTICA E NARRATIVA EM QUESTÃO

Esclarecemos, em princípio, que a concepção fenomenológica será abordada a partir do contexto narrativo da obra analisada, bem como a perspectiva ecocrítica também se direciona a partir das concepções e, conseqüentemente, das ações dos personagens em relação ao espaço-ambiente. Observa-se como os personagens, especialmente o protagonista, uma vez que ele narra em primeira pessoa e é o único que tem a palavra, percebe o ambiente em que está inserido e os elementos naturais que fazem parte do ambiente já que, para Husserl, a fenomenologia é a maneira como as coisas se apresentam à consciência, ou seja, é a percepção da consciência perante as coisas e o mundo que dá sentido a eles.

A Ecocrítica, por sua vez, é “estudo da relação de humano e não humano, ao longo de toda história cultural humana e acarretando uma análise crítica do próprio termo humano”. (GARRARD, 2006, p. 16) Dessa forma, na perspectiva ecocrítica o mundo é observado pelo contexto literário, ou seja, o espaço terrestre em suas dimensões é apresentado na literatura, esteticamente, na perspectiva de cada um que produz obras literárias. Assim, há sempre um ângulo que permite olhar para as coisas e para os seres vivos, num ângulo ambiental e relacional tanto do homem com o espaço, quanto dos humanos entre si.

A denominação Fenomenologia remete-se, em princípio, ao pensamento do alemão Edmund Husserl, em seus estudos sobre a percepção intuitiva do homem sobre as coisas do mundo. As ideias de Husserl influenciaram outras correntes das filosofias contemporâneas como a Ontologia de Heidegger, o Existencialismo de Jean Paul Sartre e a linha de pensamento de Merleau-Ponty. Através dessas abordagens percebemos a contribuição da filosofia aos estudos literários, especialmente quando se observa a natureza como categoria de análise, tal qual diligenciamos nesta pesquisa.

De acordo com Husserl (2008), “A fenomenologia é a doutrina universal das essências, em que se integra a ciência da essência do conhecimento” (p. 20), sendo assim, a “ciência do conhecimento”. A maneira de tentar entender o processo do conhecimento de Husserl é, em parte, concernente à de Descartes ao admitir que, pelo menos de início, “não nos é permitido

admitir conhecimento algum como conhecimento”. Na filosofia cartesiana o pensamento só passaria a existir através da investigação, pois até então, seria mera percepção virtual de algo ou de uma situação.

Para Husserl a cogitação e o aprendizado das coisas são necessários ao entendimento, porque a cogitação é o primeiro dado absoluto, ou seja, a partir do momento em que há a cogitação sobre algo, esse algo vai ganhando significado, uma vez que essa atitude é intuitiva e imanente. Já o conceito racional que permeia as ciências objetivas da natureza, do espírito e da matemática, é transcendente. Para o filósofo, é a intuição (*cogitatio*) que responde ou complementa o que a objetividade não finaliza, como ele mesmo assevera:

Nas ciências objetivas existe a dúvida sobre a transcendência, consoante a seguinte questão: como pode o conhecimento ir além de si mesmo, como pode ele atingir um ser que não se encontra no âmbito da consciência? Esta dificuldade cessa no conhecimento intuitivo da *cogitatio*. (HUSSERL, 2008, p. 22)

A palavra racionalizada não exprime completamente o fenômeno da percepção, daí a necessidade de expressão simbólica das coisas. Assim como Descartes diz que para se conhecer algo é preciso investigá-lo, pois, a princípio, não existe conhecimento, apenas a visão; Husserl observa que a fenomenologia é a forma de um primeiro sentido sobre as coisas, o conhecimento ainda puro, ingênuo, e só depois o *cogitare* vai buscando outro conhecimento. Assim, a fenomenologia expressa a percepção do sujeito sobre as coisas, traduzindo esse sentimento através de elementos reais. Nesse contexto, o conhecimento daquilo que vemos é o imanente incluso que “explica”, por assim dizer, o que nenhuma ciência consegue explicar, porque é algo que sai do limite da objetividade e vai ao encontro das essencialidades (interna e externa) de onde se revela a fenomenologia. Nesse sentido, é interessante observar as palavras de Husserl:

O que eu quero é claridade, quero compreender a possibilidade deste aprender, isto é, se examino o seu sentido, quero ter diante dos meus olhos a essência da possibilidade de tal aprender, quero transformá-lo intuitivamente em dado. O ver não pode demonstrar-se; o cego que quer tornar-se vidente não consegue mediante demonstrações

científicas; as teorias físicas e fisiológicas das cores não proporcionam nenhuma claridade intuitiva do sentido da cor tal como o tem quem vê. (2008, p. 23)

Husserl critica o conhecimento que não se baseia em ciências naturais e objetividades, porque todas as ciências são fenômenos de ciências. Os conhecimentos objetivos vêm depois do outro conhecimento intuitivo, porque este não pensa, não questiona, apenas sente, é o oposto da razão, no entanto, questiona pelo fato de cogitar o que vê. Seu sentido só é completo com a sensação causada pelo que é visto. Esse conhecimento autônomo é imanente e sem explicações científicas, precisa da redução fenomenológica. Esta redução, segundo ele:

Não é exclusão do verdadeiramente transcendente (por ex., no sentido empírico-psicológico), mas exclusão do transcendente em geral como de uma existência a admitir, isto é, de tudo que não dado evidente no sentido genuíno, dado absoluto do ver puro. Mas, naturalmente, mantém-se tudo que dissemos: ficam excluídas e aceitam-se só como <fenômenos> as vigências ou as realidades, etc. derivadas nas ciências por indução ou dedução a partir de hipóteses, fatos ou axiomas; e fica igualmente em suspenso todo o recurso a qualquer <saber>, a qualquer <conhecimento>: a investigação deve manter-se no puro ver [...] e na investigação das essências. (2008, p. 27)

Husserl coloca os graus de evidência em que se revela o conhecimento e propõe o primeiro grau, em que se encontram dois conhecimentos, o imanente incluso e o transcendente. O primeiro é intuitivo e o outro, racional-objetivo. Se por um lado o segundo é entendido como explicação de algo, o imanente incluso é crítico do próprio conhecimento pela cogitação do que se apresenta aos olhos, é revelado a partir do interior do indivíduo e não se deduz em si mesmo. No segundo grau posto pelo filósofo, o conhecimento é visto como puro (reduzido), o homem no mundo e sua percepção sobre ele:

Damos esse passo em ligação com uma consideração de Descartes acerca da percepção clara e distinta. A <existência> da *cogitatio* é garantida pelo absoluto dar-se em si mesma, pelo seu caráter de dado na pura evidência. Sempre que temos evidência pura, puro intuir e

aprender de uma objetividade, diretamente e em si mesma, temos então os mesmos direitos, a mesma inquestionabilidade. (2008, p. 26)

Husserl observa que o fato de perceber, de ver, olhar e sentir as coisas é a “objetividade da essência”. Dessa forma, vai se constatando a delimitação da fenomenologia, em que o conhecimento é investigação a partir do “puro ver”, no campo absoluto de si mesmo. Sobre essas questões, ele afirma:

Deus e as multiplicidades matemáticas e todas as objetividades científicas; conhecimentos que, portanto, não são dependentes de todas as coisas, valem o que valem, quer a respeito deles se seja céptico ou não. Tudo isso, portanto, se mantém. Porém o fundamento de tudo é a capacitação do sentido do dado absoluto, da absoluta claridade de estar dado, que exclui toda a dúvida que tenha sentido; numa palavra: a capacitação do sentido da evidência absolutamente intuitiva, que a se mesma se apreende. (HUSSERL, 2008, p. 27)

Pelas palavras do filósofo, é possível inferir que o fenomenológico ocorre a partir da percepção. O olhar para as coisas provoca uma “impressão” que o indivíduo revela fenomenologicamente. A partir desse olhar, algo essencialmente indizível se encontra com o algo real e surge uma forma de revelar esse encontro de essências. Nesse contexto, são geralmente os elementos naturais que complementam o indizível que a própria natureza externa causa no indivíduo.

Esses aspectos também são observados nas ideias de Bachelard (2002) no sentido que ele emprega no que chama de “imaginação formal e imaginação material: “É necessário que uma causa sentimental; uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz” (p. 1-2).

Bachelard enfatiza que essas duas forças imaginantes caminham juntas e estão próximas do devaneio, que guarda uma densidade, uma lentidão que só a poesia traduziria. Nesse contexto, as imaginações expressas pelo narrador de *Grande sertão: veredas*, se aproximam da poesia. Riobaldo, numa linguagem “especial”, revela seus sentimentos, suas impressões, seu olhar para o mundo através dos elementos da natureza externa, que seriam

os aspectos formais capazes de chegar ao entendimento do interlocutor, dessa forma ele corrobora as ideias de Bachelard quando diz que:

Toda obra poética que mergulha muito profundamente no germe do ser para encontrar a sólida constância e a bela monotonia da matéria, toda obra poética que adquire suas forças na ação vigilante de uma causa substancial deve, mesmo assim, florescer, adornar-se. Deve acolher para a primeira sedução do leitor, as exuberâncias da beleza formal. (2002, p. 2)

Algumas colocações de Riobaldo revelam a fusão das condições imaginantes: “A lua já estava muito deduzida, o morro e o mato misturados”. (ROSA, 2006, p. 560). “Só no cruzo dos meus cavaleiros, amontados enchendo o povoado de Saco-de-campo, como abelhas na umburana” (p. 561) [...] “Mas o campo esparramava muito vagalume” (p. 575).

É possível observar, na intenção discursiva de Riobaldo, a fala de Bachelard (2002) de que, por trás das imagens que se mostram, estão as imagens que se ocultam e a raiz da força imaginante, pois é na essência da matéria que florescem as flores imaginativas. Nesse contexto, o autor afirma que: “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. É se olharmos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho” (2002, p. 5).

Considerando essa perspectiva, Almeida (2014, p. 99) observa que Em Grande Sertão: veredas “é possível observar a relação entre o narrador e o espaço sertão como uma representação da relação entre homem e mundo. [...] Os sentimentos do narrador ultrapassam as fronteiras da ficção, encontrando o interlocutor-leitor na interioridade, com seus conflitos e indagações, certezas e incertezas”.

Bachelard mostra que os elementos naturais conduzem aos instintos reveladores do interior humano, no sentido de trazer à tona as impressões de que, racionalmente, não somos capazes de dizer, porém observa que esta racionalidade trabalha em conjunto com a imaginação para dizer o homem em sua individualidade, uma vez que, para o autor, o indivíduo é a “soma de suas impressões singulares” (2002, p. 5).

Do mesmo modo, percebe-se que a forma como o narrador roseano fala e percebe o contexto natural mostra a relação dele com os outros ele-

mentos da natureza, ou seja, como observa Glotfelty (1996), o modo como se concebe a natureza externa e como essa concepção influencia as ações do sujeito para com o meio ambiente.

Ao se deparar com o horizonte e o encontro do céu com o mar, por exemplo, há uma impressão diferente em cada sujeito que vê essa imagem. A sensação que se revela sem apoio científico, mas apenas no puro ver, é incapaz de se revelar em palavras cientificamente objetivas. É a redução fenomenológica, da qual fala Husserl, muitas vezes expressa pelo encontro entre o objeto real e a essência do ser, que vai explicar essa sensação.

No entanto, a sensação de embelezamento e encantamento que a redução fenomenológica é capaz de expressar pode ser, para alguns indivíduos, motivo para exploração, ganho, entre outras ações que são impulsionadas pelo materialismo do olhar sobre a natureza, contexto visto por Garrard (2006) quando observa que o egoísmo humano pode causar danos irreversíveis ao meio ambiente, porque a capacidade de encantamento por si está sendo perdida pelo humano em prol de um ganho material que a natureza externa pode oferecer. Esses aspectos podem ser vistos nas explorações de parques florestais e algumas paisagens que foram privatizadas pelo poder capitalista que se apropria de partes do meio ambiente e acaba por cobrar um valor pelo encantamento do outro ou para que o outro tenha o direito de ao seu momento de percepção e sensação indizível e própria de cada olhar.

Por outro lado, no contexto literário, Alfredo Bosi (2004, p. 20) diz que: “A imagem é o modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo”. Esse primeiro intervalo seria a impressão, o sentido, o sentimento, ou seja, todo o conteúdo subjetivo provocado pelo que se vê. Do mesmo modo, somos incitados também pelo que ouvimos. Uma música, por exemplo, pode trazer imagens, sentimentos e aguçar nossos sentidos de inúmeras formas, sem, no entanto, podermos expressar esse algo que nos toma, a não ser por meio da poesia, de forma metafórica ou simbólica.

Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo afirma: “Diadorim é minha neblina”. Ele expressa, através de um elemento real da natureza (a neblina), o mistério que Diadorim representa e o sentimento que causa em seu ser, uma vez que o conhecimento real da neblina é entendível e dizível pelas palavras, mas o sentimento dele não. Essas premissas são sustentadas por Husserl quando diz: “O fundamento de tudo é a captação do sentido do dado absoluto, da absoluta claridade do estar dado que exclui toda dúvida que tenha sentido uma palavra: a capacitação do sentido e a evidência absolutamente intuitiva que a si mesma se apreende” (2008, p. 27).

A neblina, nesse contexto, é a palavra intuitivamente pronunciada que dá sentido e revela o sentimento de Riobaldo em relação a Diadorim. Portanto, é o olhar de Riobaldo, a percepção dele em relação a Diadorim que se evidencia na neblina, pois, para os outros, Diadorim é simplesmente um jagunço, porque os outros não viam Diadorim com o mesmo olhar que Riobaldo, o olhar dele é carregado de sentimento e este não se explica, a não ser através da comparação com o real.

Veja-se que a percepção do narrador tanto em relação ao elemento da natureza (neblina) quanto em relação ao semelhante (Diadorim) é o motivo de todo discurso fenomenológico de Riobaldo que finda por acusar, também, a perspectiva ecocrítica. Dessa forma, é a essência do eu (impresão, sentido) se encontrando com a essência do real (representação através da neblina), ou seja, é a redução fenomenológica. Essa perspectiva se revela nas palavras de Husserl quando diz:

Seguindo os motivos da experiência inferimos o não experimentado a partir do diretamente experimentado (do percebido e do recordado), generalizamos e logo de novo transferimos o conhecimento universal para os casos singulares ou deduzimos, no pensamento analítico, novas generalidades a partir de conhecimentos universais. (2008, p. 37-38)

Husserl descortina a fenomenologia através do que ele chama de ciência natural e ciência filosófica. A primeira, de ação intuitiva, age pela percepção que, segundo ele, ocorre da seguinte forma:

Na percepção está obviamente diante dos nossos olhos uma coisa; está aí no meio das outras coisas vivas e mortas, animadas e inanimadas, portanto, no meio de um mundo que, em parte, como as coisas singulares, cai sob a percepção e, em parte, está também dado no nexo da recordação, e se estende a partir daí até ao indeterminado e ao desconhecido. (2008, p. 37)

A condição de indeterminado e desconhecido é o que ocorre interiormente ao sujeito e que não se exprime. Desse modo, cada sujeito encontra modos de expressão para esse não-dito interior, através do que é exteriormente conhecido. Sendo assim, a fenomenologia se apresenta como um conhecimento básico, o princípio do conhecimento, através de uma ação cognitiva do sujeito, uma vez que:

Se abstrairmos das metas metafísicas da crítica do conhecimento, atendendo-nos apenas à sua tarefa de elucidar a essência do conhecimento e da objetividade cognitiva, ela é então fenomenologia do conhecimento e da objetividade cognitiva e constitui o fragmento primeiro e básico da fenomenologia geral. (HUSSERL, 2008, p. 44)

A dedução fenomenológica é ciência natural que nasce a partir “de uma atitude intelectual especificamente filosófica, o método especificamente filosófico” (HUSSERL, 2008, p. 44). Nesse sentido, o filósofo mostra o processo de ocorrência da fenomenologia, colocando, primeiro, a atitude espiritual-natural em relação à crítica do conhecimento, a qual é ignorada pela primeira. Ele posiciona as naturezas física, psíquica e espiritual, juntamente com todas as outras ciências da objetividade, para extrair aquilo que ele chama de crítica do conhecimento, que se estabelece a partir da cogitação pela percepção:

Sempre que percepciono, represento, julgo, raciono, seja qual for a certeza ou a incerteza, objetividade ou inexistência de objeto destes actos, é absolutamente claro e certo, em relação a percepção, que percepciono isto e aquilo e, relativamente ao juízo, que julgo isto e aquilo. (HUSSERL, 2008, p. 52)

Para o filósofo, a percepção é o princípio do conhecimento, a partir do fato de que ele concebe o sentido perceptivo como a fatalidade da existência e intelectualidade do indivíduo, que se relativiza perante os outros

indivíduos, ou seja, há uma unicidade perceptiva, uma identidade na percepção revelada nas diferentes formas de perceber as coisas, talvez por isso a fenomenologia tenha influenciado tantos outros campos do conhecimento como, Existencialismo, Psicologia, Antropologia, Sociologia, Direito, Movimento feminista entre outros.

Em GSV, o narrador Riobaldo tinha uma percepção da natureza externa, ou seja, do seu entorno, até que Diadorim o fez vê-lo com outros olhos. Por outro lado, Riobaldo durante a narração, deixa expressa sua percepção de espaço, revelando um interior que vê o exterior e tenta exprimir o que transcende interiormente:

De tarde como estava sendo, esfriava um pouco, por pejo de vento – o que vem da serra do Espinhaço - um vento com todas as almas. Arrepio que fuxicava as folhagens ali, e ia, lá adiante longe, na baixada do rio [...] O senhor vê: remoo de vento nas palmas dos buritis todos quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí no intervalo o senhor pega o silêncio põe no colo. Eu sou de onde eu nasci. Sou de outros lugares. (ROSA, 1984, p. 222)

As palavras de Riobaldo seriam comuns a todas as pessoas que vissem um pé de vento prenunciando uma tempestade, não fosse a forma de ele perceber, sentir e expressar: “um vento com todas as almas”. A forma como ele vê esse vento torna necessário o uso de algo do conhecimento universal: alma, para que possa expressar sua percepção sobre o vento por ele personalizado. As folhagens, ao serem levadas pelo vento, transmitem um barulho também personificado pelo narrador. Depois, a forma como ele vê o vento espalhando as folhas dos buritis que, ao juntarem-se umas com as outras se tornam uma só, como se escondessem aquilo que as anima: o vento, que o narrador diz ser verde. Através do vocábulo “verde” ele concretiza a percepção sobre a imagem vista.

Portanto, não é só o fato de o vento balançar as folhas que se observa, mas a percepção do eu que vê esse fato e o revela de forma incomum a outros indivíduos que apenas veriam as folhas sendo mobilizadas pelo vento. Riobaldo usa a cor da folhagem para traduzir o que ele “sente” interiormente ao ver o fato, e para que seu interlocutor possa entender o que ele quer dizer. Assim, a linguagem verbal cria seus próprios argumentos para expres-

sar o sentir. Pode-se dizer que: “a matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” (BOSI, 2004, p. 29).

Esses aspectos são claros nas palavras de Husserl quando observa que: “No ato de ver o fenômeno puro, o objeto não está fora do conhecimento, fora da consciência e, ao mesmo tempo, está dado no sentido da absoluta autopresentação de algo puramente intuído” (2008, p. 67). Assim, o fenômeno é lógico, é um conhecimento intuitivo, mas não é inconsciente. É como um conhecimento primitivo que é alicerce de outro, baseado na objetividade científica, como em uma escala: “ver, sentir, cogitar, expressar e só depois analisar”.

A percepção, segundo Husserl (2008), não é psicológica, mas algo do interior humano, é uma expressão de sentido natural, é o conteúdo sensitivo em ação. De acordo com João Ribeiro Júnior, em *Fenomenologia* (1991), a perspectiva husserliana, de certa rejeição psicológica, se deve ao fato de no final do século XIX, a psicologia ter alcançado grande prestígio e ser base de explicação para a teoria do conhecimento e da lógica. A própria filosofia se rendia a esse contexto que também alcançava as áreas da ética e da estética. Só que, para Husserl, o fenomenológico vem de *Apocké*², suspensão do juízo e, ao mesmo tempo, conhecimento da consciência.

A realidade é percebida, mas o que é o conhecimento dessa realidade? Seria esse o objetivo geral da fenomenologia, descobrir caminhos para chegar à expressão da realidade. Essa realidade poderia estar na expressão, nas palavras, naquilo que a imagem fomenta no indivíduo, uma vez que, de acordo com Bosi (2004) “a palavra busca a imagem”. Assim, seria uma verdade sem a idealização, mas pelo sentir do que se apresenta aos olhos. É uma questão lógica e real cogitada. Nesse sentido, Reinaldo da Silva Júnior (2008, p. 06) observa que:

² Termo grego usado por Husserl para explicar o método fenomenológico e quer dizer – suspensão do juízo.

Antes de Husserl desenvolver o princípio fenomenológico, o que se via eram axiomas e conceitos construídos ou a partir de uma lógica naturalista ou por uma lógica psicológica, como se sujeito e objeto, ideia e sentido, razão e intuição, mundo natural e mundo espiritual fossem realidades completamente distintas e incomunicáveis, ou os conhecimentos e se apegava a uma ou à outra na tentativa de compreender a lógica da existência.

A ideia de Reinaldo Silva sobre a proposta de Husserl, em relação à psicologia na época, corrobora com a de João Ribeiro (1991), para o qual Husserl coloca o princípio fenomenológico como algo que “ensina como conseguir a vivência da realidade, através da descrição do fenômeno que a experiência nos oferece, para chegar a sua essência.” (1991, p 16). Nesse sentido, se pode dizer que: “o fenômeno absoluto, a cogitação reduzida não vale para nós como absoluto dar-se em si mesmo por ser uma singularidade, mas porque revela precisamente como auto representação absoluta ao puro olhar, após a redução fenomenológica” (HUSSERL, 2008, p. 83).

Assim, o olhar capta o que se apresenta e o modo como se olha provoca a redução fenomenológica, que pode ser expressa de várias formas e uma delas é a metáfora através da natureza externa (real) e de sentido universal, que revela uma essência subjetiva e única para cada um. A impressão que se tem de um objeto pode ser temporária, imediata em cada momento, podendo mudar também entre o passado e o presente, o que evidencia a condição mutável do ser humano.

Dessa forma, as coisas e objetos podem sofrer ou não alteração, mas o olhar para elas nunca será o mesmo, por isso há uma transitoriedade do real, tanto por adventos reais (naturais ou não) quanto pela percepção do sujeito, porque: “No simples fantasiar de uma cor, a existência, que coloca a cor como realidade no tempo, fica de fora de questão”. (HUSSERL, 2008, p. 98). Isso significa que os dados imanentes, essenciais, não são estáticos na consciência como se ela fosse um cofre, mas:

Se exibem respectivamente em algo assim como fenômenos, em fenômenos que não são eles próprios os objetos nem contêm como ingredientes os objetos; fenômenos que em sua mutável e muito notável estrutura, criam de certo modo os objetos para o eu na medida

em que precisamente se requerem fenômenos de tal índole e tal formação para que exista o que se chama um ‘dado’. (HUSSERL, 2008, p. 100)

Nesse caso, vemos que a percepção é temporal e revelada fenomenologicamente pela forma como um ‘eu’ pode expressar o próprio interior através de um objeto externo, numa fusão de imanências que unifica o individual e o universal para exprimir o sentimento causado pelo olhar.

Jean-François Lyotard, no livro *A fenomenologia* (2008), diz que o sentido dela “só é determinável se se abordar a partir de dentro” (p. 07). O autor discute a filosofia de Husserl perante outros questionamentos como a metafísica e a filosofia cartesiana e traz posicionamentos de outros filósofos a respeito. Ele reafirma a posição husserliana de, através da fenomenologia, ver onde o conhecimento científico se apoia. Para Lyotard, a fenomenologia significa o estudo dos fenômenos, isto é:

Daquilo que aparece à consciência, daquilo que é dado. Trata-se de explorar este dado, a própria coisa que se percebe, em que se pausa, de que se fala, evitando forjar hipóteses, tanto sobre o laço que une o fenômeno ao ser de que é fenômeno, como sob o laço que une o eu para quem é fenômeno. (2008, p. 09)

Vê-se, então, que a realidade objetiva, como se nos apresenta, desenha-se pela meditação fenomenológica que, ensejada pelo sentir, busca evidenciar-se sem explicação científica, mas gera, de certo modo, um já conhecimento que, para Husserl, é intuitivo. De acordo com a visão de Lyotard, a essência do ser, revelada sobre o objeto visto, é única para quem se apresenta a coisa vista, porque não é a razão que a vê, mas a intuição que a sente e cogita sendo “aquilo que a própria coisa se me revelou uma doação originária” (LYOTARD, 2008, p. 19).

Lyotard observa que Husserl colocava em questão o próprio conhecimento em si, “não para construir uma teoria a seu respeito, mas para fundar mais radicalmente o saber eidético radical” (2008, p. 24). Isso se deve à conscientização husserliana da correlação do Eu e do objeto. Nesse contexto, Lyotard afirma que a redução fenomenológica proposta por Husserl,

“Tem em geral por objeto toda transcendência (o todo em si)” (LYOTARD, 2008, p. 26).

João Ribeiro Junior (1991) tenta esclarecer o que é e com que objetivo se manifesta o pensamento husserliano e conceituar alguns termos usados nas expressões da filosofia de Husserl. Para Ribeiro Junior, a fenomenologia “é uma prática científica nascida da reflexão sobre a crise das ciências” (p. 21), ou seja, é o questionamento do conhecimento pela descrição ou cogitação dos fenômenos.

O autor observa que o objeto não é coisa concreta, mas é coisa enquanto está presente na consciência, podendo ser real, fantástica ou ideal. Ribeiro esclarece que a fenomenologia pode ser: “a direção do nosso olhar se voltando das realidades experimentadas, pois [...] pretende apenas penetrar na essência, no veio das coisas” (1991, p. 24-27). É possível perceber esses aspectos em GSV: “A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalando estrelas, o deduzir dos grilos e a cavallhada a peso” (ROSA, 1984, p. 91).

O narrador, Riobaldo, fala de uma forma que causa estranhamento, a maneira como ele vê as coisas na natureza é como se estivesse tirando delas a essência: “encostava no frio”, “cheio de Cheirosos”, “escutava o orvalho”. É evidente a primariedade do conhecimento intuitivo, mas, ao mesmo tempo, existe uma logicidade no que ele diz, que mostra a condição cogitativa do que é visto. É como se o narrador provocasse o seu interlocutor, questionando o conhecimento do conhecimento, ou seja, o real e o conhecido que são os elementos frio e orvalho e o modo como eles se apresentam, explicados através de um conhecimento sensitivo que questiona e ignora o outro conhecimento investigativo.

Ao se referir às características da fenomenologia, Ribeiro Junior diz que: “é uma ciência intuitiva porque tenta apreender a essência das coisas. Não parte dos fatos, mas das idealidades inteligíveis de significados puros.” (1991, p. 39) Fato que também se vê nas palavras do narrador rosiano quando diz: “Mas até hoje eu represento em meus olhos àquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade” (ROSA, 1984, p. 91). Percebe-se que é a natureza que provoca a memória do narrador de forma positiva, ele alude aos elementos naturais como representação do espaço vivido e memoriza fatos

momentâneos usando a percepção sobre tudo que viu para representar o sentimento.

Ao se reportar ao método fenomenológico, Ribeiro enfatiza que a fenomenologia “busca produzir em nós, imagens; refletir sobre estas imagens, descrevê-las, isto é, tentar determinar e classificar seus caracteres distintivos” (1991, p. 43). Esses aspectos se evidenciam no discurso de Riobaldo, especialmente quando ele se refere a Diadorim: “Olhei bem para ele, de carne e osso; eu carecia de olhar até gastar a imagem falsa do outro Diadorim, que eu tinha inventado” (ROSA, 1984, p. 223).

Para Ribeiro Junior, a redução fenomenológica defendida por Husserl não nega o mundo real nem duvida da sua existência, “mas suspende o juízo sobre ele” (1991, p. 47). Assim, vemos que a redução fenomenológica não suprime o real apenas o coloca, como já enfatizava Husserl, entre parênteses. A forma como Riobaldo descreve Diadorim em várias situações e formas diferenciadas levam-nos a perceber a Noesis e a Noemia propostas por Husserl, uma vez que, de acordo com Ribeiro Junior:

A noesis é a tividade da consciência. É o aspecto subjetivo da experiência vivida, constituído por todos os atos de compreensão que visam apreender o objeto como: o perceber, o lembrar, o imaginar. Já a noemia é a descrição das diversas maneiras como o objeto se mostra quando é intencionado. (1991, p. 55-56)

A cada momento Riobaldo se refere a Diadorim de formas diferentes, em cada situação ele percebe algo de único que não consegue explicar, por isso ele está sempre a traduzi-lo, através dos elementos naturais: “Naqueles olhos e tanto, de Diadorim, o verde mudava sempre, como água de todos os rios em seus lugares ensombrados” (ROSA, 1984, p. 221). Os lugares ensombrados são vistos como amedrontadores, misteriosos e é esse sentimento do narrador em relação ao amigo, que se evidencia durante toda narrativa. Percebe-se que todas as situações em que Riobaldo tenta expressar sua percepção sobre algo ou sobre alguém, o faz através dos elementos da natureza.

Partindo da teoria husserliana e das reflexões a respeito dela, percebe-se que o mundo é percebido pelos dois sentidos: razão e sensibilidade,

uma interferindo na outra, sendo, a primeira, perceptiva do factual real e a segunda percebe a essência existente em cada coisa, num encontro de subjetividades. Nessa perspectiva, Huberto Rohden (2008) infere que é possível observar que a capacidade inteligível dá ao homem a condição de correlação entre as coisas, é como se cada porção (razão e sensibilidade) tivesse uma função. A primeira reúne o todo pela relação das unidades e a segunda vê a pluralidade sem fragmentá-la. Esse fenômeno pode ser percebido quando usamos o exemplo da árvore: a razão faz a relação semente-árvore, já o sentido, percebe a 'ação' da árvore e os efeitos sensíveis que ela provoca, como a sensação de alívio pela sombra.

Rohden observa que o homem vê o mundo conforme a aparência das coisas, enquanto a realidade é lida pelo *noumeron* (do grego *nous* = mente). A forma como ela atinge a parte sensível é, segundo o autor, a aparência periférica, também chamada de fenômenos (do grego *phai-nomai* = aparecer). Dessa forma, o humano vê o mundo através da fusão de capacidades perceptivas: racional e fenomenológica.

Rohden afirma, ainda, que: “os sentidos percebem e a inteligência concebe” (2008, p. 25). Sendo assim, a inteligência se preocupa com o entendimento da existência de cada coisa a partir das unidades que a formam, enquanto o sentido se preocupa em “aproveitar” as sensações causadas pela aparência. Sensações que são externalizadas, muitas vezes, pelo contexto natural, quando há uma coincidência de sentidos entre o que está no interior do humano e a sensação causada pelo contexto natural.

Na narrativa de Riobaldo é possível observar essa relação em várias ocasiões apresentadas pelo narrador: “O chapadão é sozinho – a largueza. O sol. O céu de não se querer ver. O verde carteadado do gameal. As duras areias. As arvorezinhas ruim-inhas de minhas. A diversos que passam abandoados de araras – araral – conversantes.” [...] (ROSA, 2006, p. 313).

Para o narrador, não há um pensamento científico que prove o que ele vê ou sente, ele expressa conforme sua percepção naquele momento, é o fluxo da consciência que comanda o que ele diz nesse momento. Ele vai brincando com as palavras no intuito de dar o sentido que ele quer às coisas que ele vê e o que sente ao vê-las. Esteticamente, a forma e o conteúdo se encontram em cumplicidade, como se pode ver na palavra - *largueza*, sepa-

rada por um travessão, como se desse o sentido da largueza e ‘solidão’ do chapadão (lugar ermo).

Durante suas andanças pelo sertão, nada passa despercebido por Riobaldo, ele mostra cada coisa, cada sensação, deixando evidente a atitude cogitativa do indivíduo, observada por Husserl, em relação ao que vê. Voltando a ‘histórica’ frase do narrador: “Diadorim é minha neblina”, Riobaldo não está preocupado em saber o que é a neblina, mas o efeito que esta causa, conforme sua percepção em relação a Diadorim. Cabe ao crítico literário observar essa relação feita a partir da percepção humana sobre a natureza e colocada na forma de símile.

Para Rohden (2008), a realidade tem inúmeras formas de manifestar-se e essas formas seriam os fenômenos, portanto, os efeitos da realidade. Nesse aspecto, a teoria husserliana vê como esses efeitos são percebidos já que, segundo ele, é a partir da percepção que o humano se relaciona com a realidade, uma vez que é a primeira forma de conhecimento. Olhando para os fatores que fundamentam a perspectiva desse pensador, se pode ver que o cerne da teoria de Husserl encontra-se com a perspectiva de Halph Waldo Emerson em *Nature*, quando ele afirma:

Os gregos antigos chamavam o mundo (kosmos), beleza. Tal é a constituição de todas as coisas, ou como é o poder plástico do olho humano, que as formas primárias como o céu, a montanha, a árvore, o animal dar-nos um prazer em si e para si; um prazer decorrente do esquema: cor, movimento, agrupamento e isso é possível devido ao olhar. O olho é o melhor dos artistas. (EMERSON, 1836, p. 4)

Emerson, assim como Husserl, observa que uma das condições do conhecimento vem pelo olhar. Porém, é importante ressaltar que há uma percepção coletiva para aquilo que a natureza oferece e é inerente a qualquer indivíduo, ou seja, o conhecimento universal. Há, também, a sensação que a percepção causa em cada indivíduo, e é essa percepção estudada por Husserl e que é expressa, no caso desta pesquisa, pelo texto narrativo.

Outra observação pertinente no que concerne ao pensamento de Emerson e que está ao longo do texto aludido acima, é a sua já aguçada visão ambiental no sentido de preservação, de olhar mais apurado para o bem proporcionado pela natureza externa e que o humano, muitas vezes, esque-

ce que tudo pode ser findável, e que os benefícios para a humanidade só serão possíveis enquanto houver cuidado com o que o homem acha que é inferior a ele, o não humano. Para Emerson, o olhar é o detentor do valor das coisas e a ação depende da forma como esse valor se apresenta à consciência humana, portanto, cuidar ou destruir depende da consciência de cada um sobre o mundo, as coisas e as pessoas.

Em GSV sabemos, através do narrador, que o contexto natural em que todos os jagunços viviam não era percebido por eles como o era por Diadorim, com quem Riobaldo ‘aprende’ a ver a natureza: “Aquele visão dos pássaros, aquele assunto de Deus, Diadorim era quem tinha me ensinado.” (ROSA, 2006, p. 189) O jagunço passa a ver as coisas com o olhar sensível e aproveitar o que vê e mais importante, ele passa a respeitar o que vê e como brincante que é com as palavras, interpreta os ambientes através de metáforas, prosopopeias, neologismos entre outros artifícios.

Os fenômenos são mutáveis, porque o homem é um ser mutante e a realidade também o é, quer seja por intermédio dos adventos naturais, quer seja pela interferência humana. Assim, a realidade é única, mas sofre transformações “faciais”, através do tempo, tanto pelo processo natural quanto pela ação do homem, e a percepção acompanha essa mutação fenomenológica. Esses aspectos são estudados por Milton Santos:

Ao papel que o mundo natural é representado pela diversificação da natureza, propomos comparar o papel que, no mundo histórico é representado pela divisão do trabalho. Este, movido pela produção, atribui a cada movimento um novo conteúdo e uma nova função aos lugares. Assim o mundo humano se renova e diversifica, isto é, reencontra sua identidade e a sua unidade enquanto seus aspectos se tornam outros. (2006, p. 131)

Para Santos, a presença do homem já é uma espécie de diversificação da natureza. Isso mostra que ele vê o homem incluso no processo natural. Já a percepção é variável, uma vez que se submete ao tempo, ao espaço, às classes sociais, às diferenças culturais, ao grupal e ao individual. Dessa forma, a realidade é relativamente estabilizada, principalmente pelo estado de direito e pelas tradições culturais, mas não é estática, sempre foi vista pela filosofia antiga como móvel. Segundo Rohden, ela é uma força energética, o

que se constata na ciência moderna: “energia, dinâmica em atividade” (2008, p. 37). Daí a aproximação feita por Fritjof Capra (2006) entre a física moderna, a visão oriental e dos antigos gregos sobre o mundo.

A fenomenologia parte do princípio de que aquilo que atinge o homem através dos sentidos e das sensações, muitas vezes não é possível ser traduzido pelas palavras, mas é essa forma de sentimento que contribui para o conhecimento fenomenológico ser interpretado pela metáfora e pela relação comparativa que o homem faz de si com as coisas materiais, sobretudo com a natureza externa. Esse aspecto é mostrado por Riobaldo diversas vezes, como se vê quando ele, na sua inquietação sentimental, faz alguns versos e depois faz o seguinte comentário:

Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro deles. A virtude que tivessem de ter, deu de se recolher de novo em mim, a modo que o truso dum gado mal saído, que em sustos se revolta para o curral, e na estreitez da porteira embola e rela [...]. (ROSA, 2006, p. 318)

Riobaldo tenta traduzir sua inquietação, seus sentimentos incontroláveis e incompreensíveis e, para isso, busca no seu ambiente uma forma de explicá-los. É interessante observar que, à medida que ele traduz esse sentimento, a partir do comportamento dos elementos da natureza, no caso, o criatório do gado bovino, ele também deixa evidenciar sua identidade cultural, uma vez que os seres por ele invocados são partes da vida do sertão.

Ainda no contexto fenomenológico, Merleau-Ponty, um dos filósofos contemporâneos mais influenciados por Husserl, mostra que o existir humano se realiza, também, na condição perceptiva e conceitua a fenomenologia da seguinte forma:

É uma filosofia transcendental que coloca em suspenso, para compreendê-las, as afirmações da atitude natural, mas é também uma filosofia para a qual o mundo já está sempre "ali", antes da reflexão, como uma presença inalienável, e cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata”, mas é também um relato do espaço, do tempo e do mundo "vividus". (1999, p. 01)

A perspectiva pontyniana baseia-se no fato de que é a apreensão do humano sobre o mundo que possibilita suas ações e conseqüentemente, sua compreensão como conhecimento: “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada”. (PONTY, 1999, p. 03).

Cada coisa com que o humano entra em contato lhe confere uma sensação que pode ser positiva ou negativa, essas sensações são diferentes entre as pessoas. A forma como percebemos o meio ambiente é variável, segundo o sujeito que o percebe em virtude de sua carga social e cultural. Assim, a ciência atende a racionalidade da explicação universal enquanto a percepção é ‘socorrida’ pela redução fenomenológica. Dessa forma, como a luz do sol, ao argentar as águas do mar, pode fazer alguém chorar de alegria só pelo fato de vê-la, pode passar despercebida aos olhos de outros, mas o fenômeno, ao ser estudado, pode ser explicado pelo conhecimento científico.

Assim, o modo como os elementos da natureza se apresentam depende da sensação perceptiva de cada um, que vai dar a eles um determinado valor. Nesse sentido: “Construímos a percepção com o percebido. E, como o próprio percebido só é evidente e acessível através da percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 42). O filósofo deixa evidente que o fenômeno perceptivo está na dualidade do real (corpo) e da sensação (espírito):

A significação do percebido é apenas uma constelação de imagens que começam aparecer sem razão. As imagens ou as sensações mais simples são, em última análise, tudo que existe para se compreender nas palavras, os conceitos são uma maneira complicada de designá-las e, como elas mesmas são impressões indizíveis, compreender é uma impostura ou uma ilusão, o conhecimento nunca tem domínio sobre os objetos, que se ocasionam um ao outro, e o espírito funciona como uma máquina de calcular que não sabe por que seus resultados são verdadeiros. (2011, p. 38)

Fica clara, nesse contexto, a autonomia dos objetos em relação ao entendível sobre eles. A razão fatural nos dá um entendimento e a sensação

provoca o sentimento que interfere nesse entendimento e, por decorrência, nas ações dos indivíduos sobre tais objetos. Através do texto literário captamos a percepção do personagem diante do seu mundo. Nesse contexto, André Dartigues (1973) discute a base das ideias de Husserl e observa a percepção fenomenológica da seguinte forma:

Ora, a análise intencional, nós vimos, a distinguir entre sujeito e objeto, ou consciência e mundo, uma correlação mais original que a dualidade sujeito-objeto e sua tradução em interior-exterior, já que é no próprio interior da correlação que se opera a separação entre interior e exterior. Mas o acesso a essa dimensão primordial só é possível se a consciência efetua uma verdadeira conversão, isto é, se ela suspende sua crença na realidade do mundo exterior para se colocar, ela mesma, como consciência transcendental, condição de aparição desse mundo e doadora de seu sentido. Está aí uma nova atitude que Husserl chamará de atitude fenomenológica. (DARTIGUES, 1973, p. 27)

Assim, a fenomenologia se evidencia a partir do momento que a dualidade humana se ‘reconfigura’ em evidências racionais e sentimentais e quando estas se revelam. Reportamo-nos ao GSV e encontramos Riobaldo em algumas dessas situações: “O Reinaldo era Diadorim _ Mas Diadorim era um sentimento meu”; “Um sentir é do sentinte, mas outro é o do sentidor [...]” “O sol. O céu de não se querer ver. O verde carteadado do grameal [...]” (ROSA, 1984, p. 239-240).

Dessa forma, não é a literatura em si que se expressa ou se encontra com o subjetivismo interior, mas a literalidade estética. Todas as atitudes dos humanos com relação à natureza e tudo que existe é reflexo da percepção humana. Percepção essa que atribui valores a tudo que está ao alcance factual, sentimental ou no imaginário do indivíduo e é esse contexto que percebemos entre Riobaldo e tudo que o rodeia.

Observa-se, desse modo, que toda atitude humana tem um princípio primário, que é a sua forma de apreender o mundo. Em princípio está a percepção, depois vem a análise, indução, dedução e conclusão e outras formas de expressão cognitiva. Segundo esse raciocínio, se pode dizer que o homem se conhece a partir do que observa, ou seja, do que percebe e da forma como percebe. É essa maneira de perceber que evidencia a subjetivi-

dade do sujeito, seja individual ou coletiva e, é nesse contexto perceptivo que reside a fenomenologia.

Para Merleau-Ponty (2011), tudo que se apresenta para nós é a partir de um determinado sentido. O som, o cheiro, a paisagem, o contato com o que tocamos e o que tudo isso juntos provoca dentro de nós são sensações cujos significados não são determinados a priori, porque não existe um termo que seja capaz de transcrever claramente a embolia sentimental do ser. Ao olharmos um animal, a sensação pode ser prazerosa para uns e repugnante para outros, ou até indiferente. O mesmo acontece em relação à planta ou a outro ser humano e até a coisas inanimadas.

Todas as sensações que nomeamos como angústia, amor, desejo, indiferença, alegria, entre outras, são indizíveis, a não ser pelo próprio termo que as nomeia, uma vez que: “Eu sentirei na exata medida em que coincido com o sentido, em que ele deixa de estar situado no mundo objetivo e em que não me significa nada” (PONTY, 1999, p. 23). Desse modo, a fenomenologia é algo inerente ao ser humano, porque perceber é um aspecto próprio da natureza humana e essa percepção vem carregada de outros elementos que, segundo Ponty, estão ligados aos aspectos culturais, religiosos, psicológicos, empíricos, fisiológicos, entre outros.

Nesse contexto, observamos que uma figura, ao ser colocada à frente de várias pessoas, poderá incitar variadas visões, porque cada pessoa vai percebê-la de forma diferente. Depois de algum tempo se pode ter uma visão mais homogênea e objetiva do que foi visto, mesmo assim, o sentimento com que se apreende esse resultado final é próprio de cada um. Do mesmo modo, uma história contada ou lida vai gerar inúmeras formas de percebê-la conforme o ouvinte leitor-ativo. Em se tratando do texto, o eu poético ou o eu narrador e os demais personagens deixam clara sua percepção e é essa perspectiva que tentamos apreender na nossa análise.

Para Merleau Ponty: “A percepção é um juízo, mas que ignora suas razões, o que significa dizer que o objeto percebido se dá como todo e como unidade antes que nós tenhamos apreendido a sua lei inteligível” (2011, p. 73). Esse aspecto se acentua ao constatar a percepção como fenômeno intrínseco à natureza humana e à própria formação do homem e de sua condição relacional com tudo que o cerca.

Maria Luiza Ramos, no livro *Fenomenologia da obra literária* (1974), mostra a faceta desse direcionamento da crítica literária e as múltiplas feições que a fenomenologia possui e, ainda, como pode assumir diversificadas direções quando se trata da análise literária, em virtude da própria versatilidade da literatura. Para a autora, a literatura, ainda que apresente uma obra fechada organizacionalmente em sua estrutura, revela-se aberta pelas infinitas possibilidades de olhares que fomenta. Ressalva-se, no entanto, que esses olhares são direcionados por aquilo que o texto permite. Assim, buscamos ver dentro da narrativa a percepção do homem sobre a natureza e a relação do humano com o espaço ambiente através do que é visto, percebido e cogitado pelos personagens.

A obra literária possibilita olhar, através dos personagens, a relação fenomenológica deles diante daquilo que observam. Ramos (1974) mostra exemplos sonoros e estruturais da poesia e da prosa que, segundo ela, é “revelação total do valor autônomo das palavras”. (1974, p. 55) Nesse contexto, ela usa exemplos de vários poetas e chama atenção para a linguagem de Guimarães Rosa quando, no conto *São Marcos*, o narrador diz que “As palavras têm canto e plumagem”. Percebe-se que o narrador do conto revela sua percepção no que se refere às palavras. Para ele, é como se as palavras tivessem vida própria e, a cada momento, se revelassem de forma diferente, como se revestissem de sentido diferente (plumagem) a cada situação.

Riobaldo, em *GSV*, alimenta toda sua narrativa através de revelações perceptivas, intuitivamente, como em um conhecimento primário daquilo que vê, sem se preocupar com a racionalidade científica sobre o que é visto, mas apenas com a preocupação de expressar o seu olhar sobre o que vê.

Ramos observa que Ingarden³, para fazer sua tese sobre as estratificações literárias, buscou a fenomenologia husserliana, porque procurou entender da “dimensão sensível” da obra literária. A autora mostra como as obras se estruturam e o que ensinam nessa estrutura. Nós não deixamos de

³ Filósofo e teórico literário polonês associado ao contexto fenomenológico e visto por alguns estudiosos como pai da Estética da Recepção.

lado essa condição estrutural, até porque também faz parte da análise, mas nos reportamos ao contexto da realidade vivida pelos personagens em GSV. Ramos procura explicar o papel da intuição sensível da seguinte forma:

De fato, a fenomenologia é fundamento para demonstração científica, precisamente porque se deixa instruir pela vivência originária em que se entrelaçam consciência e objeto. A solidariedade da Noese e do Noema, o círculo que define a intencionalidade. (1974, p. 83)

A autora fomenta a ideia de que ao se deparar com uma obra literária, o que prende muitas vezes o leitor ou o ouvinte é algo que o encanta, mas que, muitas vezes, nem ele sabe o que é, também não consegue explicar como ocorre esse encantamento, sem mesmo perceber analiticamente o que lê ou escuta, é uma visão ou conhecimento intuitivo, que independe do raciocínio sobre o que é revelado. Para Ramos (1974) é nesse sentido que se pode falar em fenomenologia do leitor em relação à obra literária.

Não discordamos da autora com relação ao encantamento do leitor pela obra literária, mas ratificamos nossa posição quanto ao direcionamento dado à fenomenologia para a análise da obra em questão. Buscamos perscrutar como esse aspecto se revela, pousando nosso olhar sobre os elementos naturais e como o homem (personagem) os percebe, levando em consideração a realidade da própria obra, num contexto literoambiental, em que o texto literário é o fio condutor para a análise da relação homem-natureza. Nesse sentido, a própria 'objetividade' literária mostra a fenomenologia e cabe ao crítico observar esse processo no contexto da obra e não fora dela, uma vez que, de acordo com Arturo Gouveia (2010, p. 12): "[...] O texto deve ser visto como uma construção dada, elaborada, uma realidade que tem sua própria lógica, sem depender das intervenções ou gosto pessoal dos leitores".

Ao se reportar ao GSV, Ramos (1974) diz que a forma de Riobaldo narrar demonstra um prazer em contar a história, porque ele brinca com a combinação das palavras. Pela ótica da autora é como se o narrador estivesse sempre provocando o leitor, é como se estivesse reforçando, a cada momento, o convite à leitura, para que o leitor sinta, ao ler, o prazer que ele

sente ao narrar. Corroboramos tal tese e propomos observar como essas “brincadeiras” de Riobaldo se traduzem dentro da própria narrativa e quais os efeitos delas com relação a tudo que está narrando, ao contexto da situação vivida pelo personagem em relação ao meio ambiente em que está inserido e aos outros seres que, como ele, participam do “mundo” literário.

Com relação à fenomenologia, se pode constatar, entre outros aspectos, que se trata da busca da essencialidade que há nas coisas, revelada de acordo com o eu de cada um. Observamos, ainda, que a flora reage ao ambiente e os homens, sobretudo aqueles cujos espaços de vivência se encontram enraizados na terra, conseguem fazer a leitura dessas reações. Vemos, assim, que o conceito de fenomenologia e a condição perceptiva estão longe de serem explicados objetivamente, mas é uma realidade que cerca a vida do homem em diversas dimensões e está presente no contexto literário de várias formas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi visto, é possível inferir que a fenomenologia apresentada por Husserl se preocupa em revelar como a consciência percebe a essência das coisas, ou seja, como tudo se apresenta aos olhos do indivíduo humano. Assim, foi possível observar, no trabalho, como se pode expressar as percepções do sujeito pela ótica do personagem na obra estudada. Ao longo da história, muito do que o narrador vê e percebe e a forma como percebe, ele consegue expressar usando os elementos da natureza externa.

Nesse contexto, a ecocrítica se evidencia na forma de análise, uma vez que busca observar a forma como o humano se relaciona com o meio ambiente, aspecto que fica claro na obra, uma vez que o narrador se expressa através dos outros elementos da natureza e deixa clara a forma como aprendeu a ver o contexto natural com mais cumplicidade.

É possível observar que a natureza na obra acompanha a vida do indivíduo a ponto de metaforizar as contradições da alma, assim como a natureza humana representa também as contradições da natureza externa. *Grande sertão: veredas* apresenta, através da percepção do narrador sobre o

contexto natural, as situações vividas por ele, suas reações e sentimentos à luz da expressão fenomenológica do personagem perante o todo que o cerca e sua relação com o grande amor, Diadorim, uma vez que o sentimento amoroso é o elemento motriz para as argumentações de Riobaldo que se sufoca enquanto tenta sufocar o sentimento que lhe consome.

Isso posto, pode-se dizer que é possível ver a perspectiva fenomenológica e fazer a análise ecocrítica no texto literário seja em verso ou em prosa. A teoria de Husserl pode ser uma grande aliada para se observar como a natureza externa se apresenta à consciência humana dentro dos aspectos da ecocrítica. Temos, assim, uma confluência entre crítica e teoria que, juntas, podem levar à reflexão humana em relação ao meio ambiente.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – ensaio sobre a imaginação da matéria*. (trad. Antonio de P. Danesi e Rosemary C. Abílio) São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. São Paulo: Cultrix, 2006.

DARTIGUES, André. *O que é fenomenologia?* Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

EMERSON, Ralph Waldo. *Nature*. 1836. Disponível em: <<http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/emerson/nature-contents.html>. Acesso em 10/08/2012>.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: 2006.

GLOTFELTY, Cheryll. *What is ecocriticism*. (University of Nevada, Reno) Reunião da Associação de Salt Lake City de Literatura Ocidental, Utah: 06 de outubro de 1994. Disponível em: <[HTTP://www.asle.org/site/resources/ecocriticallibrary/intro/defining/glotfelty/](http://www.asle.org/site/resources/ecocriticallibrary/intro/defining/glotfelty/). Acesso em 10/02/2012>.

GLOTFELTY, Cherry; FROMM. *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Geórgia - EUA: Britsh Library, 1996. Disponível em: <http://www.graduateschools.uniwuerzburg.de/fileadmin/43030300/Heise-Materialien/Glotfelty_ecocriticism_intro.pdf. Acesso em 10/03/2013>.

- GOUVEIA, Arturo. *Escritos adornianos*. João Pessoa: Ideia, 2010.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. (trad.) Artur Morão. Lisboa – Portugal: Edições 70, 2008.
- LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. (trad.) Armindo Rodrigues. Lisboa – Portugal: Edições 70, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (trd). Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- RAMOS, Maria Luíza. *A fenomenologia da obra literária*. 3ª ed. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária. 1974.
- RIBEIRO JR, João. *Fenomenologia*. São Paulo: Pancast editorial, 1991.
- RODHEN, Huberto. *O pensamento filosófico da antiguidade*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- RODHEN, Huberto. *Filosofia contemporânea*. São Paulo: Martin clarete, 2008.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do livro S.A., 1984.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica, tempo, razão e emoção*. São Paulo: USP, 2006.
- SILVA JÚNIOR, Reinaldo da. *Dissertação de Mestrado Fragmentos husserlianos: elementos de uma fundamentação filosófica para a fenomenologia da religião pela UNICAPE*, 2008.

A ESCUTA POÉTICA EM INGLÊS DE SOUSA

Messias Lisboa Gonçalves

Antônio Máximo Ferraz

INTRODUÇÃO

Inglês de Sousa, em 1876, publicou em livro os romances *História de um Pescador* e *O Cacaulista* e, no ano seguinte, *O Coronel Sangrado*, em 1877¹, todos sob o pseudônimo de Luiz Dolzani.² Em 1891, publicou *O Missionário*, seu romance de maior repercussão, já no ano de 1893 publicou a sua última obra de ficção, *Contos Amazônicos*.

Importa assinalar que a produção ficcional de Inglês de Sousa não ganhou maior atenção da crítica no período em que foi lançada, com exceção de *O Missionário*, que recebeu notoriedade logo após a sua publicação. Sendo assim, compreendemos que Inglês de Sousa ainda está a merecer uma melhor atenção da crítica.

Diante disso, a presente pesquisa centralizou nos romances *O Cacaulista* e *O Coronel Sangrado* e, para uma maior compreensão e aprofundamento do pensamento, nos limitamos à reflexão do personagem protagonista Miguel Faria, que migra de um romance para outro.

Ademais, não foi intenção desta pesquisa apresentar um quadro completo da recepção dessas obras, mas sim trazer à luz reflexões importantes a respeito dos romances mencionados. Com isso, a fortuna crítica com a

¹ É preciso sublinhar que *O Coronel Sangrado* foi publicado em 1877 na *Revista Nacional de Ciências, Artes e Letras* e a primeira edição do romance no suporte livro ocorreu somente em 1882, pela Tipografia do *Diário da Manhã*. No entanto, a data de publicação do romance ficou fixada pela história literária oficial como sendo em 1877. Cf. Marcela Ferreira (2015).

² O pseudônimo “Luiz Dolzani” é em homenagem a um bisavô italiano e paterno de nome Pier Antônio Dolzani.

qual dialogamos foi composta por dissertações, teses, livros³ e por compêndios de história da literatura brasileira⁴.

Assim sendo, o estudo da fortuna crítica dos romances inglesianos mencionados mostrou certa uniformização, legitimação e continuação históricas tradicionais de pesquisar tais obras. De algum modo, a historiografia e a crítica literária persistiram em suas análises considerar em demasia as marcas evidentes que caracterizam os escritos literários de Inglês de Sousa, como a histórica, a antropológica, a social, a política e a cultural.

Além disso, observa-se o esforço, corriqueiro, dos historiadores da literatura em apontar marcas de certos modelos estético-literários para classificar os romances de Inglês de Sousa em românticos, realistas ou naturalista. Assim, é inegável que os romances inglesianos são carentes de uma escuta⁵ poética das questões⁶ presentes nas obras e que desde sempre lançam aos leitores/intérpretes um apelo de acolhimento originário.

³ Cf. Lucimeire Ferrari Dotto (2008), Elaine Ferreira de Oliveira (2003), Edgard Tessuto Junior (2015), Maria de Nazaré Barreto Trindade (2013), Marcela Ferreira (2015), Mauro Vianna Barreto (2003), Paulo Maués Corrêa (2004) e Marcus Vinnicius Cavalcante Leite (2002).

⁴ Cf. Antônio Soares Amora (1977), Alfredo Bosi (2015), Antonio Candido & José Aderaldo Castello (1997), José Aderaldo Castello (1999), Josué Montello (1986), Temístocles Linhares (1987), José Guilherme Merquior (2014), Lúcia Miguel-Pereira (1973), Massaud Moisés (2016), Carlos Nejar (2011), Nelson Werneck Sodré (1964) e Luciana Stegagno-Picchio (2004).

⁵ Angela Guida (2014) esclarece que “ao contrário do que muitos acreditam, não basta apenas ter ouvidos e ouvir para se doar à escuta, pelo menos, não à escuta como apelo do silêncio, um silêncio que nos conduz ao autodiálogo, à escuta como doação, ao apelo do mito de cura/cuidado, à escuta como possibilidade de se abrir ao outro e transformar em questões coisas tão simples e tão necessárias à vida” (GUIDA, 2014, p. 77).

⁶ Harley Dolzane (2014) aponta que “o termo questão costuma ser confundido, de modo indiferenciado, com um problema, e ambos são associados a perguntas. Estas, como tais, exigem um empenho, rogam por respostas. Mas as respostas às questões e as respostas aos problemas são da mesma natureza? O que é uma resposta? Respostas são modos humanos de resolver problemas e ir compreendendo questões. Ao problema, a resposta assinala a solução, a definição, o fim como término e esgotamento do perguntar. Em relação às ques-

Destarte, é preciso sublinhar que a insistência e a permanência na forma de interpretar os romances de Inglês de Sousa apenas sob o véis da perspectiva documental sócio-político-histórica é uma maneira de não permitir a manifestação do poético dessas obras, que resistem e sobrevivem ainda como processos da linguagem. Diante de tal fato, Manuel Antônio de Castro reflete que,

O poético é a incessante reinvenção do cotidiano. Por isso o poético é a ação se fazendo linguagem, o ser se dando, sendo tempo, presenteando-se. O cotidiano não é o cronológico de um agora. É o presente do que não cessa de se inaugurar. E toda inauguração é sempre inauguração do mesmo, o que é o contrário da repetição da mesma coisa. O mesmo é o poético vigorando. É o extraordinário do ordinário, a face sempre nova da realidade na realização do instante, porque o instante é o presentificar-se do que é. O poético é. É enquanto se pensa (CASTRO: Poético, 2)⁷.

Por isso, a ficção inglesiana é além do histórico e do documental, e romper com as camadas de uma interpretação solidificada das obras possibilita conhecê-las poeticamente. Assim, lançamo-nos no abismo do pensamento e realizamos uma crítica literária enquanto escuta poética das questões postas em obra pelos romances *O Cacaulista* e *O Coronel Sangrado*.

A FICÇÃO INGLESIANA: O CACAULISTA E O CORONEL SANGRADO

Evidenciamos que no *O Cacaulista* a notícia do futuro casamento de Rita com o Moreira, aturdiu e causou sofrimento no coração de Miguel, que

tões, a resposta autêntica jamais representa uma definição, mas, antes, um reengendramento, uma reelaboração mais densa e profunda que permanentemente as redimensiona em novos horizontes, o que acaba por possibilitar o surgimento de novas perguntas” (DOLZANE, 2014, p. 207).

⁷ A referência neste formato está de acordo com as normas de citação sugeridas pelo dicionário digital *Dicionário de Poética e Pensamento*, de Manuel Antônio de Castro. Disponível em: <<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br>>. Acesso em: 7 set. 2017.

amava a filha do tenente Ribeiro e desejava fazê-la sua esposa. O filho de D. Ana gostaria que a surpreendente e, também, desagradável notícia fosse apenas um discurso sem fundamento do povo desocupado de Paraná-miri, pois o jovem nutria o sonho de que a companhia que recebera de Rita na infância tivesse continuidade e intensificação na vida adulta. No entanto, a situação presente era outra, sentia que estava perdendo Rita para Moreira⁸, apesar de amá-la, além disso, seria derrotado na causa do Uricurizal, como nos mostra o narrador do *O Cacaulista*. Então, todos esses acontecimentos alteraram o presente e o futuro de Miguel, que não aceitava facilmente as bruscas mudanças que se instauraram em sua vida.

Assim, invadido por um estado de emoção, Miguel recordava vivamente dos acontecimentos passados ao lado de Rita:

agora passavam-lhe pela mente alguns episódios da sua vida depois que conhecera a Rita; vira-a pela primeira vez em casa do José Lopes, alguns meses antes da sua ida para Óbidos: a menina tinha ido colher umas frutas, e na volta distribuía-as pelas pessoas presentes sem querer dar a última e a melhor, que conservava no seio; perguntaram-lhe para quem a guardava, e ela oferecendo-a ao Miguel dissera: “É para meu noivo”. O filho de D. Ana ficara envergonhado e recusara o mimo que lhe fazia a pequena.

Continuava Miguel a encontrar-se com a filha do tenente, em diversos lugares quase todos os dias e nem sempre se mostrara tão acanhado, como da primeira vez; já vimos em que posto estavam as relações dos dois meninos. (SOUSA, 2004, p. 90, *grifo nosso*)

⁸ “Um dia recebeu o tenente [Ribeiro] uma carta do Pará em que lhe anunciavam a viagem do alferes Pedro Moreira Bentes, que ia visitar o Amazonas na esperança de melhorar de alguns incômodos de saúde; o correspondente não se esquecera de dizer que o seu recomendado era moço de excelentes qualidades e muito boa família; seu pai falecera pobre, mas ele era, acrescentava o oficioso amigo, ‘grandemente protegido pelo Dr. B..., chefe do Partido Liberal do Pará’. / Se viera bem recomendado, mais bem acolhido foi o moço em casa de Ribeiro; já vimos como até fora o tenente ao seu encontro em casa da velha Rosa, e festejara a sua chegada ao sítio, dando um baile. / Em breve sentiu o cacaulista toda a importância que lhe viria do fato de casar a filha natural, a afilhada, com um moço da classe de Moreira, protegido do chefe do partido político a que pertencia” (SOUSA, 2004, p. 93).

O primeiro capítulo do romance nos mostra que o menino Miguel foi levado pelo tio para Óbidos com 11 a 12 anos de idade. Dessa forma, a cena referida ao fragmento acima ocorreu meses antes desse acontecimento e, por essa razão, é recordação de antiga data, visto que agora Miguel está com 17 a 18 anos. Apesar de 6 anos transcorridos, a memória do jovem preserva as primeiras inclinações de afeto entre o menino Miguel e a pequena Rita.

Compreendemos que a memória de Miguel não é a simples ligação do passado ao presente e nem o tempo está encerrado em um constante passado pela memória do jovem. Angela Guida (2013) ressalva que “a memória ainda se encontra condenada a viver aprisionada num eterno passado. Aliás, é essa leitura restrita da memória que tem sido cultivada pela maioria daqueles que se dispõem dialogar com ela” (GUIDA, 2013, p. 47).

A reflexão da autora nos auxilia a compreender que o passado, por meio da memória, se presentifica na travessia de Miguel. Sendo assim, a memória é atuante e estende-se além da função de conectar o passado ao presente. Benedito Nunes (1988) nos alerta que,

Lidar com o tempo significa que já estamos com a sua presença antecipada na distribuição das tarefas cotidianas. E contar com essa presença antecipada, objeto de constante preocupação, também significa, perdoe-nos o inevitável trocadilho, que *sempre o estamos contando ou medindo*. (NUNES, 1988, p. 17, *grifo do autor*)

O homem, guiado por um pensamento oriundo de uma tradição, fragmenta e mede o tempo, e as três dimensões, passado, presente e futuro, são representadas sem qualquer relação uma com a outra, mas, no diálogo poético e filosófico que propomos neste estudo, apontamos que Miguel não se ver livre do passado nem tampouco consegue desconectá-lo do tempo presente, visto que a sua memória o faz sempre sentir o Miguel de outrora. Assim, a vivência desse personagem atrelada ao tempo e à memória intensifica-se nas páginas do *O Coronel Sangrado*. De acordo com Martin Heidegger (2005):

Sem dúvida, a Filosofia, desde seu começo, sempre que meditou sobre o tempo, perguntou onde situá-lo. Tinha-se com isto principal-

mente em vista o tempo calculado como o fluir da sucessão da sequência de “agoras”. Explica-se que este tempo numerado com que calculamos não podia dar-se sem a *psyché*, sem o animus, sem a alma, sem a consciência, sem o espírito. Tempo não se dá sem o homem. [...] O tempo não é obra do homem; o homem não é obra do tempo. Aqui não há um obrar. Somente há o dar, no sentido do supramencionado alcançar que ilumine o espaço-de-tempo. (HEIDEGGER, 2005, p. 262)

Desta forma, o tempo que o homem tentou controlar por meio de um relógio contador não pode ser comensurado, uma vez que existe uma concepção de tempo que se estende e se faz presente nas ações do próprio homem, fugindo assim de qualquer medição ou cálculo. Martin Heidegger nos explica que tempo é presença, o tempo é poético, o tempo é acontecer, e o tempo é destinado a cada ser vivente. Nesse sentido, o tempo é a vida sendo. Ainda, de acordo com Angela Guida (2013),

Passado, presente e futuro não possuem marcas e medidas “cerdizinhas”. Eles podem se diluir e formar um só tempo que se abre a muitas dimensões. No espaço da memória o tempo não fica confinado a um eterno passado, como acredita o senso comum. (GUIDA, 2013, p. 48)

Assim, as três dimensões do tempo diluem-se e formam um único tempo em Miguel, um tempo com sentido que aponta significados na vida do humano Miguel que passará a escutar e compreender a si mesmo. Aprofundando o diálogo com Angela Guida (2013), destacamos que

Tanto lembrança quanto recordação encontram-se em um tempo sobre o qual não podemos exercer controle, uma vez que podemos, a qualquer momento, ser arrebatados tanto por uma quanto pela outra e, sem esforço, lançados em outras dimensões temporais, lançados na dimensão temporal do autodiálogo, por exemplo. É a nossa condição humana. (GUIDA, 2013, p. 56)

Diante disso, as recordações de Miguel surgem e se contrastam com o presente, pois agora Rita mostra-se deslumbrada com Moreira, e os sentimentos de Miguel estão ligados ao tempo vivido que o faz recordar da convivência feliz que tivera ao lado de Rita. Miguel não compreende as situa-

ções do presente. O que o nosso personagem irá perceber é que precisará compreender a si mesmo, caminhar sozinho pelo silêncio para escutar-se. O narrador nos mostra que

Miguel custava a familiarizar-se com a ideia da preferência que dava a Rita ao Moreira; o rapaz ora acreditava nela, ora lhe parecia impossível que *a afilhada do tenente renegasse assim as afeições da sua infância*. (SOUSA, 2004, p. 97, *grifo nosso*)

Diante do casamento iminente de Rita com Moreira, Miguel aconchega-se no passado para não deixar apagar a chama da esperança de unir-se amorosamente com a jovem, que, desde muito cedo, acendeu o amor em sua alma, mas o oficial Moreira apresenta-se diante de Miguel como a materialização do empecilho para a realização do seu sonho:

Para ele o jovem oficial era um intruso, um estrangeiro, que aparecia quando menos se esperava para perturbar a felicidade de um filho da terra; a sua qualidade de estranho a Óbidos [...] e sobretudo o amor que diziam dedicar-lhe a Rita, eram títulos valiosos que tinha o protegido do Dr. B... a aversão do filho de João Faria.

E Miguel não deixava de pensar nisto quer caçasse, pescasse, ou lavrasse arcos, sentado no banco de pau da varanda. (SOUSA, 2004, p. 97)

Assim sendo, o hóspede do Ribeiro, alferes Pedro Moreira Bentes, é um genro que se encaixa no gosto do tenente Ribeiro e, também, é considerado por Rita como um excelente partido. Com isso, Miguel tem o presente diluído pelo passado. O rapaz pensa nos conselhos que recebeu do tio Fernandes de ir esclarecer a situação com Rita, que antigamente dizia que se casaria com Miguel, mas o que poderia a moça agora dizer ao filho de D. Ana, depois de conhecer Moreira?

Importa mencionar que a notícia do casamento causou uma imensa agitação no coração de Miguel. Durante a tarde, sabendo que o pai de Rita havia saído, foi até a casa de Rita e a encontrou feliz com o casamento. Em razão desse fato, “Miguel muito dificilmente conteve-se. Estava pálido, um suor frio banhava-lhe a fronte, e as pernas tremiam-lhe” (SOUSA, 2004, p. 169). O garoto foi embora sem se despedir e saiu em disparada pelo cacau,

porque amava a filha do tenente. Diante da tensão narrativa, afirma o narrador:

É impossível dizer o que se passava no ânimo do moço. O ciúme, o despeito, a cólera dominavam-no. Via [lembra] as filhas do José Lopes a rirem-se dele... via o tenente satisfeito de lhe ter dado uma lição. Mas o rapaz sofria realmente com a deslealdade da Rita... apesar de tudo ele amava-a, e não era só o orgulho ofendido que o martirizava, era principalmente o ciúme. (SOUSA, 2004, p. 170)

Depois da decepção com Rita, a próxima traição não tardaria a chegar até Miguel. No início da noite, o Capucho e o Antunes esperavam o filho de D. Ana na fazenda e entregaram-lhe a notícia de que o “patife do Martinho Mendes logrou-nos. O maroto foi jurar o contrário do que tinha prometido, e disse com a cara mais deslavada deste mundo que o Uricurizal pertencia ao tenente [Ribeiro]” (SOUSA, 2004, p. 170).

A notícia da traição do Mendes não causou grande agitação no espírito de Miguel. O nosso personagem estava mesmo abalado com a nova do casamento de Rita. No dia seguinte ao casamento de Rita, Miguel, durante a noite em Óbidos, de maneira secreta e repentina, decidiu abandonar Óbidos e Paraná-miri. A sua decisão inesperada foi uma forma de tentar esquecer as decepções que fragilizaram as suas forças. O rapaz almejava construir uma nova vida na capital do Pará e, então, embarcou no vapor Ligeiro. Quando já se encontrava a bordo, o comandante veio-lhe ao encontro:

– Muito bem, meu amigo – disse-lhe o velho marinheiro – mostrou agora que é um homem, e cedo hão de eles conhecer que você vale mais do que todos os Moreiras do mundo. Estimo muito que seja de palavra, e conte que nada nos demoraremos: está tudo pronto, não há ninguém de terra a bordo, e só esperávamos por você. Tenha coragem, não desanime, que *espero vê-lo em breve de volta a Óbidos*. Então será a sua vez. (SOUSA, 2004, p. 184, *grifo nosso*)

Na conversa travada entre Miguel e o comandante, percebemos o anúncio de um tempo futuro: o retorno de Miguel a Óbidos. O nosso personagem-questão seguiu sozinho com destino a Belém ou, para usar a expressão de Gilvan Fogel (2012), por sentir a necessidade de “ensozinhar-se”

(FOGEL, 2012, p. 144) para encontrar a si mesmo na travessia do humano, o personagem busca a sua singularidade e o seu sentido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso, Miguel lança-se na travessia para o humano desejando novas projeções, e isso ampliará a sua compreensão *no e com* o mundo. O nosso personagem-questão no “vapor Ligeiro descia o Amazonas” (SOUSA, 2004, p. 184), Miguel se vê em uma dupla travessia, tanto do rio como de si mesmo.

Decide viver entre desconhecidos em Belém. Inicialmente, poderíamos pensar que Miguel mostra-se firme em sua decisão, apesar de sentir medo da empreitada que acaba de iniciar. Contudo, cremos que o que habita fortemente nessa passagem é o medo que o acomete durante a travessia de si para si.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. 9. ed. São Paulo: Saraiva, 1977 [1955].

BARRETO, Mauro Vianna. *O romance da vida amazônica: uma leitura socioantropológica da obra literária de Inglês de Sousa*. São Paulo: Letra à Margem, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015 [1970].

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997 [1964]. v. 1.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999. v. 1.

CASTRO, Manuel Antônio de. “Poético, 2”. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Poético>. Acesso em: 7 set. 2017.

CORRÊA, Paulo Maués. *Inglês de Sousa em todas as letras*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

- DOLZANE, Harley Farias. Questão. In: CASTRO, Manuel Antônio de [et al.]. *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, p. 207-208.
- DOTTO, Lucimeire Ferrari. *A personagem Miguel e o contraste matutice X civilidade em O Coronel Sangrado de Inglês de Sousa*. 2008. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- FERREIRA, Marcela. *Inglês de Sousa: imprensa, literatura e Realismo*. 2015. 307 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.
- FOGEL, Gilvan. *Sentir, ver, dizer: cismando coisas de arte e de filosofia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- GUIDA, Angela. *A poética do tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2013.
- GUIDA, Angela. Escuta. In: CASTRO, Manuel Antônio de [et al.]. *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, p. 77-78.
- HEIDEGGER, Martin. Tempo e ser. In: *Heidegger*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2005. p. 249-269.
- LEITE, Marcus Vinnicius Cavalcante. *Cenas da vida amazônica: ensaio sobre a narrativa de Inglês de Sousa*. Belém: UNAMA, 2002.
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987 [1987]. v. 1.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: É Realizações, 2014 [1977].
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973 [1950].
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: do Realismo à Belle Époque*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2016 [1983]. v. 2.
- MONTELLO, Josué. A ficção naturalista. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986 [1955]. v. 4. p. 69-90.
- NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA, Elaine Ferreira de. *Os romances da mocidade: “Cenas da vida do Amazonas”* (um discurso narrativo da obra de Inglês de Souza). 2003. 79 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964 [1938].

SOUSA, Inglês de. *O Missionário*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1992.

SOUSA, Inglês de. *O Coronel Sangrado* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2003.

SOUSA, Inglês de. *O Cacaulista* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2004.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

SOUSA, Inglês de. *História de um pescador* (Cenas da Vida do Amazonas). 2. ed. Belém: EDUFPA, 2007.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004 [1997].

TESSUTO JUNIOR, Edgard. A oralidade caricata, a língua indígena incorporada pelo cotidiano do Baixo Amazonas e a caricatura de personagens, como tentativa de universalizar valores sociopolíticos e pessoais dos brasileiros dos princípios do séc. XIX na obra ficcional de Inglês de Sousa, produção singular do compêndio literário dos finais do séc. XIX. 2015. 141 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TRINDADE, Maria de Nazaré Barreto. *Entre cacauais e paraná-mirins: cultura e identidade em Cenas da vida do Amazonas*. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

EM TORNO DA LITERATURA EM SARTRE: ÉTICA E ENGAJAMENTO

Mayara Franca Moreira

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este artigo pretende desdobrar um estudo acerca do debate sobre literatura nos anos do pós-guerra, sob um viés filosófico e político, principalmente a partir do filósofo e romancista Jean Paul Sartre. Tal discussão se inicia com a questão do que seja a literatura para Sartre baseando-se no seu livro *Que é a literatura*. Para o autor, ela gira em torno de 3 perguntas: O que é escrever?, Por que escrever?, Para quem se escreve? e começa distinguindo a arte da prosa com a arte da poesia, música etc. Tais perguntas atingem a própria essência da criação literária, mas também a própria existência humana e seu desdobrar no mundo, que é pensar o homem enquanto incrustado neste mundo, e como a literatura pode refletir e transformar a realidade concreta, a sociedade e cada um enquanto um ser livre e responsável dentro do mundo. Para Sartre, é essencial pensar no agir do escritor, no ler do leitor, na relação dialética que se estabelece entre ambos, o papel da prosa ao ter o poder de nomear o mundo e dá-lo a um leitor, lhe chamando a um engajar-se, a uma ação diante do mundo histórico que lhe é apresentado, chegando a uma noção de engajamento e do que seria a literatura engajada.

A discussão se aprofunda com a posição de dois comentadores brasileiros de Sartre: Franklin Leopoldo e Silva e Thana Mara de Souza, para o primeiro, em seu livro *Ética e Literatura em Sartre – Ensaios Introdutórios*, há uma *vizinhança comunicante* entre a filosofia e a literatura sartreanas, pois ambas se complementam e refletem sobre uma possível ética humana de maneira completa, profunda e concreta, pois partem de uma mesa base: o homem livre. Assim, há a junção entre a reflexão filosófica e a experiência fictícia, um costurar do abstrato com o concreto e nessa dualidade expressi-

va consegue-se reparar uma ética intrínseca em toda a obra de Sartre. Inclusive, Thana Mara, em seu livro *Sartre e a Literatura Engajada* está de acordo com a constatação de que há uma relação intrínseca entre a literatura de Sartre e uma possível ética extraída de sua filosofia, e também se aprofunda na noção do engajamento dentro da literatura e no conceito de literatura engajada, que é a chamada a uma relação mais autêntica e responsável de quem lê e de quem escreve consigo, com a sociedade e com o mundo concreto e histórico, mostrando como o engajamento não precisa estar vinculado a uma questão política ou partidária necessariamente, pois possui uma noção mais ampla dentro da produção estética. Ao ler e ao escrever, se chama à ação de ser e agir de forma livre e responsável. Diante do mundo nomeado, tanto escritor como leitor, veem a sociedade, o mundo e a si mesmo de forma crítica e é chamado a agir sobre isso.

A LITERATURA PARA SARTRE

Em sua temática filosófica e, também, como um escritor, Jean-Paul Sartre refletiu sobre a literatura, se preocupando com questões essenciais: o que é a literatura, para quem se dedica e o seu porquê. Um debate construído a partir de uma necessidade clara de pensar o papel da literatura e do escritor nesse novo panorama histórico da Europa do pós-guerra, em uma sociedade que se questionava sobre em que valores, em que ética, em que ações deveria se apoiar agora, depois que tudo no qual acreditavam desmoronou, ruiu pela violência moral e física que abateu todo o continente. Preocupou-se em pensar em como o texto literário poderia ajudar a transformar essa nova realidade e como o escritor deveria se portar e se engajar nessa coletividade.

Mas antes de pensar propriamente a literatura, o que seria a arte, de maneira geral, para Sartre? A arte na filosofia sartreana é obra imaginária, da imaginação, sendo que esta é um ato da consciência, ou seja, consciência de alguma coisa, imaginar é criar a imagem de alguma coisa. Essa noção de consciência intencional em Sartre suspeita da “metafísica ingênua da imagem” como uma percepção rebaixada, a imaginação é a negação do real, é o

ato da consciência de visar um objeto da realidade e negá-lo, criando, assim, o irreal; mas, toda imagem possui sempre como pano de fundo o real negado, desse modo, imaginar é um modo da consciência de transcender a si mesma, é uma fuga de si. Ela é o movimento da contingência do homem em busca da essência, do nada ao ser, que se pretende Em-si-Para-si por meio da negação do real. Essa é a sua perspectiva de arte em suas obras de juventude, *O Imaginário* e *A Imaginação*. Porém, a partir de 1947, passa a considerar a imagem artística também como queda no real, um mergulho na historicidade.

A primeira pergunta que permeia seu pensamento em seu livro *O que é Literatura? é: Que é escrever?* Nesse primeiro capítulo de seu livro, ele diferencia a arte em dois tipos: arte-significante (prosa) e arte não-significante (pintura, música, escultura, poesia), mesmo que todas as formas de expressão estejam situadas e condicionadas pelos mesmos fatores sociais, elas são paralelas entre si e se diferenciam quanto à forma e quanto ao conteúdo. Os sons e as cores não são signos, pois não remetem a nada exterior a eles mesmos, eles possuem uma significação que já lhes é intrínseca, tremula ao redor deles como um halo. São coisas que existem por si mesmas: cor-objeto, som-objeto. O significado de uma melodia ou de uma pintura, nada mais é do que a própria melodia, ou a própria cor na tela, são objetos imaginários. Seu exemplo é céu amarelo do Gólgota de Tintoretto: ele é angústia e céu amarelo ao mesmo tempo, é uma angústia feita coisa.

Prosa versus Poesia - é uma distinção para Sartre - a qual se deve dar uma real atenção, pois ela é fundamental para se pensar acerca da linguagem e comunicação, e é pela linguagem concebida como instrumento que se opera a busca do engajamento e da responsabilidade. A diferença seminal entre o prosador e o poeta é que o primeiro utiliza a língua como um instrumento, como um meio que remete para fora, para o mundo e a realidade humana, enquanto o segundo a utiliza como coisas, como objetos que podem ser arrumados de uma determinada forma para parecerem bonitos, tais quais os sons ou as cores, mas não como signos. O poeta não ambiciona a comunicação, mas a beleza das palavras que utiliza.

Já a prosa é utilitária por essência, ela visa à comunicação entre as palavras escritas e o mundo exterior, a realidade humana. É sempre significan-

te, pois as palavras são sempre signos que remetem a significados diversos, são designações de objetos, de ações, de pessoas, pois ela é discurso. O homem está na linguagem, como está no seu próprio corpo, ele a sente espontaneamente ultrapassando-o em direção a outros fins, àquele mundo no qual está inserido, tendo que se fazer. Falar e escrever são ações, e toda ação, para Sartre, é uma constituição de um modo de ser no mundo e na forma como se põe neste, então quer o escritor fale de si mesmo, ou dos outros homens, ou do mundo, ou de um sentimento, ele está nomeando, e o que quer que seja nomeado, já não é a mesma coisa que era antes de ser nomeado, ou seja, há um desvendamento do qual não se tem mais escapatória.

E é pensando nessa escolha originária e autêntica do escritor, de se posicionar no mundo através da escrita em prosa, de se propor ao desvendamento do mundo e de si mesmo pelas palavras, que Sartre propõe a segunda pergunta do seu livro: *Por que escrever?* É fato que, à primeira vista, já é possível responder que qualquer que seja esse porquê, ele está completamente conectado ao engajamento, à responsabilidade, que é comum a todos os escritores, pois a palavra já é ação, então já é um posicionamento no mundo, já é buscar um projeto e uma maneira de existir.

A maneira como Sartre responde a essa pergunta crucial em seu livro está completamente conectada à sua fenomenologia, à ontologia existencialista. Como o escrever é desvendamento, a partir das nossas percepções e do nosso senso comum, tal ato apontaria para um ser por trás dessa realidade humana que poderíamos captar, segurar, um ser a ser desvendado por trás do fenômeno, como sugeriria Kant, contudo, por mais que pela criação artística desvele-se esse ser, o escritor ou o artista não é produtor dele, somos não-essenciais em relação à coisa desvendada, a esse ser que a fazemos surgir. Criar uma obra artística é justamente o movimento para sentir-se essencial diante do mundo, é se apropriar desse ser desvendado, esse objeto, entretanto, escapa novamente, pois não se pode produzir e desvendar ao mesmo tempo. Parece que o objeto criado está sempre em suspenso, pode-se sempre alterá-lo, mas para aquele que o lê, ele é definitivo.

Na verdade, enquanto o escritor escreve, coloca no papel o seu saber, a sua vontade, os seus projetos, em suma, a si mesmo. Se ele lesse o que escreve, não encontraria nada além da sua própria subjetividade, o que ele

cria não é para si mesmo. O objeto literário só existe em movimento, pois para fazê-lo surgir como essencial é preciso o ato da leitura, deve-se confiar a outrem, à consciência do leitor para a tarefa de seu livro ser concluída, e sua essência só dura enquanto essa consciência durar. Ler é justamente o que um autor não pode fazer com o seu livro, já que não há previsão nem expectativa alguma, escrever já é fazer uma quase-leitura implícita, o que torna impossível assumir também o papel do leitor, ou seja, daquele que a faz existir (SARTRE, 1989, p. 34-35).

A operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e são realizadas por dois agentes distintos, o escritor e o leitor, ambos são, cada um em sua função, essenciais para fazer surgir esse objeto concreto e imaginário que é um livro. Só existe arte por e para outrem. A leitura é a união da percepção com a criação, do signo com o mundo imaginário, irreal, do subjetivo com o objetivo.

Assim, a liberdade do escritor, ao se manifestar, desvenda a liberdade do outro (do leitor)¹. Tal liberdade exige também um pacto de generosidade entre autor e leitor, um pacto de intersubjetividade, sendo a confiança mútua uma decisão livre tomada por ambos. A afeição do leitor pelo livro é generosa, pois tem sua fonte permanente na liberdade como origem e fim. O escritor pede ao leitor a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões e escalas de valores². Tanto para o escritor, para quem escrever já é engajar-se, quanto para o leitor que se engaja lendo e fazendo existir o livro, a criação literária também se compromete. A responsabilidade e o engajamento são intrínsecos aos dois atos e aos dois agentes.

Toda a dialética da escrita e da leitura se baseia sobre um ponto crucial e essencial na filosofia e na literatura de Sartre, que é a liberdade. Aquele que escreve reconhece a liberdade dos seus leitores, e aquele que lê, ao abrir o livro, reconhece a liberdade do escritor. A obra de arte, vista de qualquer ângulo, é um ato de confiança na liberdade dos homens. Escrever é uma

¹ SARTRE, J-P. *O Que é Literatura?* São Paulo: Ática, 1989, p. 46.

² Idem, p. 42-43.

certa maneira de desejar a liberdade, tendo começado de bom grado ou à força, estaremos engajados.

A última pergunta à qual se leva Sartre é: *Para quem se escreve?* A base para essa resposta vale para qualquer época na qual se encontram escritor e leitor: a historicidade. Ambos estão inseridos no mesmo contexto histórico. O escritor escreve a seus contemporâneos, a seus compatriotas, e o leitor possui essa bagagem definida por esta coletividade histórica na qual está inserido. O contato histórico entre ambos se dá através do livro. Escrita e leitura são duas faces da historicidade, e seus agentes são livres e situados.

As liberdades do autor e do leitor se procuram e se afetam através de um mundo, pode-se dizer igualmente que a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor e, reciprocamente que é escolhendo o seu leitor que o escritor decide qual é o seu tema. Assim, todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a quem se destinam. (SARTRE, 1989, p. 58)

Essa passagem explicita a trajetória que Sartre irá mostrar desde o século XVII até o século XX, sobre a relação entre autor e leitor, mostrando as escolhas de aspectos do mundo e temas que relacionaram os dois ao longo da história da literatura. Escolher o tema é escolher seu público, pois o escritor não escreve para sujeitos universais e eternos, com valores universais, mas para sujeitos situados e engajados em um momento da História. O próprio escritor é engajado quando tem a integral consciência de ter embarcado no mundo da sua época, e quando faz o engajamento passar para si e para os outros ao plano refletido. Ter se escolhido escritor já é um engajamento numa certa função social, e mostra como nessa escolha a liberdade já está desde a origem, pois a pessoa escolhe ser escritor, por querer o livre projeto de escrever.

O trabalho do escritor, em qualquer época que seja, é mostrar à sociedade a qual se dirige a consciência de si mesma. Ele apresenta a sua imagem, a nomeia e exige que ela se assuma ou se transforme. Querendo ou não, essa sociedade passa por um desequilíbrio, pois seus valores e instituições passam a ser questionados, então saem da ignorância de antes para olharem sua própria consciência infeliz, é isso o que o escritor lhes dá.

Sartre, em seu último capítulo, que se intitula *Situação do escritor em 1947*, reflete acerca da situação do escritor no período em que ele mesmo começa a escrever, após a Primeira Guerra e a iminência da Segunda Guerra Mundial. A partir de 1930, quem escrevia na França sentiu manifestar-se a distância entre o mito literário e a realidade histórica, pois foi nessa época, segundo o filósofo, que a maioria dos franceses descobriu com estupor a sua historicidade, já que surgia a crise mundial, o nazismo, os acontecimentos na China, a guerra civil espanhola, todos esses eventos abriram seus olhos. De repente, eles se sentiram situados historicamente nesses anos que seriam tão turbulentos, complexos, uma grande ameaça a todos que viviam esse momento da história. Não podiam mais sobrevoar os fatos como se passassem despercebidos por eles, agora os escritores estavam incrustados nesse mundo hostil e ameaçador que se fazia perante seus olhos.

A historicidade refluíu sobre nós; em tudo que tocávamos, no ar que respirávamos, na página que líamos, naquela que escrevíamos, no próprio amor, descobríamos algo como gosto de história, isto é, uma mistura amarga e ambígua de absoluto e transitório. (SARTRE, 1989, p. 158)

Toda essa história que viviam, esse destino para o qual a Europa estava se guiando, não se desconectava mais do que escreviam e do que iriam publicar. A França em perigo era também suas obras em perigo, e era, sobretudo, seus leitores em perigo, entre a guerra e a morte, então somente essa preocupação e esse assunto podiam interessar. Os escritores tinham que fazer uma literatura de historicidade.

Uma vez situados, os únicos romances que poderíamos escrever eram romances de situação, sem narradores internos nem testemunhas oniscientes; em suma, se quiséssemos dar conta de nossa época, devíamos povoar nossos livros de consciência semilúcidas e semiobscuras. (SARTRE, 1989, p. 165)

E foi essa a característica que determinou a literatura entre guerras, os escritores e os leitores como sujeitos que não podiam ignorar sua época, que só poderia ser realmente sentida por eles na incerteza, no terror, na falta de esperança diante de um futuro temido, situados em meio à opressão,

representavam a coletividade oprimida de que faziam parte, suas cóleras e suas esperanças. Era a chamada *Literatura do Universal Concreto*.

Segundo Sartre, já a literatura pós-guerra revela outra face: escrever é um ofício, que exige um aprendizado, um trabalho continuado, consciência profissional e senso de responsabilidade. É a sociedade que lhes impõe seus encargos e deveres. E não necessariamente essa literatura irá agradar a todos os seus leitores, pois essa literatura está carregada de violência, incertezas, medo, desconfiança, falta de esperança, responsabilidade. A grande situação histórica pela qual passa o escritor e o leitor é a tensão existente entre Ser e Fazer muito forte nesse período que levanta inúmeras perguntas. E assim se pergunta o filósofo:

O papel do escritor está definido: enquanto negatividade, a literatura contestará a alienação do trabalho (marxismo); enquanto criação e superação apresentará o homem como ação criadora e o acompanhará em seus esforços para superar a alienação presente, rumo a uma situação melhor. [...] Os escritores foram levados pelas circunstâncias a examinar as relações entre o ser e o fazer, segundo a perspectiva de nossa situação histórica. Somos aquilo que fazemos? O que fazemos a nós mesmos? E ocorre isso na sociedade atual, em que o trabalho é alienado? Que fazer, que finalidade escolher, hoje? E como fazer, por quais meios? Quais são as relações entre o fim e os meios numa sociedade baseada na violência? As obras inspiradas em tais preocupações não podem aspirar primeiramente a agradar: elas irritam e inquietam, colocam-se como tarefas a cumprir, convidam a buscas sem conclusão, mostram experiências cujo resultado é incerto. (SARTRE, 1989, p. 173-174)

Diante de todo esse questionamento, Sartre chega a uma conclusão que é definitiva para a compreensão do que seria toda a literatura de sua época, do entre guerras e do pós-guerra, sua máxima é de que o fazer é revelador do ser, pois agora se vive em um mundo que se quer mudar, nesse mundo de ação, mundo de homens agentes fazedores da história, nasce, assim, a *literatura de práxis*. A práxis como ação na história e sobre a história, como síntese entre a relatividade histórica e o absoluto moral e metafísico, e com esse mundo ambíguo que ela nos revela: é esse o tema de toda a literatura da época de Sartre.

Mas justamente quando ele revela essa função da literatura na sociedade contemporânea, novamente ela perde seu público e sua importância. A literatura, após a Segunda Guerra, precisa de um novo público a quem se destinar, naquela Europa que está vencida e arruinada. É justamente nesse momento, em que tudo ainda está arruinado, que ainda se recupera e tenta-se estabelecer novos valores e esperanças, que Sartre visualiza um público que preencheria a literatura de práxis, pois segundo ele:

O operário de 1947 tem uma cultura social e profissional, lê publicações técnicas, sindicais e políticas, tomou consciência de si mesmo, de sua posição no mundo e tem muito a nos ensinar, viveu todas as aventuras de nosso tempo na resistência clandestina; no momento em que descobrimos na arte de escrever, a liberdade com seus dois aspectos, a negatividade e a superação criadora, o operário procurar libertar-se e ao mesmo tempo libertar todos os homens, para sempre, da opressão. Produtor e revolucionário, ele é o tema por excelência de uma literatura de práxis. Temos em comum com ele o dever de contestar e de construir; ele reivindica o direito de fazer a história, no momento em que descobrimos nossa própria historicidade. Não se deve hesitar em dizer que a sorte da literatura está ligada à da classe operária. (SARTRE, 1989, p. 185)

A LITERATURA ENGAJADA E O ENGAJAMENTO: UMA REFLEXÃO ALÉM DA NOÇÃO POLÍTICA

A filósofa Thana Mara de Souza frisa em seu livro a importância de se pensar corretamente a noção de engajamento em Sartre e consequentemente do que seja a polêmica literatura engajada, noção pela qual Sartre sofreu severas críticas, tanto de filósofos e escritores, como de militantes políticos. Para ela, o termo engajamento passa longe de qualquer doutrinação política ou partidária, pois se a obra literária se dirige à liberdade do leitor, não há como ela ser uma doutrina, já que isso conceberia uma passividade do leitor, pois ele apenas receberia ideias e ideais prontos. Sartre diz:

“a arte engajada, isto é, também a literatura engajada, não é nem deve ser necessariamente política. O engajamento é mais uma maneira de ser em uma direção social humana e de lhe dar um sentido”³.

Há aqui uma distinção, portanto, entre política e engajamento, pois este na arte se dá de forma muito mais ampla e não partidária, embora não se deva excluir a parte política do engajamento, pois o autor sempre pode mostrar seu lado político em suas obras, e é inevitável que o faça, pois por trás de toda palavra há a metafísica do autor, ela nunca é desinteressada, ele sempre escreve com uma finalidade, remetendo-se, mesmo que indiretamente, a algum acontecimento do mundo. Porém, sua obra não se torna uma propaganda política, o engajamento sartreano não deve ser confundido com nenhuma posição política pessoal do sujeito autor, não estamos em um subjetivismo, levando-se em conta à própria intersubjetividade criada pelo objeto-obra.

Segundo Thana de Souza, Sartre não descarta o engajamento do pintor, do músico e do poeta como ser-no-mundo, e com isso seu comprometimento com o mundo, mas é um engajar-se diferente daquele do prosador, pois este desvenda o mundo pela linguagem, mostrando a contingência e a responsabilidade humana que quer comunicar e passar para o plano reflexivo do leitor, a prosa é significante enquanto designa e desvenda o mundo e o nomeia.

O prosador, porque nomeia, age: sua prosa é ação, é uma certa atividade; nomeando um objeto, uma parte do mundo, não o refletimos simplesmente, nós o alteramos, isto é, nós agimos. Portanto, desvelar uma situação é também construí-la. Daí simplesmente porque a prosa não é neutra, nem pura contemplação: as palavras são “pistolas carregadas”; quando fala, o prosador atira. [...] Sartre observa ao prosador: desde que escreves, já estás engajado. (DE SOUZA, 2008, p. 14)

A prosa, além de estar conectada ao engajamento por causa da linguagem, também é engajamento por causa da responsabilidade do prosador

³ Sartre, *Penser l'art*, Revue Obliques, n. 24-25, p. 20 (Tradução de Thana Mara de Souza).

enquanto escritor, ou seja, sua arte e sua escolha de vida são expressas por meio da prosa. A prosa expressa um fato irrefletido no plano da reflexão e do espírito objetivo, assim, o escritor passa para o plano reflexivo o engajamento de todos os homens. Antes de ser dito (escrito), um ato pode passar despercebido, mas, após ser mostrado, apontado, nomeado, é preciso fazer algo com esse ato, é preciso assumi-lo, reconhecê-lo, mudá-lo.

O engajamento da prosa é justamente essa revelação do homem pelo próprio homem, e o prosador é o responsável por essa mediação. É nesse desvendamento do mundo enquanto nomeado, mostrando o homem como livre e angustiado diante da contingência, perante a qual ele deve se responsabilizar, que a liberdade e o engajamento passam para o plano da reflexão de todos os homens. Não há mais fuga. Todo prosador, na medida em que deseja se comunicar e que suas palavras se mostram como espelho crítico da sociedade e do mundo em que vive, é engajado.

O engajamento é esse desvendamento concreto do homem pelo homem ao homem, que considera sua situação e responsabilidade, a liberdade concreta que é cada homem. Ele é o desvendamento que o escritor situado faz através da linguagem-signo, das condutas humanas e diante das quais o leitor também situado vê-se refletido numa imagem crítica, e se vê obrigado a assumir ou a transformar essa imagem. (DE SOUZA, 2008, p. 56)

É esse comprometimento consigo mesmo e com o mundo que caracteriza, segundo a autora, o engajamento sartreano de responsabilidade com suas escolhas e de imersão da liberdade no mundo. A literatura engajada é um espelho crítico no qual as pessoas se olham e não podem mais se ignorar, e assim é necessária uma relação mais autêntica e responsável com seus próprios atos. Na prosa e pela prosa, o escritor fornece a imagem crítica da sociedade que o lê, por isso o engajamento só pode ser entendido na concretude histórica na qual o homem se situa.

É nessa relação entre literatura e engajamento que se estabelece uma conexão entre ética e estética, segundo Thana de Souza, pois o valor estético requer a liberdade, do autor ou do escritor, ao mostrar um engajamento próprio à literatura, pois agir por ser livre é também responsabilizar-se por aquilo que se escolhe. O escritor escolhe criar uma obra literária, que irá

possuir um valor estético, e também se responsabiliza pelo tema, pelo mundo que irá desvendar e nomear ao leitor, engajando-se no mundo em que vive e na situação histórica determinada em que está presente, tem-se assim o valor ético, aquele que o lê e que também não possui uma posição neutra, também é responsável por aquele mundo que faz existir a partir da leitura do livro, ao mesmo tempo em que se engaja eticamente no mundo nomeado pelo escritor, esse leitor encontra uma alegria estética no ato da leitura, que é o agir de uma liberdade.

A tarefa da literatura na filosofia de Sartre é mostrar como a condição metafísica do homem se dá na própria existência, não existindo um universal abstrato que determine o homem, pois este é um singular concreto, sendo assim a liberdade é o fundamento sem fundamento de todas as ações e valores humanos. A literatura adquire um valor único e fundamental que é o de compreender a condição humana como ética que deseja transcender-se e alienar-se por meio da estética, esta que se revela sob o pano de fundo da ética, da qual não pode separar-se totalmente e que sempre retorna a ela (DE SOUZA, 2008, p. 152).

A RELAÇÃO ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA NA FILOSOFIA DE SARTRE: UMA PERSPECTIVA ÉTICA

A relação entre os romances de Sartre e sua própria filosofia foi muitas vezes alvo de críticas de diversos filósofos e comentaristas contemporâneos. Muitos julgavam que seus romances nada mais eram do que exemplificações ou simplificações de sua filosofia existencial-concreta. Entretanto, é possível analisar, de forma mais detalhada e cuidadosa, a real necessidade que Sartre sentiu de escrever romances, teatros, em relação à sua filosofia fenomenológica-existencialista marcada de conceitos e noções.

Porém, há uma interdependência entre filosofia e literatura. Sobre tudo na ética sartreana, nunca tornada sistema, a literatura tem posição central. Para Franklin Leopoldo e Silva, em seu livro *Ética e Literatura em Sartre – Ensaios Introdutórios*, a ética sartreana se encontra justamente na relação que ele faz entre sua filosofia e sua literatura, pois para este autor a

comunicação que se dá entre as duas é chamada de *vizinhança comunicante*, responsável pela diferença e adequação recíproca de uma *dualidade expressiva*: filosofia e literatura, ambas são necessárias para Sartre, pois dizem e não dizem as mesmas coisas. A grande questão para Franklin Leopoldo e Silva é: por que Sartre escolhe dizê-las de duas maneiras diferentes? Para o autor, Sartre entrelaça internamente as duas formas de exposição, a partir de uma relação que:

Se daria por uma espécie de comunicação que, à falta de outro termo, chamaríamos de *passagem interna*, querendo significar com isso que a vizinhança entre filosofia e literatura é tal que não se precisaria, nem se poderia, sair de uma para entrar na outra, configurando assim dois espaços contíguos, mas apenas indiretamente comunicáveis, ou seja, que a passagem de um a outro se daria pela mediação da exterioridade. (SILVA, 2004, p. 13)

Para Franklin, a literatura e a filosofia de Sartre convergem ambas juntas, mesmo mantendo-se distintas quanto à linguagem, para uma ética, pois ambas têm como base a afirmação: O homem é o ser em que o próprio ser está em questão. Toda a filosofia de Sartre pode ser vista como essa teoria focada no homem como uma questão permanente para si mesmo, sem uma definição que possa ser tomada como início ou fim, assim, se o existencialismo sartreano entende que a realidade a ser investigada é a humana, é essa a vizinhança em que se encontra a sua dualidade de expressão entre filosofia e literatura.

Esse homem, que é livre, existe enquanto um constante questionamento de si mesmo, se estabelece como existência num processo de historicidade, pois, o homem existe como existência histórica, mas livre e situada no mundo. Todas as ações humanas são realizadas porque o homem é livre e porque escolhe o valor e assume a responsabilidade por tudo que escolher, enquanto projeto situado na sua história, no seu tempo. É desse pensamento e questionamento acerca do homem, de sua história, situação e suas ações enquanto é estruturalmente Para-si (liberdade contingente que não pode deixar de ser), que está a ética no trabalho teórico de Sartre, pois pensar a ordem humana já é um projeto em si mesmo ético, na base de tudo que ele escreveu e intencionou escrever.

A dualidade expressiva, a filosofia e a literatura, passa ser o meio privilegiado pelo qual Sartre pode abordar essa questão ética de forma completa, profunda e concreta. O fato de o homem se colocar perpetuamente em questão é já não ter uma definição de si, o homem então não consegue perguntar direito o que é o seu ser, e, também, nunca tem uma resposta definitiva na qual se apoiar, pois a pergunta sempre está sendo feita, sem cessar. Assim, as questões nas quais o homem se apoia para tentar se constituir e agir estão baseadas todas elas no tempo no qual está inserido e situado, e elas se dão em um horizonte que é finito, por ser humano. O homem só se faz na história presente, no aqui e agora das subjetividades dos homens.

A filosofia e a literatura existencialistas devem estar comprometidas com essa consciência do presente, com essa historicidade existencial, e não com o distanciamento da história pregressa. A filosofia entende que mesmo que não possa ser totalmente concreta, a realidade vivida situada só pode acontecer por situações particulares e determinadas, já a literatura só pode e deve ser situada, pois ela mostra a realidade por meio da ficção, assim, ela só mostra a particularidade da experiência humana singular, examina os problemas que se põem para a consciência a cada instante presente em que se encontra no mundo consigo mesma e com os outros. Toda a literatura sartreana é a possibilidade de como a ética pode ser vivida e julgada concretamente na relação do homem consigo mesmo e com os outros.

Dessa forma, a partir da elucidação acima, é possível entender de onde vem o conceito de universal concreto e de particular absoluto em Sartre. Na interpretação de Franklin Leopoldo:

A reflexão filosófica e a experiência fictícia comunicam-se pela própria manutenção de suas diferenças; o abstrato e o concreto se interligam pela passagem interna entre a concretude do universal e a irredutibilidade absoluta do particular. (SILVA, 2004, p. 18)

Para Franklin, a função da literatura em Sartre é devolver a imagem da sociedade a si própria, negando o trabalho alienado e afirmando a ação criadora do ser humano, assim, ela realizará seu trabalho de negação do real, mas como meio de superação daquilo que é negado. A alienação é superada quando se mostra ao indivíduo a constituição interior da sua atividade pro-

dutiva, qual é o significado do seu dia a dia, qual é o objetivo. Realiza-se, pela opção da *literatura da práxis*, uma literatura que leva o indivíduo a ver-se como produtor da história e assim a reencontrar-se na relação entre o fazer e o ser. Ela responde à solicitação histórica de nossa época. O escritor tem uma responsabilidade moral, assumida politicamente perante a história.

Em conclusão, Franklin estabelece a literatura existencial concreta e histórica como uma compreensão da ética da realidade humana. Pois assim, se é possível notar a ética em toda a literatura de Sartre, ela é vista de forma concreta, vivida realmente como um exemplo para todos os homens, nos seus romances e teatros, todo seu trabalho literário já tem uma perspectiva ética por excelência, pois coloca toda a questão humana, enquanto homem que vive em um mundo com outros homens em exemplos escritos, em realidade vivida e sentida por aquele que a lê.

A literatura exerce uma tarefa que não é possível satisfazer com uma descrição conceitual, que é justamente o que acontece na própria filosofia, qualquer que seja o tema ou o filósofo, a filosofia é uma construção e uma sustentação do mundo e dos homens pelos conceitos, já na literatura, um saber acerca do homem se constitui quando o próprio homem se faz sujeito e objeto de sua própria interrogação, compartilhando o mesmo estatuto ontológico, o homem enquanto sujeito e objeto de si mesmo se determina pelo contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura engajada foi uma tópica de época, pensada profundamente por um viés político, filosófico, existencial, relacionada com uma possível ética, que poderia ser extraída da literatura e da filosofia de Sartre, como afirmam os autores Thana Mara de Souza e Franklin Leopoldo e Silva, pois ambas colocam o homem como sujeito e objeto de sua própria interrogação. Sartre falava da literatura a partir de dentro, como uma maior propriedade, pois ele a exercia, e colocava sua própria filosofia em diálogo com esta, exemplificando o abstrato de seus conceitos existencialistas através do concreto do escrever e criação literária, com personagens que vivem o dile-

ma de suas existências, da liberdade, da angústia, do projeto de seu ser, da guerra, da morte, do seu eterno fazer-se. A literatura está completamente relacionada com o seu criador, como também com a realidade ao seu redor, exemplos disso são as biografias situadas de escritores que Sartre escreveu e sua própria biografia-situada, *As palavras*. Era preciso pensar sobre esse escritor situado, nesse particular, antes de ir para o universal, a totalidade.

Para Sartre, a partir de uma filosofia existencial ou de uma antropologia concreta, como ele preferirá após 1960, a forma literária, enquanto preza pela totalidade, seu conteúdo, seu destinatário e seu autor, enquanto um particular são polos intimamente imbricados, como redes intersubjetivas, na constituição da própria historicidade do objeto literário.

Ele compreendeu a literatura engajada de uma forma muito subjetiva, própria e pessoal, pois, para ele, ter algo importante para dizer, algo que valha realmente a pena de ser exposto e lido, ter a responsabilidade de assumir o assunto o qual se quer tratar e realmente colocar no papel e atrair leitores para o que você vai ler, é um engajar-se profundamente nessa tarefa de descobrir o homem por ele mesmo. É um desvendamento pela linguagem do mundo e do homem, para os outros homens enquanto estão situados e incrustados nesse mundo e na historicidade na qual se encontram.

O engajamento sartreano não se resume a uma posição política ou a uma forma específica que deve ser escrita e tratada à literatura, ele é a imersão do homem nele mesmo e na sua história, é uma escolha responsável, engajada, autêntica e originária com total empenho para ser vivida. Escolher as palavras é eleger um posicionamento no mundo, uma perspectiva de viver, é uma maneira de existir, mesmo que essa escolha não preencha o homem de seu vazio existencialista, mas é natural de sua estrutura do seu ser Para-si no movimento em busca do Em-si que o escritor, que Sartre, se projeta na literatura, para tentar buscar uma essencialidade que nunca será atingida. Porém, como ele mesmo explica seu ofício de escritor em *As palavras* que até hoje serve para qualquer homem que se propõe nesse projeto de existência:

É o meu hábito e, também, é o meu ofício. Durante muito tempo tomei minha pena por uma espada: agora, conheço nossa impotência. Não importa: faço e farei livros; são necessários; sempre servem

apesar de tudo. A cultura não salva nada nem ninguém, ela não justifica. Mas é um produto do homem: ele se projeta, se reconhece nela; só esse espelho crítico lhe oferece a própria imagem. De resto, esse velho edifício ruinoso, minha impostura, é também meu caráter: a gente se desfaz de uma neurose, mas não se cura de si próprio. (SARTRE, {1964} 1984, p. 182)

REFERÊNCIAS

SARTRE, J-P. *A Náusea*. 9ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

SARTRE, J-P. *Entre 4 Paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SARTRE, J-P. *Sartre: A Imaginação/Questão de Método*. São Paulo: Abril, 1973 (Os Pensadores).

SARTRE, J-P. *O Que é Literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SARTRE, J-P. Sartre no Brasil: Conferência de Araraquara; filosofia marxista e ideologia existencialista. São Paulo: UNESP, 1986.

BELO, Renato dos Santos. “Notas sobre a relação entre marxismo e existencialismo em Sartre”. In: www.filch.usp.br/df/cefp/Cefp13/belo.pdf, acesso em abril de 2011.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. “Liberdade Dramática: ética e literatura na escrita de Sartre”. In *Kriterion*, Revista de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Minas Gerais, nº117, jan. jun, 2008.

SILVA, Franklin Leopoldo. *Ética e Literatura em Sartre- Ensaios Introdutórios*. São Paulo: Unesp, 2004.

SOUZA, Thana Mara. *Sartre e a Literatura Engajada*. São Paulo: Edusp, 2008.

A DUPLA CAPTURA: ATRAVESSAMENTOS FILOSÓFICOS NA ESCRITA DE CLARICE LISPECTOR

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro

INTRODUÇÃO: A DUPLA CAPTURA

Fragmentária e especular, a escrita de Clarice Lispector compõe um jogo enigmático com o leitor. Ao ser posta em perspectiva por meio de atravessamentos de conceitos filosóficos, notadamente pós-estruturalistas, a escrita clariceana mostra que suas linhas de força investigam o que há para além da linguagem racional. Partindo das noções de gagueira como procedimento literário (Gilles Deleuze) e gesto como aquilo que torna visível uma medialidade impossível (Giorgio Agamben), percorremos o esgarçamento da linguagem próprio da escrita de Clarice Lispector em direção a um estranhamento radical, para assim alcançarmos a ideia de dupla captura que o texto devém.

A QUEBRA E AS DESREALIZAÇÕES

Em *O que é a filosofia?*, os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari defendem que “a arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos” (2000, p. 88). A força dessa afirmação está no modo como o chamado “bloco de sensações”, resultante da amálgama desses afectos e perceptos, não se confunde com sentimentos e percepções – porque independe do sujeito para existir:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele e fixado na pedra, so-

bre a tela ou ao longo das palavras, e ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 213)

Estamos falando sobre linhas de força que atravessam a arte, recusando uma constituição fixa que assegura um presumido sujeito artístico, ou um sujeito literário, mais especificamente (para os fins deste trabalho). Ao contrário, é em torno da destituição de uma suposta inteireza da linguagem – é em torno da *quebra*, portanto – que se dá a emergência dos afectos e perceptos.

Cheguemos, enfim, à Clarice Lispector e sua escrita fulgurante: como pensa sua obra? Por desvios, por quedas, por fissuras. Roberto Corrêa dos Santos, em seu livro sobre Clarice, discute os conceitos de Barthes e Foucault sobre autor, leitor, crítico e obra – e conclui: “O autor, a obra e a literatura são, pois, operações de leitura. Assim como o leitor (...) aceita o pacto de se despersonalizar enquanto lê, assim como é uma personagem, assim também o autor, a obra, a literatura. A escritura/leitura criam estas desrealizações (...)” (2012, p. 156). Quer dizer, para Corrêa dos Santos, leitura e escritura são gestos de desrealizar, antes de criar. Ou seja: é uma formação de ruína antes de ser uma construção. Um *cavar do mundo*, como que querendo voltar para o ventre do negativo, um *recolher* em vez de um *dispor*. Antes uma gagueira do que uma eloquência.

UMA ESCRITA GAGUEJANTE É UMA ESCRITA DESEJANTE

Voltemos a Deleuze: em seu *Crítica e clínica*, no capítulo intitulado “Gaguejou”, há uma espécie de embate proposto entre aquele que escreve e o código utilizado, como se o escritor se pusesse no lugar de estrangeiro da própria língua (1997, p. 126). Ora, não é justamente esse o procedimento de Clarice, apontado por vários de seus críticos – notadamente Noemi Jaffe (2015)?

Deleuze quer assim percorrer o conceito de gagueira como simultaneamente *dizer e fazer*:

É o que acontece quando a gagueira já não incide sobre palavras pre-existentes, mas ela própria introduz as palavras que ela afeta; estas já não existem separadas da gagueira que as seleciona e as liga por conta própria. Não é mais o personagem que é gago de fala, é o escritor que se torna gago da língua: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Uma linguagem afetiva, intensiva, e não mais uma afecção daquele que fala. (1997, p. 122)

Estrangeiro do próprio material linguístico, o escritor, portanto, *estranha* a língua e, a partir disso, gagueja, minora-a, vacila diante do próprio ofício, criando, assim, o que entendemos não como espelhamento do real, mas sua continuação. É o próprio real que está sendo abalado quando Clarice encerra um dos capítulos de *A paixão segundo G.H.*: “Pois eu exultava. Eu conhecia a violência do escuro alegre – eu estava feliz como o demônio, o inferno é meu máximo” (LISPECTOR, 1997, p. 81). E gagueja, repetindo-se na abertura do capítulo seguinte: “O inferno é meu máximo” (p. 82). Tal procedimento de recuperação (e necessariamente também perda) da última frase do capítulo anterior no início do seguinte se repetirá ao longo de todo o romance. A gagueira de Clarice insiste porque busca compreender algo que não é da ordem do nome, algo que, limítrofe, escapa à linguagem e flerta com aquilo que veremos em Deleuze¹ como o *fora*:

E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ela é o *fora* da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras agora regurgitassem seu conteúdo”. (DELEUZE, 1997, p. 128)

Se “a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir os limites da linguagem” (Deleuze, 1997, p. 129), a gagueira emerge como um *gesto*, para usar uma expressão cara a Giorgio Agamben. Se o texto quer nos transmitir algo para além do que efetivamente nos conta, essa

¹ E que também será apontado por Eduardo Viveiros de Castro em seu *Rosa e Clarice, a fera e o fora* (2018).

vacilação da própria matéria linguística emerge como gesticulação do próprio texto, num desenho – ou numa *pintura*, como apontou Deleuze – expressivo dessa *coisa* para além do nome.

Em sua conferência publicada sob o título de *Aula*, Roland Barthes afirma que literatura é a trapaça diante de uma língua – essa necessariamente autoritária que obriga a dizer. O escritor, então, trapaceia, vacila, gagueja. Ainda sobre essa inapreensibilidade da narrativa, Maurice Blanchot dirá:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 1987, p. 15)

A sombra da palavra blanchotiana ressoa na enigmática narradora de *Água viva*: “O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo” (LISPECTOR, 1988, p. 21). Sombra, fresta, ruína. Dirá Eduardo Viveiros de Castro que “a linguagem de Clarice, ao contrário, toma o rumo da rarefação, torna-se árida e abstrata, escreve-se sintaticamente tão austera quanto eventualmente arrevesada, e é ao mesmo tempo investida por um afeto (em sentido espinosista) tão violento que o leitor fica completamente hipnotizado por essa língua estranha que ‘não diz nada’.” (2018, p. 15). Se essa escrita não diz nada, o que ela faz?

ESCRITA COMO GESTO

Em seu texto sobre a poética da imanência em Deleuze, Anita Costa Malufe traça um percurso sobre esse texto literário – que, antes de mimetizar o real, modifica-o –, fazendo uma interessante ponte com Clarice Lispector:

Digamos que aí teríamos palavras que são gestos antes mesmo de serem significados, significantes, manifestantes. Escrita que age diretamente no real, ao rés do real. Escrita que já não opera a partir da crença na função representativa apenas, mas que sente a necessidade

de escavar terrenos menos estáveis, campos mais fluidos, que se localizam por debaixo da representação ou por entre ela. Este lugar sem formas definidas, que parece tantas vezes ter sido descrito por uma escritora como Clarice Lispector (...). (MALUFE, 2015, p. 238-139)

Em seguida, Malufe cita este trecho de “Escrever ao sabor da pena”:
“Não, não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima” (LISPECTOR, 1999, p. 278). Esse parto, ou seja, esse *afecto*, implica o real não numa relação de espelhamento, mas de continuidade, não exatamente exprimindo-o – e Clarice sabe disso –, mas num *gesto* de tentar exprimir isso que é o real, gaguejando: “Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele. E as palavras são elas mesmas, sem tom de discurso.” (LISPECTOR, 1988, p. 56).

No pequeno texto “Notas sobre o gesto”, Giorgio Agamben afirma, já ao final, que “o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins. (...) O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.” (AGAMBEN, 2008, p. 13). Assim, o gesto é isso que toma o lugar de um intervalo suprimido, uma possibilidade de a fratura não se recompor em inteireza, mas de apresentar-se enquanto tal, enquanto fresta, enquanto quebra, enquanto *gagueira*.

O gesto, segue Agamben:

não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e, também, a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar. (2008, p. 13-14)

Agamben conclui afirmando que todo texto filosófico é um incurável defeito de palavra. Tomamos de empréstimo essa colocação para aplicá-la ao texto clariceano:

Tenho que interromper para dizer que "X" é o que existe dentro de mim. "X" – eu me banho nesse isto. É impronunciável. Tudo que não sei está em "X". A morte? a morte é "X". Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. "X" que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de "X". (LISPECTOR, 1998, p. 56)

Clarice gagueja: "X", "X", "X". E não resolve. Mas o gesto mesmo de colocar "X" como isso que é impronunciável, mas que é nos afeta incontornavelmente. O texto insiste: "'X' é o sopro do it? é a sua irradiante respiração fria? 'X' é palavra? a palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim" (LISPECTOR, 1998, p. 56-57), buscando contornar a coisa, o it, mesmo sabendo da falibilidade dessa tentativa, tornando-a produtiva, expondo-a, explicitando a fratura da linguagem como gesto mesmo dessa busca inglória.

Na radicalidade gaguejante, o escritor estranha a língua a ponto da irrepresentabilidade total: "Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem." (LISPECTOR, 1998, p. 17). O que ele devém? Voltamos a Deleuze, em *Crítica e clínica*, sobre esse tremor da língua: "fazer a própria língua gaguejar, no mais profundo do estilo, é um procedimento criador que atravessa grandes obras. Como se a língua se tornasse animal." (DELEUZE, 1997, p. 66). A língua em seu devir-animal.

A DUPLA CAPTURA DO DEVIR

Ainda num movimento que foge à captação mimética, dirá Deleuze que "os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 66). Essa dupla captura nos interessa, confrontada com a ideia anterior de a língua que se torna animal, na análise da imagem do bicho em Clarice Lispector, particularmente em *Água viva*.

Antes, porém, é preciso passar pela ideia de impessoalidade. Dirá Deleuze, em "A literatura e a vida", que o indefinido é tratado equivocadamen-

te como uma máscara pronominal pessoal ou possessiva: “(...) ‘bate-se *numa* criança’ se transforma rapidamente em ‘meu pai me bateu’. Mas a literatura segue a via inversa, e só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal (...)” (1997, p. 13). Ou seja, o que efetivamente atravessa o texto é o *inverso* do que tende a ser apreendido.

No texto literário, é do impessoal que emerge a força vital que perpassa (e ultrapassa) as pessoas, e não o oposto. Aqui também é possível estabelecer uma ligação com Clarice Lispector em *Água viva*: “E se eu digo ‘eu’ é porque não ousou dizer ‘tu’, ou ‘nós’, ou ‘uma pessoa’. Sou obrigada à humildade de me personalizar me apequenando mas sou o és-tu” (1998, p. 5). Lúcida de seu papel e de todos os *terceiros braços*² que participam do seu fazer literário. O “eu” clariceano, nesse sentido, é um sujeito *neutro*, um nu feito de pura potência. A ideia que ronda essa citação é a de que é desde um anterior informe que se fala, mas para que algo se faça palpável é preciso passar por um corpo, por um pessoal (forçosamente equívoco e ao mesmo tempo necessariamente aparente), que simultaneamente possibilita o dito e tangencia o indizível.

Passemos, enfim, para a imagem do bicho, incansavelmente exploradas por Clarice. Fala-se do cavalo (p. 18), do tigre (p. 78), das abelhas (p. 56), das larvas (p. 38), da gata (p. 45), do escorpião (p. 14), das borboletas (p.84), da salamandra (p. 65), dos dinossauros (p. 43), das baratas (p. 15) – *ad infinitum*. Também esmagadora é a quantidade de ocorrências de alusões às plantas. A narradora parece querer a todo custo se despir da sua condição humana e enfim se colar ao mundo. Quer, talvez, deixar de lado o devirmulher, o devir-escritora, e se confundir com o devir-cavalo, com o devirtigre etc.

O excesso às vezes sufocante de Clarice oprime com a sobreposição infinita de imagens, na mesma medida em que desestabiliza com a escassez inultrapassável do não-dito. Da repetição surge então o silêncio; do excesso,

² Aqui fazemos uma alusão à discussão sobre a terceira perna, presente no início do romance *A paixão segundo G.H.*

a falta. Essa ponte entre o dizer redundante e a falta que ele instaura também é encontrada em *Água viva*. E, como Benedito Nunes (1989) aponta, dizer exageradamente a mesma coisa é também uma forma de não dizer. O tema latente e constante deste livro, portanto, não é outro senão o silêncio, falta última da linguagem exposta no gesto mesmo de uma busca impossível por exprimir o inominável.

Em todas as estratégias da narradora, o fim último que ela parece querer alcançar é uma espécie de totalidade. Quando fica obcecada em torno de um só tema ou quando insiste na mudez, quando investiga profundamente o eu ou quando avança para o animalesco e inumano, quando caminha desde a fenda criadora ou estanca no erro infértil – em todo esse jogo, Clarice parece querer abarcar o todo, fraturando-se. A grandiosidade emerge também dentro da própria narradora: “Que fazer quando sinto totalmente o que as outras pessoas são e sentem? Vivo-as mas não tenho mais força.” (1998, p. 49). O poder que ela possui ao mesmo tempo a incapacita, grandeza esmagadora que é, e o cansaço é recorrente: “Ah viver é tão desconfortável. Tudo apertada: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir – viver é incômodo.” (1998, p. 89). Mesmo a sinestesia aparece como sintoma dessa tentativa de totalidade: “Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume.” (1998, p. 50). Os *afectos* não param: “que febre: não consigo parar de viver”. (1998, p. 89). E mesmo quando alguma tranquilidade se instaura, é só aparentemente que o faz. Num estrato mais profundo, o mundo está sempre para eclodir: “O mar calmo. Mas à espreita e em suspeita. Como se tal calma não pudesse durar. Algo está sempre por acontecer.” (1998, p. 49).

Voltemos ainda uma vez ao texto de Roberto Corrêa dos Santos:

Como a história e a literatura têm vários começos, não nos resta senão, após aludirmos e aludirmos, reconhecer o fatal ensinamento da tautologia, enquanto afirmação de uma afirmação, que faz, enfim, tendo-se avaliado, constatar que isto é isto. “Mas era só isto?”, indagaria afirmando, surpresa, G.H. — dizendo a nós e a si que melhorar pode ser regressar de novo à coisa, que sempre esteve ali, mas que para ser olhada exigiu experimentar e relatar; que melhorar pode ser aceitar o mau gosto (das coisas e das palavras) e lidar com a abaulada

superfície do banal; que melhorar é despojar-se de uma linguagem, imitativa e segura, para se criar uma outra, alusiva e instável, para logo a seguir sabermos que o lugar comum de que nos afastamos é só tão comum, tão comum, que impõe de outro modo o ato de leitura. (SANTOS, 2012, p. 149)

Essa tautologia a que faz referência Corrêa dos Santos não deixa de ser essa gagueira, esse estranhamento da língua, agora como uma espécie de tambor repetindo o óbvio – que, ao ser repetido, é necessariamente estranhado. A onomatopeia de que falava Clarice em *Água viva* passa a dizer sua própria fissura no gesto mesmo da repetição. E repetir é diferir – impondo-se, assim, *outro modo* do ato de leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando Clarice Lispector diz que o verdadeiro pensamento “parece ser sem autor” (1998, p. 82), intui que pescar uma verdade é tocar, ainda que de raspão, ainda que tangenciando, como no gesto agambiano, o escuro do texto, e ali não há um dono do discurso, há o impessoal por excelência. E, se Clarice devém-bicho em seu texto é porque, num movimento necessariamente duplo, traz a imagem do animal para a narrativa ao mesmo tempo em que ela própria se aproxima dele, incorporando essa *voz inumana* no gesto mesmo de gaguejar sua escrita.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. In: *ArteFilosofia*. Ouro preto, nº 4, p. 09-14, jan 2008.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Rosa e Clarice, a fera e o fora”. In: *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, pp. 9-30, jul./dez. 2018.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

JAFFE, Noemi. “A legião estrangeira de Clarice Lispector e o efeito do estranhamento”. *Café Filosófico*, 2015. Duração 105 min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Vy0W7HK9O1U>>. Acesso em: out de 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenação. De Benedito Nunes. 2ª edição. Madrid-São Paulo: ALLCAXX-Scipione Cultural, 1997.

LISPECTOR, Clarice. “Escrever ao sabor da pena”. In. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MALUFE, Anita Costa. “Uma poética da imanência: a escrita em Deleuze”. In: *Acta Scientiarum*. Maringá, v. 37, n. 3, p. 233-241, Jul-Set, 2015.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice, ela*. São Paulo: IMS - Instituto Moreira Salles, 2012.

“OLHOS CAMELO IV DISTRAEM O VAZIO”: A
INQUIETUDE DO SUJEITO EM *TUDO PRONTO PARA
O FIM DO MUNDO*, DE BRUNO BRUM

Diêgo Laurentino de Carvalho

INTRODUÇÃO

A insatisfação e o pessimismo em relação a vida adquirem várias formas em *Tudo pronto para o fim do mundo*, livro do poeta brasileiro Bruno Brum lançado em 2019. Angústia, descrença e consciência da finitude da existência repetem-se em diversas roupagens e contextos, observadas nas circunstâncias descritas e nos sentimentos do(s) Eu(s) poético(s). A própria repetição serve como modo de indicar uma verdade inescapável: a insatisfação crônica do ser humano.

A atualidade é especialmente criticada nos poemas do livro. Narrando histórias de figuras que buscam uma saída para a sua situação — sem que, na maioria dos casos, a alcancem — tratando de distrações imperfeitas e desilusões com a vida, os textos, às vezes irônicos, às vezes melancólicos, parecem atribuir ao indivíduo contemporâneo uma vida que oscila entre comédia e tragédia. Os Eus poéticos observados nos poemas perdem-se entre lamentos, como tem-se em *Buraco negro* em forma de coração: “Lavo o rosto enquanto procuro me lembrar quando foi / que as coisas começaram a ruir.” (BRUM, 2019, p. 37); e cinismos, como em *Guto galego manda a real*: “Você sabe que antes do um / vem o zero / e que nada disso é capaz de mudar / nossa pobre realidade” (BRUM, 2019, p. 41).

Na análise desse sujeito inquieto e frustrado, vislumbrável nos poemas do livro, recorre-se, primeiramente, à visão de Arthur Schopenhauer (1913) sobre o indivíduo enquanto fadado a uma busca insatisfatória pelo que deseja, associada à concepção de Lacan (1995; 2005; 2008) do sujeito como constituído por uma falta irrecuperável. E, analisando-se como essas

questões desenvolvem-se na contemporaneidade, utilizam-se as ideias de Žizek (1991; 2006; 2008), desenvolvidas a partir da teoria lacaniana, e os comentários de Mark Fisher (2009; 2014) sobre depressão e melancolia no século XXI servem para criar as correspondências necessárias.

A EXISTÊNCIA INQUIETA

Para Arthur Schopenhauer (1913) a existência humana seria uma busca pela felicidade. Porém, pela própria constituição do ser humano, essa felicidade seria inatingível. O passado, já tendo deixado de existir, existe tanto quanto algo que nunca existiu. Sendo assim, o presente, mesmo fugidio como é, é sempre superior ao passado, pois sua relação é de algo que existe comparado a algo que não existe. Assim, enquanto o indivíduo existe, ele existe no presente, porque só o presente é, e sua vida se dá na forma de um movimento constante. “Inquietação é a marca da existência” (SCHOPENHAUER, 1913, p. 35, *tradução nossa*)¹, diz Schopenhauer.

Por essa concepção, o propósito da existência humana não pode ser atingido, dado que se atingido, representaria o cessar do movimento. Esse propósito, a felicidade, para Schopenhauer nunca é atingido porque o próprio mecanismo que constitui o ser funciona de modo a enganá-lo:

Em primeiro lugar, um homem nunca é feliz, mas passa toda sua vida em busca de algo que ele pensa que o fará; ele raramente atinge seu objetivo, e quando ele atinge, é apenas para se desapontar; ele está geralmente naufragado no final, e chega ao porto com mastros e cordames perdidos. E então, é tudo sobre ele ter se sido feliz ou miserável; porque sua vida nunca foi nada mais que um momento presente sempre se esvaindo; e agora acabou. (SCHOPENHAUER, 1913, p. 35, *tradução nossa*)²

¹ “Unrest is the mark of existence” (SCHOPENHAUER, 1913, p. 35).

² “In the first place, a man never is happy, but spends his whole life in striving after something which he thinks will make him so; he seldom attains his goal, and when he does, it is

O que mantém esse movimento constante são dois impulsos: a fome e o instinto sexual, influenciados levemente pelo tédio. Apesar de simples, nunca são completamente saciados, porque a insatisfação é o que move o ser a continuar vivendo. Caso o desejo seja saciado, a vida torna-se um fardo. “A primeira tarefa é conquistar alguma coisa; a segunda, banir o sentimento de que aquilo foi conquistado [...]” (SCHOPENHAUER, 1913, p. 37, *tradução nossa*)³. Nos momentos em que consegue saciar as suas necessidades, o indivíduo chega a um estado de tédio, não de felicidade. O que o autor afirma ser “[...] a prova direta de que a existência não tem valor real em si mesma; porque, o que é o tédio se não o sentimento do vazio da vida?” (SCHOPENHAUER, 1913, p. 38, *tradução nossa*)⁴. Por essa ótica, seria inegável o aspecto cômico da vida humana quando observada em seus pequenos detalhes: como ácaros em um pedaço de queijo vistos por um microscópio, brigando ferrenhamente uns com os outros por um espaço tão pequenino, compara.

O SER E A FALTA

A teoria de Jacques Lacan, com base nas ideias de Freud, trata da falta em relação ao objeto do desejo. Ele afirma a necessidade de se rejeitar a concepção de um funcionamento harmônico do objeto na psicanálise, uma vez que Freud já alertava ser o objeto a parte mais volátil na pulsão, uma vez que ele não é predestinado à sua satisfação (LACAN, 1995). Segundo Lacan, “[...] na obra de Freud, a noção de que o objeto é sempre, somente, um obje-

only to be disappointed; he is mostly shipwrecked in the end, and comes into harbour with masts and rigging gone. And then, it is all one whether he has been happy or miserable; for his life was never anything more than a present moment always vanishing; and now it is over.” (SCHOPENHAUER, 1913, p. 35).

³ “The first task is to win something; the second, to banish the feeling that it has been won [...]” (SCHOPENHAUER, 1913, p. 37).

⁴ “[This is] direct proof that existence has no real value in itself; for what is boredom but the feeling of the emptiness of life?” (SCHOPENHAUER, 1913, p. 38).

to reencontrado a partir de uma *Findung* primitiva, e, portanto, [...] a *Wiederfinden*, a redescoberta, jamais é satisfatória.” (LACAN, 1995, p. 60) Aqui a impossibilidade de satisfação aparece, como em Schopenhauer, associada à dinâmica natural do desejo, agora correspondendo a discrepância entre a pulsão e o seu objeto, que é meramente um alvo para apaziguar a própria tendência, mas sem ligação alguma a ela.

A origem dessa busca pelo objeto, para Lacan (2005), seria a falta que é constituinte do sujeito. Na fase do espelho, quando a criança começaria a construir a imagem que tem de si mesma através da observação do seu reflexo, ela encararia inicialmente a imagem refletida como um outro, um alter ego. Essa compreensão a levaria a conceber a si mesma enquanto um sujeito dividido entre o lugar de onde ele se observa e a imagem no espelho, com a qual identifica-se.

De qualquer forma, o que o sujeito encontra nessa imagem alterada do seu corpo é o paradigma de todas as formas de semelhança que levará para o mundo dos objetos uma matiz de hostilidade, pela projeção neles da manifestação da imagem narcisista, a qual, pelo prazer derivado de encontrar a si mesmo no espelho, torna-se, quando confrontando seus companheiros homens, uma saída para sua mais íntima agressividade. (LACAN, 2005, p. 234, *tradução nossa*)⁵

Em seguida, em sua relação com a mãe, a criança, dada sua dependência dela, passa a desejar ser o objeto de desejo da mãe. É através da introdução da figura do pai nessa relação que a criança identifica que o que a mãe deseja é o que o pai possui que nela falta: o falo. Sendo proibido a criança, nesse contexto, possuir o falo, o ser se constitui por uma falta irrecuperável; combinando a dualidade entre o ser que observa e sua imagem refletida no espelho com a impossibilidade de ser o objeto de desejo da mãe,

⁵ “In any case, what the subject finds in this altered image of his body is the paradigm of all the forms of resemblance that will bring over on to the world of objects a tinge of hostility, by projecting on them the manifestation of the narcissistic image, which, from the pleasure derived from meeting himself in the mirror, becomes when confrontating his fellow man an outlet for his most intimate aggressivity” (LACAN, 2005, p. 234).

o sujeito, para Lacan (1995), é sempre “falta-a-ser”, o que o põe em busca de um objeto substituto que possa suprir a falta, que nunca encontrará.

Ao tratar mais especificamente sobre esse objeto do desejo do sujeito, Lacan (2008) recorre ao conceito da Coisa (*das Ding*), de Freud, relacionada ao desalinhamento entre o objeto do desejo e o objeto que se deseja. Essa relação é dada por um processo chamado de “sublimação”, em que o objeto passa a substituir a Coisa através da função do imaginário. Assim, a Coisa constitui-se como inacessível, uma vez que não pode ser obtida por não se identificar com o objeto do desejo, sendo apenas representada por ele; essa impossibilidade de alcançar a Coisa, estabelece o sentimento de vazio no sujeito para Lacan (2008), pois, ao não obter o que se deseja, pensa-se que nada pode ocupar o seu lugar.

Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa — ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. (LACAN, 2008, p. 158)

Articula-se o sujeito enquanto constituído por uma falta que o impulsiona em uma busca por objetos que não podem repará-la. Além disso, a obtenção do objeto do desejo serve apenas para provocar o vazio, consequência direta da não identidade entre objeto e Coisa.

SINTOMAS DO REAL

Slavoj Žižek (1991) interpreta as noções lacanianas do Real e da realidade. Divididos por uma barreira, a realidade seria simbolicamente organizada e funcionaria similarmente a relação do objeto do desejo com a Coisa (*das Ding*) em Lacan, em que o último só existe através do olhar de quem o deseja, não existindo sob um olhar “objetivo”. Qualquer objeto pode ocupar o lugar da Coisa, mas o faz através da ilusão que não foi colocado lá pelo indivíduo, mas que sempre esteve lá, que é “uma resposta do real”. Assim, como os objetos, o Real é experimentado pelo ser humano distorcido pelo desejo.

O Real, aquilo que escaparia a essa ordem simbólica, é concebido enquanto “[...] ‘aquilo que sempre retorna ao mesmo lugar’” (ZIZEK, 1996, p. 328). Ou seja, os elementos reais seriam aqueles que retornariam em diversos contextos, mas com explicações diferentes. Esses elementos se eludiriam através de uma roupagem nova em cada surgimento, associando-se ao contexto histórico e cultural. Zizek comenta:

[...] urn fenômeno que aponta com muita exatidão o avesso “perverso” da civilização do século XX: os campos de concentração. Todas as diferentes tentativas de ligar esse fenômeno a uma imagem concreta (“Holocausto”, “Gulag”, etc), de reduzi-lo a urn produto de uma ordem social concreta (fascismo, stalinismo, etc), que são elas senão urn punhado de tentativas de *eludir* o fato de estarmos lidando, nesse fenômeno, com o “real” de nossa civilização, que retorna como o mesmo núcleo traumático em todos os sistemas sociais? (ZIZEK, 1996, p. 327, *grifo do autor*)

O que fora ignorado do Real retornaria como sintoma, que é definido como “[...] uma certa formação que existe apenas enquanto o sujeito ignora alguma verdade fundamental sobre si mesmo [...]” (ZIZEK, 1991, p. 45, *tradução nossa*).⁶ O Real é uma falta, um buraco na ordem simbólica, uma vez que ele escapa à simbolização. Funciona como um “[...] “buraco negro” central ao redor do qual a rede de significação é entrelaçada [...]” (ZIZEK, 1991, p. 40, *tradução nossa*).⁷ Tem-se assim uma correspondência entre constituição do sujeito e a da realidade, ambos estruturados ao redor de uma falta.

⁶ “[...] a certain formation that exists only insofar as the subject ignores some fundamental truth about himself [...]” (ZIZEK, 1991, p. 45).

⁷ “[...] a central “black hole” around which the signifying network is interlaced [...]” (ZIZEK, 1991, p. 40).

DEPRESSÃO E HEDONIA

Nos comentários de Mark Fisher sobre a situação da contemporaneidade, ele recorre a Jameson e Zizek para afirmar que, no “realismo capitalista”, “[...] é mais fácil imaginar o fim do mundo do que imaginar o fim do capitalismo.” (FISHER, 2009, p. 2, *tradução nossa*)⁸ O termo “realismo” refere-se à visão comum de que é impossível imaginar uma alternativa a sociedade capitalista e a organização social atual. Essa percepção relaciona-se a outras ideais de Fisher, como a melancolia e a hedonia depressiva.

A melancolia (*melancholia* no original) definida pelo autor diferencia-se da melancolia comum (*melancholy* no original). Enquanto a última seria uma tristeza leve e sutil causada pela falta de um objeto, a primeira surge como resposta a percepção do mundo enquanto aparência mantida pelo eterno jogo do desejo (FISHER, 2014). Esse jogo é justamente a dinâmica observada por Schopenhauer, em que a Vontade ilude o sujeito a sempre crer que o objeto de desejo atual trará mais satisfação do que qualquer outro obtido anteriormente. A percepção disso e a consciência de sua ilusão — de que nenhum objeto poderá jamais atingir a suas expectativas — provocaria a melancolia (*melancholia*) associada à depressão: a cessão do desejo e a sensação do vazio interior.

Da experiência com seus alunos jovens, Fisher (2009) cria o conceito de “hedonia depressiva” (*depressive hedonia*) para denotar uma condição em que não se consegue fazer nada além de perseguir o prazer — diferente da maioria dos casos depressivos, em que há um estado de anedonia (incapacidade de sentir prazer). “Há uma sensação de que alguma coisa está faltando — mas nenhuma apreciação de que esse gozo misterioso ausente

⁸ “[...] it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism.” (FISHER, 2009, p. 2).

pode ser acessado apenas *além* do princípio do prazer” (FISHER, 2009, p. 22, *tradução nossa*)⁹.

Fisher, então, trata de duas formas de depressão distintas que imobilizam os jovens contemporâneos: de um lado a depressão melancólica, associada a anedonia advinda da desilusão com o princípio do prazer e sua função em manter o funcionamento do mundo, e, do outro, a hedonia depressiva, que impediria os jovens de deixar de sentir prazer sempre que possível, seguindo uma lógica próxima a do vício. Nos dois lados o resultado constitui uma recusa da ação, relacionada a percepção geral da imutabilidade da sociedade.

TUDO PRONTO PARA O FIM DO MUNDO: OLHANDO PARA O BURACO DENTRO DAS PESSOAS

Incômodo e insatisfação estão presentes em muitos dos poemas de *Tudo pronto para o fim do mundo*, tanto na forma de pequenas narrativas, quanto em comentários, diretos e indiretos, sobre os tempos. Um dos primeiros textos do livro, *O Porcossauo*, conta a história da criatura aludida no título, que, à parte de ser um porcossauo, parece ter uma vida semelhante a de um ser humano adulto comum:

O Porcossauo não está contente.
Precisa de novos amigos
e um novo lar.
Precisa se esforçar mais
e entender que nada na vida vem fácil.
O Porcossauo caminha pela cidade observando os outros
porcossauos
aparentemente mais felizes do que ele.
Sabe que é hora de mudança.

⁹ “There is a sense that ‘something is missing’ – but no appreciation that this mysterious, missing enjoyment can only be accessed beyond the pleasure principle” (FISHER, 2009, p. 22).

Mas mudar o quê?, pergunta-se, angustiado.
Ninguém poderia estar mais triste.
Nem mesmo os porcoossauros que não têm onde morar e o
que comer.
Tudo depende de você, dizem os porcoossauros felizes.
E isso só piora a situação.
O Porcoossauro pensa na Porcossaúra e no Porcossauro Jr.
A angústia aumenta.
Não há para onde ir, conclui, atravessando a rua.
Não há por onde continuar.
Mas deve haver um jeito.
Deve haver um jeito, resmunga.
Ou não me chamo Porcossauro.
(BRUM, 2019, p. 15)

O Porcossauro, em sua infelicidade, inicialmente acredita que o problema da sua insatisfação são as coisas que tem e as pessoas com quem convive, portanto, quer mudar de casa e arranjar novos amigos. Porém, em seguida, ele já não consegue mais identificar o que precisa mudar (“Mas mudar o quê?, pergunta-se, angustiado.”). Essa angústia aumenta ao lembrar da sua família, que diminui suas opções de escolha, tirando-lhe a possibilidade de simplesmente abandonar a vida que leva. Logo, vê-se sem saída, para, no final, reaver a esperança de “encontrar um jeito”. A personagem completa um ciclo de: 1) sente-se infeliz; 2) decide mudar, encara a si mesmo enquanto responsável pela infelicidade que sente; 3) descobre que não sabe/não pode mudar; 4) perde e recupera a esperança. O Porcossauro percebe que algo está errado, mas não consegue agir para consertar e, no fim do poema, ele permanece apenas pensando, imóvel.

Imóvel no espaço textual ao fim do poema, também se tem Júlia, de *Júlia precisa de férias*. No texto, encontra-se Júlia quando decide vender sua câmera fotográfica e espera que ela seja vendida depressa, ainda sem ideia do que fazer com o dinheiro. No fim do poema, “[...] Júlia apenas espera. / Espera que alguma coisa acabe e outra comece.” (BRUM, 2019, p. 16). Júlia precisa de férias parece indicar um princípio de funcionamento, uma ação para atingir um objetivo (vender a câmera) e a espera pela sua obtenção. Porém, assim como comentam Schopenhauer (1913) e Lacan (1995), esse

objeto do desejo, tal como é imaginado, é inatingível pelo próprio mecanismo que estabelece o desejo. Portanto, a espera de Júlia não é exatamente pela venda da câmera ou pelo recebimento do dinheiro — afinal, como o poema diz, ela sequer imagina o que fará com ele; ela espera pela satisfação do seu desejo, que, como se sabe, é impossível. Assim, no final, Júlia apenas espera, ou, poderia-se dizer, Júlia apenas deseja. Difere do Porcoossauro, que não encontra dentro do que lhe é possível ação que resolva a sua insatisfação, só a imaginação parece apaziguá-la, tanto que ao fim do poema encontra-se apenas pensando.

Se Júlia parece inconscientemente imersa no jogo do desejo, o Porcoossauro encontra-se parcialmente desiludido, uma vez que percebe uma falta, mas acredita que existem saídas, ele apenas não pode acessá-las por motivos externos a ele. Ao não agir em busca da mudança, o Porcoossauro protege-se, porém, de um retorno do Real, como comenta Zizek (1991; 1996). Nesse caso, encontrar novos amigos e uma nova casa seria pôr a prova a convicção de que sua tristeza se deve a motivos externos, e arriscar descobrir que a insatisfação advém, na verdade, de uma falta constitutiva de si.

O retorno do Real parece, inclusive, denotar a forma repetitiva de alguns poemas, que possuem versos constituídos ao redor de elementos que se repetem. É o caso de *Jovem*:

Jovem deixa óculos em museu
e visitantes pensam que é obra de arte.

Jovem deixa obra de arte em museu
e visitantes pensam que perderam os óculos.

Jovem recolhe óculos de museu
e visitantes pensam qualquer outra coisa.

Jovem, colabore.
(BRUM, 2019, p. 25)

Jovem, o elemento que se repete nas três primeiras estrofes, é o ponto central do poema, que retorna a cada vez executando uma ação artística

diferente e impactando os visitantes do museu. Apesar de disfarçar uma reflexão sobre a arte, o poema fala do jovem, como é corroborado pelo último verso, mas que já poderia ser notado no penúltimo (“e visitantes pensam qualquer outra coisa.”), em que demonstra-se que não é o que os visitantes pensam das atitudes do jovem que importa, mas as atitudes do jovem em si. O que sempre retorna no texto é a ação do jovem de provocar reflexões nos visitantes.

Esses textos ligam-se por tratarem de faltas: o problema do Porcosauro em conseguir ser feliz com o que tem, a espera de Júlia por alguma coisa indefinida e o jovem que se recusa a “colaborar”; há insatisfações que motivam, sejam as fantasias do melancólico Porcosauro ou as atitudes artísticas do jovem, transparecendo as duas faces do mecanismo descrito por Schopenhauer (1913): de um lado um sujeito que desanima ao perceber que nada do que tem o satisfaz e de outro a inquietude do sujeito que precisa reiniciar a sua busca sempre que a conclui, devido a insatisfação, marca do desejo.

Lifeprime™ é um poema em linguagem propagandística sobre o produto ao qual seu título se refere:

Não adianta ficar aí parado,
olhando para dentro dos buracos
das pessoas no meio da rua,
em busca da saída.
É inútil e constrangedor.
Afinal, o que todos querem é LifePrime™.
LifePrime™ e privacidade.
LifePrime™, privacidade e algum prestígio
em seu círculo social.
Todos querem, sem exceção.
Os microempreendedores individuais
e os pensionistas do INSS.
Os blogueiros de moda
e os detetives particulares.
Os massagistas e os tradutores
de bulas e relatórios.
E também os agiotas, os atletas,
os médicos pediatras e os vigias noturnos.

Os hipocondríacos, os endividados
e os jogadores de cartas.
Os inadvertidos, os resignados e os que sonham em terminar bem.
(BRUM, 2019, p. 24)

Já no início, o texto faz referência ao “buraco dentro das pessoas”, do qual é “inútil e constrangedor” buscar uma saída. É então introduzido LifePrime™, que não é uma saída para o buraco, mas uma distração para a busca inútil da saída — é apresentado como um substituto para a busca em si. Pelo nome, LifePrime™ sugere um tipo de vida da melhor qualidade, vendido como um produto, tanto pela estrutura propagandística do poema, quanto pelo símbolo de *trademark* no título. Porém, uma definição direta não é dada no texto; o que se sabe sobre LifePrime™ é o fato de ser o que todos querem. As mais diversas pessoas, de várias profissões e camadas sociais desejam — as mesmas pessoas com um buraco em si. Considerando-se a falta constituinte do sujeito e seu papel na manutenção do desejo, como teorizado por Lacan (1995; 2005), é possível estabelecer LifePrime™ como resposta para o buraco nas pessoas; buraco que, como dito no poema, não tem saída. Logo, LifePrime™ é um objeto do desejo substituto que não pode suprir a falta que motivou o desejo em primeiro lugar, pode apenas distrair da busca.

LifePrime™ pode ser tido como um objeto do desejo perfeito por ser vazio de definição: ele é o que se quer, seja o que for que se queira. Assim, pode ser concebido como análogo a Coisa (*das Ding*) lacaniana como posta por Žizek (1991), um alvo móvel, nunca sendo atingido, afinal, se todos querem, pode-se presumir que ninguém o tem. *Tony Bisnaga, herói nas horas vagas* é outro poema que apresenta uma solução universal:

O café vai esfriar.
Vamos todos morrer.
O ovo e a galinha vieram antes da morte.
A morte veio antes da penicilina.
Ainda bem que deu tudo certo.
[...]
O mingau vai acabar.
A paciência vai acabar.
[...]

A promoção vai acabar.
É preciso correr.
Tudo nessa vida tem jeito.
Tony Bisnaga está aí para isso.
(BRUM, 2019, p. 36)

Aqui, Tony Bisnaga, no final do poema, aparece como uma resposta para qualquer coisa. Ele “está aí” para encontrar um jeito para os problemas da vida — problemas que sempre surgem — sendo o maior deles, aparentemente, a finitude da existência, não só do ser humano, mas das coisas (do calor do café, do mingau, da paciência, da promoção). No texto, o que sempre retorna é exatamente o fim, que se mostra inescapável, assim como o próprio fim do poema. A finitude também é tema de *Falta*, em que lê-se: “Demasiado humano, / viver, não é segredo, / dói, salvo engano. // A fita acaba sem aviso. / A luz apaga, cai / o pano. // [...]” (BRUM, 2019, p. 22). *Falta*, título do poema, pode ser relacionado a dor na primeira estrofe e a consciência do fim, na segunda. Em seguida, o texto adquire um tom cômico: “O locutor engasga, / é bom ficar piano: // um soneto de Petrarca, / uma falta de Júnior Baiano.” (BRUM, 2019, p. 22) A tragédia da vida, como diria Schopenhauer (1913), é convertida em comédia quando deixa-se de ver as grandes questões e passa-se a observá-la de perto, nos pequenos detalhes.

O pessimismo em relação à realidade, principalmente na atualidade, é visível em poemas como *Simple e objetivo* e *Segunda-feira*. No primeiro, o Eu poético é acordado pelo toque do celular indicando mais uma mensagem sendo recebida, que, junto a outras nove que recebeu antes, por algum motivo não indicado, não conseguiu ainda responder. Subitamente, a narração é interpelada por uma citação sem origem especificada, que diz: “O convívio em sociedade virou um show de horrores. / O ser humano é o animal mais cruel que existe. / Para onde olho, vejo dor e sofrimento. / Sei que tenho incomodado, mas em breve isso vai parar.” (BRUM, 2019, p. 17) Termina-se com o Eu tentando pensar em uma resposta para as mensagens do início, “[...] Algo simples e objetivo.” (BRUM, 2019, p. 17). Tem-se a narração de uma cena cotidiana, interrompida por um comentário pessimista sobre os tempos e depois retorna-se a narrativa, como se cotidianidade e

pessimismo fossem interligados, um funcionando de modo a se ignorar o outro.

Já *Segunda-feira* parece trazer a proposta que se resista apesar dos desencantos com a atualidade:

Respira
enquanto amaldiçoamos a sorte
e vagamos sem rumo
por avenidas superfaturadas.

Perdura
enquanto marcamos compromissos
com desconhecidos
e festejamos o que quer que seja
por questão de sobrevivência.

Imersa
no espaço não identificado
de um sopro,
entre uma e outra
resolução de emergência,
a insone estrela de fogo.

Onde não é nem nunca foi segunda-feira.
(BRUM, 2019, p. 69)

O dia da semana “segunda-feira” parece surgir no poema como símbolo do trabalho, do dia comum. Porém, o texto também marca como desagradável outros elementos: a sorte (ou o destino) que é amaldiçoada, os encontros amorosos e as festas, que aparecem como obrigações em vez de prazer. A perda do desejo, apontada por Fisher (2009; 2015) como marca da melancolia associada à depressão, é visível nesse desgosto generalizado, não só com o trabalho, mas também com outros aspectos da vida, reduzidos a atos necessários à sobrevivência, desprovidos de prazer. Simples e objetivo também possui características próximas nesse sentido, demonstrada na citação no meio do texto, em que a desilusão toma uma forma ainda mais generalizada e pessimista da sociedade atual (“Para onde olho, vejo dor e sofrimento.”); os dois poemas combinam-se — e até relacionam-se com a

ideia em *Tony Bisnaga*, *herói nas horas vagas* e em *Falta* — na postulação do fim: *Segunda-feira* sugere um fim, uma vez que propõe a resistência ao desgosto (em vez da desistência), e *Simple e objetivo* cita diretamente em “Sei que tenho incomodado, mas em breve isso vai parar.”

Essa consciência da transitoriedade da existência divide espaço com uma crença na própria impotência frente à realidade. *O Porco*, os Eus poéticos de *Simple e objetivo* e *Segunda-feira*, transmitem uma sensação de impotência frente à triste realidade em que se encontram (ou em que se encontra o leitor), mesmo que por motivos diferentes. Em Um passo adiante, essa impotência ganha uma imagem: as pessoas estariam “[...] atoladas até o pescoço / na mais pura merda. /” (BRUM, 2019, p. 47). O que haveria levado exatamente a essa situação, seria difícil de constatar, sendo a solução “[...] dar um passo adiante e seguir. /” (BRUM, 2019, p. 47). O poema termina com o testemunho do Eu poético: “No meu caso funcionou muito bem, / e agora consigo movimentar os braços / e a perna direita. / Não tenho do que reclamar.” (BRUM, 2019, p. 47). O poema propõe uma saída para “a merda”, que é seguir em frente. Como a propaganda em *LifePrime*™, a solução apontada não é procurar a origem do problema, mas ignorá-lo.

O tema da descrença com a possibilidade de mudança da situação atual ecoa o conceito de Fisher (2009) de “realismo capitalista”, em que seria mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Nesses poemas, as duas saídas apontadas são a distração ou o inevitável fim, não há a possibilidade de alguma mudança de vida que acabe com o sofrimento. O fim que surge nos textos — e que é referido inclusive no título do livro — porém, não é definido: seria o fim da vida, o fim do mundo ou o fim do poema? Só se sabe que ele é certo; ou, pelo menos, mais provável que o fim da angústia.

Uma imagem que aparece como central — não só literalmente como figurativamente — no livro é a do buraco, que já se mostrou aqui como emblema da falta irremediável do sujeito. É no poema fisicamente no centro do livro (ocupa as páginas 37-39 das 76 páginas da edição) que o tema é abordado de forma mais direta, mesmo que o termo só surja no seu título; porém, levando em consideração o retorno do Real apenas como sintoma, como posta por Zizek (1991), pode-se dizer que não poderia ser diferente.

Buraco negro em forma de coração é dividido em sete partes e inicia anunciando a tentativa de “[...] lembrar quando foi / que as coisas começaram a ruir. / A partir de que ponto deixamos de entender os sinais, / os malditos sinais. /” (BRUM, 2019, p. 37) Na parte seguinte, o poema lista alguns desses problemas da atualidade, como “— Responder testes e quizzes na expectativa de descobrir / algo sobre nós mesmos que ainda não haviam nos / contado; / [...] — Domesticar o pânico; / — Aprimorar a frustração; /” (BRUM, 2019, p. 37) Nas duas partes seguintes, os versos tornam-se mais abstratos falando sobre “Inquilinos do remorso, / zeladores de ruínas, /” (BRUM, 2019, p. 38) até descrever a cena de uma garrafa de conhaque quebrada no chão de uma loja de conveniência: “um sol estilhaçado / exalando o seu perfume. //” (BRUM, 2019, p. 38).

A parte seguinte começa com reticências e uma frase pela metade, em que se lê: “e da coleção *Os Pensadores*, / que comprava toda semana / a fim de me tornar / uma espécie de Wittgenstein tropical / em mais ou menos dois meses, / e que alguns anos depois acabei vendendo /” (BRUM, 2019, p. 38). Na próxima parte, “Em alegoria giratória /” (BRUM, 2019, p. 39), o Eu lírico planeja outras coleções inspiradas em *Os Pensadores*, como *Os Predadores* ou *Os Perdedores*. Termina-se com uma parte composta por um verso único, também iniciado por reticências: “olhos caramelo IV distraem o vazio.” (BRUM, 2019, p. 39) Um texto fragmentado, dividido em partes e com trechos que parecem recortados de outros poemas, Buraco negro em forma de coração é sintomático, apontando desde o início para um problema na sociedade contemporânea, em seguida descrevendo as consequências desse problema, até “distrair-se” com recordações e no fluxo associativo de ideias.

O buraco referido no título não surge diretamente — talvez de passagem no “vazio” do último verso — mas não quer dizer que não se faça presente. É através dos seus sintomas que é percebido: a noção de que algo está errado, o anestesiamiento de sentimentos ruins e a constante distração. O Eu poético distraiu-se no passado querendo ser um Wittgenstein tropical lendo uma coleção de livros, mas desistiu da meta e vendeu a coleção; em seguida distrai-se das próprias memórias que narra com novos planos; e termina distraído pelos tais olhos caramelo IV. O buraco ou vazio parece escorrer

pelas brechas do texto, na medida em que se alteram os assuntos tratados nos versos, mas é justamente através dessas brechas que ele é perceptível. O Real é descrito por Zizek (1991) justamente como um “buraco negro”, uma falta constituinte no centro da realidade, resistindo simbolização; ainda assim, ele sempre retorna, mas só pode ser percebido pelos seus sintomas, e a distração, referida e demonstrada em Buraco negro em forma de coração (mas não só nele), surge como um dos principais.

Há poemas, porém, que deixam pistas sobre a possibilidade de escapatória desses padrões viciosos. Em *Menor diferença*, tem-se:

Jaqueline comeu salsicha pela primeira vez há trinta anos.

A gente dizia “Vai, Jaqueline, experimenta uma”.

Depois de muita insistência, resolveu provar.

Me lembro bem:

contorceu a face, numa expressão

de prazer, apertou os olhos e deu pulinhos,

emitindo um som bem fino.

Poucos meses depois, Jaqueline,

que era evangélica e não assistia tevê,

abandonou o noivo e sumiu do mapa.

A vizinhança ficou surpresa.

Admito que também fiquei,

mas logo me dei conta de que minha opinião

não fazia a menor diferença.

Hoje, tanto tempo depois,

sem notícias de seu paradeiro,

como salsichas pensando em Jaqueline.

É muito bom.

(BRUM, 2019, p. 54)

Primeiramente, chama a atenção a recusa do Eu poético em propor um sentido para a história relatada, afirmando que sua opinião “não fazia menor diferença”. Deixa o leitor escolher entre relacionar a decisão de Jaqueline mudar de vida com o fato de ter provado salsicha pela primeira vez meses antes, ou seguir o Eu poético, que narra os fatos, e reconhecer que a sua opinião também não faz diferença na história. Já em comparação com outros poemas, *Menor diferença* destaca-se por conter uma figura que esca-

pa tanto da vida que levava, quanto do próprio texto. O que aconteceu com Jaqueline fica indefinido, pode ter encontrado uma vida melhor ou voltado à mesma vida anterior, mas em outro lugar. A diferença em relação aos poemas em que as figuras continuam em seus ciclos repetitivos ao fim do texto leva a crer que o caso de Jaqueline seja, de algum modo, diferente.

Tratando da relação entre provar a salsicha e “sumir do mapa”, transmite-se a ideia de um choque: Jaqueline, ao provar algo novo que pensava ser ruim e descobrir que na verdade era muito prazeroso, considerou todas as outras coisas de que se privava pensando serem também ruins e resolveu partir em busca do desconhecido. A salsicha no início não parece ser, para Jaqueline, um objeto do seu desejo, uma vez que ela não queria prová-la. Ela prova por querer que as pessoas parem de insistir. O prazer sentido então não é apenas o prazer da salsicha, mas o prazer de ser surpreendida ao gostar de algo que encontrava-se além do seu desejo: a salsicha não havia (ainda) sido sublimada, elevada ao status da Coisa. Pode-se dizer que a salsicha ainda não “existia” para Jaqueline. Contrastando-se isso a relação do Eu poético com a salsicha, vê-se que não são iguais; para o narrador é, ao mesmo tempo, uma comida que gosta e um meio de recordar uma história. Para Jaqueline, foi o que a despertou para possibilidades de prazeres desconhecidos, sequer imaginados.

No poema prosaico *Tudo pronto para o fim do mundo*, que finaliza o livro, Lúcio Flávio, apresentado na última das três partes do texto e descrito como “[...] passageiro da entropia [...]” (BRUM, 2019, p. 72), acorda de uma viagem de ônibus sem lembrar do que aconteceu nos últimos três dias. As duas partes anteriores do poema desenrolam-se em formato semelhante a um fluxo de consciência, com associações de ideias por sonoridade ou significado, iniciando em: “Ainda não é o fim. Sequer chegamos no início do fim. Talvez seja o fim do começo. Começo a desconfiar de cálculos e projeções. A vida é curta. A morte é lenta. Este produto causa náusea e desvarios. [...]” (BRUM, 2019, p. 70) Esse formato é seguido até o fim da segunda parte, que termina com: “[...] Um bando de aves fiesta voa para as montanhas. Cães ladram a beira da cidade dolente: “Deixai toda esperança, vós que entrais”. Estou ciente e quero continuar.” (BRUM, 2019, p. 72) É no final do poema onde tem-se um resultado parecido com o de Jaqueline, depois que

Lúcio Flávio acorda na rodoviária de uma cidade que lhe é desconhecida e compra um café na lanchonete: “[...] Nenhum plano pro resto da vida. Sem pensar muito, segue na direção leste, pela rua da Pedra Lascada.” (BRUM, 2019, p. 72).

Terminando o poema (e o livro) desse modo, Lúcio Flávio junta-se a Jaqueline no fato de seu destino ser desconhecido ao leitor. Ambos escapam ao texto em sua busca do desconhecido, que é tão desconhecido para eles quanto para o leitor. Tudo pronto para o fim do mundo ainda reescreve seu início na segunda parte: “[...] Ainda não é o fim. Sequer consideramos a possibilidade. Existem perguntas demais aguardando resposta.” (BRUM, 2019, p. 71), retornando mais uma vez a ideia do fim, mas reafirmando que este ainda não chegou. Esse fim, novamente indefinido se fim da vida, do mundo ou do texto, condensa esses três âmbitos: nem a vida, o mundo ou o texto acabaram. A vida segue, mesmo que na insatisfação e, enquanto segue, abre-se ao desconhecido, que tanto Jaqueline quanto Lúcio Flávio parecem ter encontrado; o mundo continua, apesar da situação pessimista atual, e não acabou — ou seja, ainda pode ser mudado; e o texto, com toda a sua sugestividade, não termina com o fim do livro, mas continua em desdobramentos ilimitados: sendo um deles, este mesmo artigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sujeito, enquanto permanentemente insatisfeito, constituído por uma falta irrecuperável no centro do seu ser, constantemente distraído e “realista” na contemporaneidade foi o ponto de partida para a leitura de uma faceta de Todo mundo pronto para o fim do mundo: o incômodo e o pessimismo em seus versos. Para isso, as concepções advindas da base teórica foram essenciais para analisar algumas das características do ser e seus desdobramentos na atualidade visíveis na obra.

Fazendo-se um esforço para não limitar as possibilidades de acesso à poética de Brum no livro, foi demonstrado a importância do tema nos poemas selecionados. Traçaram-se paralelos entre eles e a insatisfação do ser humano em Schopenhauer, o sujeito falta-a-ser de Lacan, as teorizações

sobre a relação que tem-se com o Real de Zizek e o modo como essa constituição de sujeito tem afetado a sua relação com o mundo nas últimas décadas, através de Fisher.

Como insiste o poema final que dá nome ao livro, “[...] Ainda não é o fim.” Assim, as noções encontradas no (e através do) texto não intencionam ser uma leitura final sobre o tema, mas ponto de partida. “[...] Talvez seja o fim do começo”, como escreve Brum. Mas um ponto importante a ressaltar é como os poemas, ao mesmo tempo em que tratam questões análogas às teorias instrumentalizadas, as tencionam e escapam, propondo saídas e sugerindo novas problemáticas. A poesia segue aqui com um olho no presente e outro no futuro, ainda desconhecido e inexistente. Portanto, ilimitado.

REFERÊNCIAS

BRUM, Bruno. *Tudo pronto para o fim do mundo*. São Paulo: Editora 34, 2019.

FISHER, Mark. *Capitalism realism: is there no alternative?* Hampshire: Zero Books, 2009.

FISHER, Mark. *Ghosts of my life: writings on depression, hauntology and lost futures*. Hampshire: Zero Books, 2014.

LACAN, Jacques. *Écrits: a selection*. London, New York: Routledge, 2005. Tradução de Alan Sheridan. (Routledge classics).

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. Tradução de Dulce Duque Estrada. (Campo freudiano no Brasil).

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. Tradução de Antônio Quinet. (Campo freudiano no Brasil).

SCHOPENHAUER, Arthur. *Studies in pessimism: a series of essays*. 9. ed. London: George Allen & company, LTD., 1913. Tradução de Thomas Bailey Saunders.

ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma? In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. Tradução de Vera Ribeiro.

ZIZEK, Slavoj. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge, London: The MIT Press, 1991. (October books).

ZIZEK, Slavoj. *The sublime object of ideology*. London, New York: Verso, 2008.

PAES LOUREIRO – O RIO-EM-SI, A LINGUAGEM E AS CONSTRUÇÕES DAS PAISAGENS METAFÍSICAS

Adonai da Silva de Medeiros

Raphael Bessa Ferreira

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A imagem ontológica da poética loureiriana frequentemente é retomada em seus textos como forma, sempre genuína, de abordar a questão do ser e suas implicações referentes à própria concepção e o modo de ser no mundo de tal sujeito poético.

Não à toa, deparamo-nos com versos que dizem e elevam a pergunta, quer diretamente em suas palavras, quer indiretamente em sua disposição dos versos no poema, acerca da existência, como, por exemplo, os versos finais do “Fragmento IV”, contido no segundo canto de *Pentacantos*, em que se lê:

Por que haver um nada para tudo?

As naus em fuga
turbam o horizonte:
eterna ida...

(LOUREIRO, 2000, p. 200)

A questão do ser, ou sobre do ser, figura como uma das vigas principais da poética loureiriana, a indagação acerca do vazio, enquanto negação, que lateja na vastidão (tudo), faz sobressair um ser de um ente que, ao aparecer como tal, reclama uma projeção rumo à travessia de ir a ser, ou seja, como *eterna ida*, verso que surge deslocado do corpo da estrofe, manifestando a busca por ser aquele que ainda não é.

Nesse sentido, o presente trabalho tem por objetivo interpretar as construções das paisagens metafísicas e o modo como o rio, enquanto amparo transcendental, manifesta as questões existenciais que fundamentam o

homem em poemas de Paes Loureiro (2008, 2014, 2015a, 2000c). Para tanto, valer-nos-emos dos estudos ontológicos de Sartre (2002), Heidegger (2003, 2011, 2015) e Benedito Nunes (1998, 2011, 1992), além de contarmos também com os ensaios e estudos críticos do próprio Paes Loureiro (2000a, 2000b, 2015b).

Quanto aos objetos estéticos, selecionamos os seguintes poemas a partir da temática: “Cântico VI” e “Os enigmas”, para discutir a intrínseca transcendência ser e rio; “E o rio” e “Fragmento V”, para ponderar a relação rio e tempo; “O rio digitador” e “Cântico XXIII”, para refletirmos sobre a relação rio e linguagem; interpretaremos também o poema “Paisagem metafísica I”, o qual condensa os três temas em questão. Ademais, explicitamos que os poemas estudados externam o motivo pelo qual o rio, na poética loureiriana, ganha o caráter de “rio-em-si”, pois, estando em eterna procura de si, o Riomar figura senão como o rapsodo Paes Loureiro.

DA FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: O SER, O RIO E O POEMA

O poema, posto que é o suporte material linguístico da poesia, sugere-nos, entre outros aspectos, a eternidade da poesia que busca abrigo, um lugar onde possa repousar por um momento. A poesia, por seu turno, origem do mundo, do reino-reino, para lembrarmos uma expressão proferida por Carlos Drummond de Andrade, é a “(...) Devoradora do agora em sua fome de eternidade”, assim como o “(...) Fruto de uma contemplação ativa ou de um agir contemplativo” (LOUREIRO, 2000a, p. 309).

Assim, porque atuamos, sobretudo, em um agir contemplativo, de modo a desvencilharmo-nos do nosso olhar o mundo que temos ao nosso redor, para buscarmos trazer ao nosso texto o mundo da obra, procuramos interpretar o ser que no instante do poema revela-se, pois, como afirma Benedito Nunes (2011, p. 146), “(...) interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto”, e quem nos explicita esse ser-no-mundo é o próprio poeta, à medida em que sugere-nos o comportamento fluido e ondeante do rio. Porque nos fincamos defronte ao texto, não estamos senão vendo o corpo movente do rio e que a todo tempo transmuta-se

nas páginas, em confluência aos aspectos expressivos e temáticos contidos e retidos nas margens desse ser corrente.

À semelhança das páginas, as margens delimitam o corpo do rio, de modo a reter o seu espaço físico em si mesmo. Assim, confinado dentro de si mesmo, o poeta encontra no rio o aporte transcendental de suas experiências existenciais: “Entre o rio e a floresta, a experiência transcendente resulta de experiências vividas (LOUREIRO, 2000b, p. 359). Qual o papel das margens? Limitar o espaço do ser a si mesmo. E o que resulta desse confinamento? Uma negação de si: “A negação torna-se assim um nexos de ser essencial, uma vez que pelo menos um dos seres sobre os quais recai é de tal ordem que remete ao outro, comporta o outro em seu coração como uma ausência” (SARTRE, 2002, p. 237).

O ser do poeta encontra a correspondência do seu modo de ser no rio porque o rio evidencia uma aparição de um ente, cujo ser que neste se sobressai compreende-se como uma possibilidade mesma a ser atingida quando o poeta defronta-se consigo mesmo no suporte transcendental que é o rio: “o homem que *eu sou*, se o apreendo tal qual é neste momento no mundo, descubro que se mantém frente ao ser em uma atividade interrogativa” (SARTRE, 2002, p. 44, *grifos do autor*). Em seu *hic et nunc*, o poeta, limitado por aquilo que figura como o único meio de atingir o ser que ainda não é, isto é, a linguagem, apreende as aparições como possibilidades, absorvendo as dúvidas que delas resultam a partir da investigação feita ao erigir a pergunta “quem sou?”, pois “Toda busca retira do que se busca a sua direção prévia. Questionar é buscar cientemente o ente naquilo que ele é e como ele é. A busca ciente pode transformar-se em ‘investigação’ se o que se questiona for determinado de maneira libertadora” (HEIDEGGER, 2015, p. 40). Logo, em seu mundo interno, o poeta eiva-se do não-ser como a si próprio, o qual deverá ser conquistado em sua travessia. A linguagem proporciona ao poeta a experiência de corresponder-se ao rio a partir do momento que a direção traçada pelo desejo de busca é realizada.

Na relação entre poeta e rio ocorre uma experiência sensitiva, de forma que o conhecimento (e compreensão de si) dá-se de maneira mútua, transcendental e contemplativa, e isso concretiza-se como linguagem no poema: “Fazer uma experiência com a linguagem significa, portanto: dei-

xarmo-nos tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos harmonizando” (HEIDEGGER, 2003, p. 121). A linguagem reivindica o seu vigor, ou seja, a sua fala. A fala da linguagem vai ao encontro do poeta como a possibilidade mesma da realização da travessia a partir da renúncia do poeta, e renunciar explicita “um dizer que se volta para aquilo a que já está entregue” (Ibid. p. 176), e disso resulta-se um aprender enquanto travessia: “(...) Aprender significa: alcançar essa visão. Para isso é preciso alcançar, estando a caminho, numa travessia. Fazer uma travessia, atravessar na ex-periência¹ significa: aprender (Ibid. p. 176-177).

O poeta e, conseqüentemente, o rio, além de viajantes, são o próprio percurso, a própria viagem, uma vez que se correspondem mutuamente em um mundo formado por eles mesmos durante sua travessia de ir a ser a vir a ser, do devir ao porvir, da maré montante à jusante. Assim é que “O ser-aí no homem *forma* o mundo: 1. ele o instala; 2. ele fornece uma imagem, um aspecto de mundo, ele o apresenta; 3. ele o perfaz, ele é o que enquadra e o envolve” (HEIDEGGER, 2011, p. 366, *grifo do autor*). A imagem que instala no poema não é, senão, o fluxo incessante de ambos os seres que buscam e comtemplam aquela negação que os possibilitam fazer e aprender a/na travessia, pois “Mundo não significa simplesmente o ente em si, mas o ente aberto, ou seja, o ente como tal no Dasein². Dessa forma, o Dasein tem que ser um *weltbildend* [formador de mundo]” (NUNES, 1998, p. 129).

A imagem representada será, em certo sentido, um estado de coisas, uma *aprensão* daquilo que o constrói e vai sendo construído enquanto tal no seio do mundo. Esse mundo, no entanto, não é um liame de cunho natural, isto é, ele pode “significar tanto a totalidade dos entes naturais quanto uma região ontológica, o *mundo* nunca é, porém, uma realidade dada”

¹ Os tradutores de *A caminho da linguagem* fazem uma nota acerca da palavra “experiência” em alemão, a qual significa *viajar, fazer uma travessia, atravessar*.

² Para Heidegger (2015, p. 48), o/a *Dasein/presença* caracteriza-se por, em seu ser, estabelecer uma relação do ser com o seu próprio ser à medida em que, nesse jogo, o/a *da-sein/presença* compreende-se a si mesmo(a) como *sendo*.

(NUNES, 1992, p. 73, *grifos do autor*). Nesse sentido, o ser da poesia está em uma conduta (rumo à região) ontológica, pois é “como ser-no-mundo que o homem existe, e é como ser-no-mundo que chega a ser o que é, no limite insuperável de sua finitude” (Ibid. p. 121).

O poema é uma construção daquilo que se busca dar forma, de modo que o pensamento nele tornado perceptível figura também como “a medida da coisa representada, assegurando-me o que se representa, e aí entra em consideração o próprio significado de representar como *Vorstellung*³, um colocar diante do próprio Eu” (NUNES, 2011, p. 127). Dessa maneira, articula-se no poema, enquanto lugar, a construção e o pensamento, e estes são que dão guarida para a expressão que se realiza para ter aonde se chegar: “O lar, a casa, de que o *Dasein* é nostálgico onde quer que esteja, não é senão o todo, o mundo, onde já nos encontramos e a caminho do qual vamos” (NUNES, 1998, p. 115). Onde poeta e rio se encontram e para onde caminham? Para si mesmos.

Pensamento tem aqui o sentido de me *cogitare*, ir em busca de quem sou: “o Cogito, em sua identidade com a existência, como *res cogitans*, temporaliza-se no ‘presente’” (NUNES, 1992, p. 141, *grifos do autor*). Enquanto assumo a decisão de me *cogitare*, há uma presença de mim em mim mesmo, demarcando o presente imbricado, temporalizado na queda/decadência: “Dizer que o *Dasein* é temporal significa que a estrutura da subjetividade, do si-mesmo, que não exclui o mundo, (...) está fundada no movimento extático do qual depende o caráter intencional da consciência, a sua direção para os objetos” (Ibid. p. 143). A temporalidade extática implica um tempo originário que é finito. Evidentemente que *temporalidade* não é nunca um ser, ou um ente. Na medida em que o ser *temporaliza-se*, assume a possibilidade mesma de sua existência para projetar-se, isto é, os *êxtases* (*retroveniente*,

³ Em sentido literal, uma *ideia*, que pode ser interpretada como uma representação pelo *cogito* daquilo que se busca figurar, de modo que se reflita acerca do representado, como a si.

*apresentante e adveniente*⁴), como chama Benedito Nunes, são envolvidos por essa temporalização, e esta é posta em ação porque um entrecocha-se com o outro, um reclama e implica o outro, são, sim, um *um-no-outro*.

Poeta e rio concretizam a possibilidade de projetarem-se na linguagem, e esta, dando-se no presente, relaciona-se com a queda/decadência enquanto uma forma de fornecer aos seres o caráter ontológico que figura em si mesmo: “(...) A decadência é uma determinação existencial da própria presença e não se refere a ela como algo simplesmente dado” (HEIDEGGER, 2015, p. 241), porque agoniza-se (no sentido etimológico, ou seja, *ágon*, o conflito interno e de consciência) de maneira inquieta no seio dessa queda/decadência, rumo ao seu poder-ser próprio, revelando o modo de ser-no-mundo e o movimento projetante. Nesse sentido, “A *queda* nada mais significa do que o poder-ser no modo da impropriedade (...) a *queda* não é final de um ciclo, mas uma possibilidade mesma do Dasein a que a existência, em seu poder-ser, dá guarida” (NUNES, 1992 p. 105, *grifos do autor*).

O ser é e, ao sê-lo, arranca “constantemente o compreender do projeto de possibilidades próprias” (HEIDEGGER, 2015, p. 244), uma vez que tem a consciência de que, para ser em sua propriedade, há de se estabelecer enquanto devir, e este ocasiona uma abertura para seus possíveis mais próprios, pois “Como abertura, o compreender sempre alcança toda a constituição fundamental do ser-no-mundo” (Ibid. p. 205).

Evidentemente que a possibilidade mesma do Ser é ser e estar em devir, e isso em sua plena capacidade de ir a ser, de transmutar-se em confluência ao rio sempre corrente, fluindo em sua totalidade, embora seja “nadificado” pelas margens: “os rios na Amazônia constituem uma realida-

⁴ De acordo com Benedito Nunes (1992) os êxtases, ou os tempos, são todos presentes porque é no presente que o ser existe enquanto tal, contudo, apenas o é porque o seu sido o construiu (no passado) e porque aquilo que será repousa como possibilidade no futuro. Assim os êxtases figuram como: passado-presente (*retroveniente*), presente-presente (*apresentante*) e futuro-presente (*adveniente*).

de labiríntica e assumem fisiográfica e humana excepcionais”, por isso mesmo, concluirá o autor, “o rio está em tudo” (LOUREIRO, 2015b, p. 135).

Neste ponto retornamos para o rio, porque, acreditamos, já se faz possível falar acerca de capacidade de figurar como uma paisagem metafísica: “percebe-se uma submissão à realidade sensorial e estimulada pela plasticidade de uma paisagem a céu aberto. A visualidade vem guiada pelo devaneio que alimenta poeticamente” (LOUREIRO, 2015b, p. 139). O autor afirma que se estabelece, no seio do devaneio gerado pelo entrechoque do imediato e mediato, uma realidade poética/simbólica, em que o “olhar, através do que vê, vê o que não vê. Isto é, contempla uma realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra numa outra margem do real” (Ibid. p. 132), ou seja, do transcendente extensivo.

Evidentemente que essa contemplação se dá de maneira ativa, pois, conforme Paes Loureiro (2000b, p. 357), “O caboclo ribeirinho é um viajante imóvel”. Assim, quando assume o caráter ontológico de um ser, o rio representa a viagem que realiza o poeta, e este, estando quieto, contempla a si mesmo em viagem no rio e age à medida em que vê aquilo que nós não vemos, e escuta aquilo que não escutamos: “(...) O modo de ser do repouso é aquietar. Pensado rigorosamente como o aquietar do quieto, o repouso movimentava-se muito mais do que um movimento e tem muito mais movimentação do que qualquer moção” (HEIDEGGER, 2003, p. 28). Ocorre, portanto, um agir contemplativo, uma moção sem movimento, em que aprende sobre o que pode vir a ser à medida em que o visualiza e nisso resulta o poema: a linguagem plasmando a transcendência.

O INFINITO NA FINITUDE: O MESMO RIO QUE SERVE PARA PARTIR SERVE PARA VOLTAR

O título de nossa seção já nos indica o teor da poética loureiriana: o rio é um ser corrente e, como tal, possui a “infinitude” em si, pois está e é em devir, embora esteja enclausurado entre as margens que o “nadicam” e o limitam; o subtítulo é um poema de Paes Loureiro, contido em *Água da fonte*, em que vemos, em um único verso, que o rio, está sempre a banhar-se

em si mesmo, encontra-se perdendo-se, para lembrar uma metáfora do poeta. É sob esse espírito que nos encaminharemos. Começemos por interpretar o poema que nos serve de base para o que nesse trabalho nos propomos:

Paisagem metafísica I

Riomar
o rapsodo
a delimitação do ilimitado

E sempre o tempo
reincidente
maré montante
jusante
eterno torno
vir a ser
forma informe
baixar mar
carência eterna
maré alta

Rio a procura de si. O ir a ser.
(LOUREIRO, 2015a, p. 134)

Porque esse poema é base para nosso trabalho, interpretá-lo-emos sob as três perspectivas que lançamos mão: I) rio e ser; II) rio e linguagem; e III) rio e tempo.

Referente ao primeiro ponto, notemos que, primeiramente, a visualidade dos versos transmite o eterno e incessante devir do rio. Observemos ainda a imagem cíclica que do sexto ao décimo terceiro verso manifesta-se, em que os correspondentes semânticos *montante-maré alta* e *jusante-baixa mar* encontram-se alocados de maneira a recomençar e continuar o movimento de seus predecessores: *maré montante*, alocado mais à direita, o ponto mais cheio de um rio, logo, prenhe de possibilidades a serem atingidas, representa o começo da jornada; e da *montante* o percurso é óbvio, ir à *jusante*, do ir a ser ao vir a ser. Após chegar ao lugar desejado, inevitavel-

mente ter-se-á de recomeçar a viagem (*eterno torno*) e o fim será seu recomeço, de modo que não há fronteira entre início e fim, ambos aludem ao fluxo incessante do *rio a procura de si*; e da *baixa mar* – alocado à esquerda, qual a *jusante* – o rio correrá à *maré alta* – alocado à direita, qual a *montante*. Assim é o movimento cíclico do rio, e é neste que o ser encontra sua transcendência para poder *ir a ser*.

Quanto ao segundo ponto, vejamos que há uma passagem brusca e, excepcionalmente, gradual da correspondência: o *Riomar* reflete e emana a imagem do *rapsodo* a contemplar o seu ser, que vê a sua “infinidade” sendo limitada pelas margens que o cercam (*a delimitação do ilimitado*), à semelhança do poeta que faz das palavras, a delimitação por excelência (*forma informe*), o único meio possível para achar a si, contudo, o que não o impede de ir a ser, posto que está a serviço da fala da linguagem vigorosa, ou seja, da poesia, a matéria ilimitada por excelência.

O terceiro aspecto que abordaremos concentra-se nos versos “e sempre o tempo/ reincidente”. Por ser cíclico, o rio corresponde ao que há de mais crucial e precioso à poesia, e o que tanto busca o poeta: a capacidade de originar-se a partir de um ciclo, e este ciclo expande-se e estende-se por todos os outros que após ele virão, e estes novos ciclos (leia-se, os poemas), são sempre genuínos e originais em si mesmos, nunca encerram a temática, portanto, da procura do ser. Notemos ainda que o adjetivo de tempo (reincidente) encontra-se alojado no verso posterior e alocado na mesma direção, o que nos possibilita ver e dizer que de todo fim sempre originar-se-á o seu recomeço.

RIO E SER: PORQUE SER É O QUE FUI NO QUE SEREI

Antes de prosseguirmos, queremos advertir que, dada a extensão de alguns dos poemas, externaremos apenas as partes que nos interessam discutir em cada subseção.

Quando ocorre, de maneira mais intrínseca, a correspondência metafísica entre ser e rio na poética loureiriana, acontece muito mais uma identificação entre ambos do que uma confusão e/ou mera semelhança. Ora, o rio

chega mesmo a assumir a sua totalidade enquanto compreensão de que ser rio é ser corrente toda vida e, por isso, chega a ser *rio-em-si*:

Cântico VI

Quem comando o rio?
O mito?
A lei?
A lenda?
O mapa, onde se perdeu
o portulano?
Em que meridiano, norte ou sul,
ou em um que polo?
 Amazônia
 Amazônia
 Quem te ama?
Quantas vezes, no tempo, o rio encheu-se,
e, quantas outras, vazou?

O rio não tem consciência
de si mesmo,
no ermo de existir
 que é ser corrente.
O rio-em-si não é bom, nem mau
é rio.
E sendo rio
 inunda e seca
pois, inundar e secar
é o ser do rio
e sua incons/ciência de si mesmo. (...)
(LOUREIRO, 2015a, p. 47)

Notemos que as interrogações acerca de quem comanda o rio caminham para uma única e possível resposta: ninguém, isto é, nada. E porque esse nada o interpela, fazendo-o ir de montante à jusante, e desta para aquela (*quantas vezes no tempo, o rio encheu-se/ e quantas vezes, vazou?*), demonstra-se o modo como esse nada surge como o tudo a ser atingido pelo rio para que se tenha consciência de si mesmo, *pois inundar e secar é o ser*

do rio. Embora o nada negue-o, ele preenche o vazio que lhe nutre a ir a ser, e assim compreende a *sua inscons/ciência de si mesmo* ao saber que ser rio é correr sem nunca parar (*e sendo rio/ inunda e seca*), o que não o impede, contudo, de chegar a ser: *O rio-em-si não é bom, nem mau/ é rio*. Desta forma, a existência do rio constrói-se e intensifica-se a cada que vez compreende que *sê-lo é não ter consciência de si mesmo*, isso no sentido de que existe e, por isso mesmo, faz-se existir enquanto busca de si.

Os enigmas

O que te dei de mim

senão a dúvida?

A dúvida.

Essa lívida certeza

Retesada entre as margens de um abismo...

Quando quiseres saber esse que sou

Espia o rio.

Pois, ao saber do rio

Hás de saber

O quanto que ele é

tal como sou:

Ora rio a buscar-se na montante,

Rio a perder de si pela jusante...

(LOUREIRO, 2014, p. 34)

O questionamento que assola e inaugura o poema, dirigido senão a esse que intercede pelo poeta e pelo rio, gera a abertura do ser, quer para o mundo, quer para si mesmo, uma vez que a dúvida, ao ser plasmada na forma enigmática do poema que projeta um além de si entre as margens (*retesada entre as margens de um abismo...*), figura como a única *lívida certeza* de que de fato compreende a sua existência (observemos ainda que o quarto verso, alocado mais à direita, segue e continua o fluxo da *dúvida* do poeta). Dessa forma, porque o modo de ser do poeta é a de duvidar sobre si, entrega-se ao rio quando encontra um abrigo para projetar-se (*quando quiseres saber que sou/ espia o rio*), e este será um resguardo apropriador de caráter transcendental, em que ambos reclamam a si mesmos e ao outro, pois, sabendo do rio, saberemos do modo de ser do poeta, e vice-versa: o

poeta e o rio procuram-se no local prenhe de possibilidades (*montante*) para, logo em seguida, ao fazem o caminho de volta, perderem-se de si mesmos *pela jusante*.

RIO E LINGUAGEM: E NOS CONFINS DO SER ARDE A LINGUAGEM

É sabido que é na e pela linguagem que o poeta encontra resguardo, um lugar onde possa *de-morar-se*. E é por ela mesma que o poeta aprende a ser tanto o viajante como a viagem. Encontrar-se para perder-se, transpor o aprendizado da entrega à linguagem sendo representado na palavra do poema, em certo sentido, a forma pela qual a linguagem é também um rio e, como tal, em seu cerne arde o caráter ontológico do ser e do rio:

O rio, digitador
O rio, digitador de sua linguagem,
passa por entre as ilhas
com seu discurso retórico corrente
a soletrar-se em ondas e fonemas.
(LOUREIRO, 2008, p. 192)

Observemos que, apesar de ser referido em terceira pessoa, o rio assume as características da linguagem, desde seu menor constitutivo de significado e diferença (o *fonema*) até ápice de sua potência enquanto signo, chegando a atingir e produzir sentidos (*discurso retórico corrente*). Ponderemos ainda que os significados mínimo e máximo da linguagem vêm acompanhados, interna ou externamente ao sintagma, de aspectos do rio (como os termos *onda* e *corrente*). Ora, ao aglutinar o caráter de um no outro, o poeta insere-se como aquele que articula a conversão de ambos em si mesmo, pois o rio *passa por entre ilhas*, ou seja, o rio dá-se ao poeta enquanto experiência e o poeta, harmonizando-se com a linguagem, aprende que ser o *ex-perienciador* é ser aquele que aprende em travessia, assim, quando o rio, enquanto ser, *passa*, ele atravessa ao/pelo poeta até chegar a ser o *digitador de sua linguagem*, até chegar, portanto, a ser como aquele que se faz em *se fazendo*, como aquele que é *sendo*.

Cântico XXIII

Rio de nenhum lugar
aqui, de tudo.
O não ser compreendido é sua existência.

O que vejo nas águas
é tão pouco
do que rio é rio.
O que eu digo
menos do que eu digo.
Ambos somos o indizível.
O rio é um signo
irremido,
eis por que existe.
E é livre.
O remo que penetra o rio
retorna a penetrar
e Heráclito emerge na maretá
– proa e correnteza –
no rio que já não é o mesmo
e nem o remo,
embora seja o mesmo remo
e o mesmo rio.

O que se deve entender agora
é o que digo
 amordaçado em horas,
que é apenas uma onda
desdobrada
da outra que não veio
à que virá.

Rolam-se os signos,
neologismo, novas ilhas,
Cavianas amargas de bubuia
e vamos
passando em ondas
 ondas

que se aditam
à soma eterna...
(LOUREIRO, 2015a, p. 74)

Acreditamos já ter ficado claro o motivo pelo qual o rio tem consciência de si no ir e vir de suas marés (encontra-se perdendo-se, eis a sua compreensão do não-ser que ele é). E disso resulta o fato do poeta “estender-se” metafisicamente ao rio, sendo este como a propriedade do *signo*: porque não conseguem parar para acharem-se, *ambos são o indizível*. Na própria linguagem esses seres não podem encontrar-se, justamente porque é uma matéria limitada para agregar e abrigar o ilimitado e o infinito. Daí a necessidade de serem, na linguagem, heraclíticos, pois, à medida em que se diz (*o remo que penetra o rio*), algo de importante desliza para fora do dizendo, e, buscando recuperar o “dizer” que se deslizou, o poeta volta ao ponto em que ocorreu o deslizamento (*retorna a penetrar*), de modo que poeta, rio e poema (os três como *proa e correnteza*, como viagem e viajante) transmutaram-se e não são mais os mesmos da travessia anterior: *no rio que já não é o mesmo e nem o remo, embora seja o mesmo remo e o mesmo rio*.

Ora, porque a substância do poeta, do rio e do poema alteraram-se no decorrer da linguagem, nada mais resta que continuar sendo como aqueles que se procuram no dizendo da linguagem (*o que se deve entender é o que eu digo*) e que, por isso mesmo, geram ciclos (*que é apenas uma onda*) dentro de ciclos (*desdobrada*), produzem “dizer” a partir do dito (*da outra que não veio*) para darem fundo e cabo ao mundo que se vai construindo (*à que virá*). Nesse sentido, rio, poeta e linguagem continuam (*rolam-se signos*) forjando a saga do dizer⁵, mostrando o dito e articulando (no sendo/dizendo) o que entrou (o sido) e aquilo que sairá, almejando acrescentar

⁵ Estamos aqui fazendo alusão ao que diz Heidegger sobre a *saga do dizer*, e esta como sendo o vigor da linguagem ao qual o poeta renuncia, ou seja, escuta o que diz a fala da linguagem: “A saga do dizer é a reunião articuladora de tudo que aparece no mostrar múltiplo que, em toda parte, deixa o que se mostra repousar em si mesmo” (HEIDEGGER, 2003, p. 206).

o que será e o que falta dizer na *soma eterna: e vamos/ passando em ondas/ ondas/ que se aditam/ à soma eterna...*

RIO E TEMPO: O TEMPO É UMA PALAVRA INTERMINÁVEL

O movimento do rio é cíclico, e é a partir desse movimento que temos a noção de que o próprio tempo é cíclico:

E o rio

E o rio aqui passando...

Rio-esse que é o mesmo

rio-aquele antes do verbo

nascido na primeira

lágrima de Deus.

(LOUREIRO, 2008, p. 51)

De imediato, observamos que o poeta se encontra em tédio profundo, isto é, extasiado e liberto de qualquer impressão interna, imerso no tempo como a si próprio, e o primeiro verso demonstra isso de maneira contundente: o ser está defronte ao rio, contemplando-o em seu movimento, o verbo “passar” no gerúndio, seguido das reticências, ratifica o tédio profundo em que se extasia o poeta. Notemos que daí resulta uma correspondência do rio que no poema se plasma (rio-esse) em relação ao rio que estava sendo contemplado no ato de defrontar-se (rio-aquele).

Ora, os pronomes demonstrativos manifestam ainda mais a determinação mútua e espaço-temporal do rio, uma vez que eles produzem um ciclo de começo e recomeço, de presente a passado. Para Ferreira (2018, p. 154), a construção lexical *rio-aquele*, além de ser o “manancial da vida, [...] motiva o poeta a debruçar-se no poema em resgate da língua originária”, de modo que esta resguarda-se e repousa na origem do *rio-aquele antes do verbo*, e para a qual o *rio-esse* alude ao figurar-se como o poema presente que nos possibilita ver “as palavras” deslizando “na fala ondeante do rio” (LOUREIRO, 2008, p. 72).

Fragmento V

Rio a correr suas sílabas
verso ondeante
Tempo
oh! vaga sucessão de vogais e maresias.

Tua melodia
Tempo
flui em nós
e logo cresces, cresces, cresces
que já somos cercados por esse arcanjo mar
que ente mesmo deságuas,
o mar, mas de bordões
mar marítimo
o mais íntimo mar,
arca onde jaz o verbo elementar
de toda a criação eterna e persistente.

(...)
(LOUREIRO, 2000c, 201)

No conjunto do poema, a palavra “Tempo” (grafada com a inicial maiúscula, provavelmente para referir-se à união de tempos, isto é, passado, presente e futuro) aparece duas vezes, e em suas recorrências encontra-se deslocada para figurar na medula do poema. Essa alocação e grafia do tempo nos mostram duas coisas: primeiro que, ao ser evocado, porque funciona como um vocativo, o *Tempo* surge como “algo interminável” (*e logo cresces, cresces, cresces*) que se “estende”, e aqui adentramos na segunda significação, por toda a presença do ser e do mundo, de maneira sempre cíclica (*o mar, mas de bordões*).

Dessa forma, o rio, qual o *verso ondeante*, além de ser limitado por suas margens, encontra uma “terceira margem”, para lembrarmos a bela estória metafórica de Guimarães Rosa, de modo que essa “terceira margem” limita o rio, porque este não é o Tempo, *arcanjo mar*, contudo, ao *fluir em nós* (poeta e rio, no poema, e, conseqüentemente, em nós, leitores), despertamos para a possibilidade de fazermos-nos cíclico, pois, lembrando Benedetto Nunes (1992), apenas pode-se *advir* quando, no *apresentante*, realizar-se

a projeção a partir do *retroveniente*. Nesse sentido, banhando-se do *verbo elementar* originário, o rio encontra a possibilidade de firmar-se eternamente em si mesmo: *de toda criação persistente*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, pode-se afirmar que o ser e o rio conduzem-se metafísica e ontologicamente para ser o que reclamam ser, pois o *apresentante* (o sendo), analisando o *retroveniente* (sido), projeta-se ao *adveniente* (o que será), isto é, está escolhendo a si diante as possibilidades de si mesmo postas em seu mundo, pois “o Dasein é, a cada momento, por aquilo que ainda pode ser e ainda não é, o não-ser de si mesmo” (NUNES, 1992, p. 127).

Evidentemente, esses movimentos apenas são passíveis de realização na linguagem, e estamos aqui falando de uma entrega ao dizer vigoroso da linguagem, pois “Todo dizer vigoroso remonta a esse mútuo pertencer de dizer e ser, de palavra e coisa” (HEIDEGGER, 2003, p. 189). Assim, podemos dizer que a poética loureiriana, sob as três perspectivas que abordamos, contempla o dizer vigoroso da linguagem em uma região ontológica, ao buscar tanto o conhecimento e compreensão de si, quanto a origem poética de seu ser enquanto poeta, tendo em vista que “a obra de Paes Loureiro percorre o caminho da desautomatização da língua, o que implica numa guinada de ponto de vista sobre a língua e uma percepção dos artifícios dos procedimentos formais da palavra e da poesia” (FERREIRA, 2018, p. 155).

Nesse sentido, nada mais justificável do que o poeta plasmar a imagem do devir do ser no *rio a procura de si*, pois, como afirma Alonso Júnior (2014, p. 14) no prefácio a *Artesão das águas*, “Se atentarmos para o título, veremos que o poeta, em certo sentido, se diz justamente o artesão daquilo que há de mais moldável, que mais facilmente pode ser convertido em outra coisa, que é a água”. Portanto, ao buscarmos traçar o percurso poético transcendental das construções das paisagens metafísicas de Paes Loureiro, mostramos que o ser-rio loureiriano é pleno de poesia e, como tal, é sempre moldável para continuar a *soma eterna*: uma eternidade da poética das águas, correnteza que geram o rio-em-si.

REFERÊNCIAS

- ALONSO JÚNIOR, Wenceslau Otero. Um sentido para as águas. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Artesão das águas*. Ilustrações Marcílio Costa. 3 ed. Belém: Paka-Tatu, 2014. p. 7-14.
- FERREIRA, Raphael Bessa. *Uma Amazônia poetizada – criações lexicais na obra de João de Jesus Paes Loureiro*. 2018. 185 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2018. disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-13032019-093522/publico/2018_RaphaelBessaFerreira_VCorr.pdf. Acesso em 28 de setembro de 2019.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schubak. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universidade São Francisco, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitárias, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. rev. de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 10 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes; São Paulo: Universidade São Francisco, 2015.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Água da fonte*. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Artesão das águas*. 3 ed. Belém: Paka-Tatu, 2014.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. A poesia. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro. Obras reunidas – vol. 3*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000a. p. 309-315.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cantares Amazônicos*. 4 ed. Belém: Cultural Brasil, 2015a.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 4 ed. Belém: Cultural Brasil, 2015b.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Meditação devaneante: entre rio e floresta. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro. Obras reunidas – vol. 3 teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000b. p. 357-367.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Pentacantos. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *João de Jesus Paes Loureiro. Obras reunidas – vol. 2*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000c. p. 175-249.

NUNES, Benedito. Conceitos fundamentais da Metafísica. *In*: NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Editora Ática; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das cruzeiras, São Paulo: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e Poesia: O pensamento poético*. 2 reimp. Maria José Campos (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. Paulo Perdígão. 11 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

PARA ALÉM DO “DORSO BRANCO DOS MUROS”:

LÚCIO CARDOSO, POESIA E FILOSOFIA

Sandro Adriano da Silva

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há no prólogo de *Filosofia y Poesia* (1939/1987), de María Zambrano, uma provocação que certamente serve a filósofos e a poetas: a relação entre essas duas dimensões da linguagem e do pensamento – considerando que poesia e filosofia mantêm em comum o matiz de uma “utópica vocação” e uma “penumbra salvadora” (ZAMBRANO, 1987, p. 10;11). Com isso, Zambrano propõe uma ruptura com a clássica cisão entre o racionalismo e uma forma de *pensar* poética:

A pesar de que en algunos mortales afortunados, poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, laverdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda grave a lo largo de nuestra cultura. (ZAMBRANO, 1987, p. 13)

Zambrano concebe o *logos* filosófico e o *epos* da poesia numa ligação visceral, na busca da Verdade, e, nessa busca, por sua própria essência imaginativa, a poesia constituiu-se “al margen de la ley [...] su caminar por estrechos senderos, sua andar erabundo y a ratos extraviados, su locura creciente, su maldición” (ZAMBRANO, 1987, p. 14). Nada, portanto, tão distante da Verdade, em seu sentido clássico de explicar o real, conclui a filósofa espanhola, para quem a filosofia opera uma ruptura entre a dimensão mítica e o pensamento racional, e tal separação constitui uma *violência*:

Y así vemos ya más claramente la condición de la filosofía: admiración, si, pasmo ante lo inmediato, para arrancarse violentamente de ello y lanzarse a otra cosa, a una cosa que hay que buscar y perseguir, que no se nos da, que no regala su presencia. (ZAMBRANO, 1987, p. 16)

Traindo a razão, a poesia tem a força de um “inferno”, metáfora teológica que guarda o sentido de “el lugar donde no se espera” (ZAMBRANO, 1987, p. 33), portanto, não há esperança de salvação. Ao poeta cabe lançar um olhar melancólico sobre a experiência, como forma de reconhecimento de sua tragicidade fundamental, uma forma de *amor fati* que inclui o fazer poético. Nessa chave, podemos ler a parte I de “Poemas do Colégio Interno”, que abre *Poesias* (1941), primeira obra poética publicada por Lúcio Cardoso:

Nunca eu soubera o segredo da alegria alheia.
Ouvia os risos que enchiam o pátio de recreio
e sofria dessa dor sem nome de sentir a vida
muito mais cedo do que os outros sentem.

O sol refulgia no dorso branco dos muros
e trazia o desejo como a morte aos caminhantes.
Mas que estranha maldição tinha tombado nos meus ombros
Para que só eu sentisse o frio das grandes árvores solitárias?

É certo que lutava para compreender o menino triste,
Insensível à agitação em torno.
Sabia que ele tinha medo do ruído que ouvia,
mas também tinha medo do silêncio que devora.

E em breve, vendo o tempo crescer como a noite das águas,
Reconheci a meninice que fugia
e senti mais funda a dor de compreender
o terrível e frágil segredo das horas.

Quis deter o menino que morria,
quis falar alguma coisa ainda não dita,
uma palavra, um alvoroço,
um riso que era como a sombra de um outro ser,
vivendo do meu sangue.
Mas era muito tarde
e eu sentia os anos implacáveis que chegavam.
(CARDOSO, 2011, p. 206)

O título da seção, “Poemas do colégio interno”, faz referência a um núcleo antropológico, cujo rastro biográfico opera como *memória dos locais*, na acepção de Assmann (2011):

a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos. A força sugestiva dessa opacidade é um bom ponto de partida para investigar a seguir o que a “memória dos locais” guarda em si. (p. 218)

Memorialístico, o poema é tocado de um *pathos* elegíaco, no fluxo do tempo, do presente em direção ao passado, explicitado por um campo lexical nuançado na modalização temporal que nutre a experiência rememorada do seu lírico, considerando-se a predileção pelos verbos no pretérito imperfeito do indicativo como em *sentia, ouvia, sofria, refulgia, trazia, lutava, sabia, morria, tinha, era, sentia*.

Essas *memórias dos locais* reverberam a nota biográfica segundo a qual, tendo a família de Lúcio Cardoso se mudado para o Rio de Janeiro, em 1923, no ano seguinte, e com apenas doze anos, o garoto volta a morar sozinho em Belo Horizonte, e continua seus estudos no rígido Colégio Arnaldo, na condição de internato. Mas Lúcio será expulso no final do mesmo ano, por insubordinação (RIBEIRO, 2012, p. 21). Rebelde e avesso aos estudos, e instigado por uma fértil imaginação, o menino já estava em busca de um estilo de escrita e de uma estética da existência.

No poema, a memória assume-se afetiva e sinestésica: “ouvia os risos”/ “o sol refulgia no dorso branco dos muros”/ “o frio das grandes árvores solitárias”/ “medo do ruído que ouvir”/ “medo do silêncio que devora” etc. Poderíamos remeter, aqui, a Deleuze e Guattari (2005), para quem o afecto (*affectus*) dimensiona-se numa ordem sensível. E, nesse viés, a memória do eu lírico traduz-se como uma experiência estética, mobilizando uma potência afetiva que também se efetiva na corporeidade presentificada. O poema se faz, portanto, *monumento*,

mas o monumento não é aqui o que comemora o passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O

ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. Não se escreve com lembrança de infância, mas por blocos de infância, que são devires-crianças do presente. (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 218)

Na parte II da mesma seção, o eu lírico expressa a reverberação desses “devires-crianças”, de tal forma a marcar o material verbal e a estilística do poema:

Ouçõ os bondes que passam na pureza da madrugada.
Decerto os bancos vão vazios e o condutor adormeceu,
Ouvindo as rodas que cantam nos trilhos.
As árvores dormem como ilhas pedidas na sombra,
o frio da noite envolve as coisas,
o orvalho pinga da beira das casas
e tomba na face fosforescente dos trilhos que fogem.

O silêncio nasce da névoa que rola.

Ó noites sem termo do colégio interno,
Naufrago na hora em que os outros repousam,
Presentindo o carro que voa nas trevas,
vazio, vazio, meu Deus,
levado pela loucura inexprimível que me desperta
e me faz arder como a chama nascida
dos mistérios detritos que fecundam as águas mortas.

Ó minutos que passam como asas
lançadas no espaço febril da minha insônia,
som agonizante que aos poucos se extingue,
trilhos feridos que adormecem na penumbra,
solidão que acorda tão fundo em meu espírito,
a certeza do vazio que demora,
do abandono que me envolve como as vagas do corpo conquistado...
(CARDOSO, 2011, p. 206)

Nitidamente, o tom confessional eleva-se, a sinestesia intensifica-se, a metáfora torna-se mais subjetiva, idiossincrática, o ritmo do poema vibra em torno de imagens de noturnidade: *madrugada*, *sombra*, *noite*, *névoa*, *trevas*, *misteriosos*, *penumbra*. O espaço gráfico-óptico que isola o verso “O

silêncio nasce da névoa que rola”, constituindo um monóptico, potencializa a pausa dramática, como “separado pela duração abissal de um branco de silêncio, como que um aforismo disjunto, a sentença ou o veredicto de um outro tempo, a seguir a uma interrupção sensível [...]” (DERRIDA, 2003, p. 32).

O investimento no tempo verbal presente do indicativo em ouço, vão, dormem, envolve, pinga, tomba, fogem, nasce, naufrago, repousam, desperta, faz, fecundam, passam, extingue, adormecem, acorda, demora, envolve aponta para o poema enquanto criador de sensações e experiências no presente da enunciação poética. Nela reside a dimensão de um afecto da memória do eu lírico a partir da qual delinea elegiacamente suas perplexidades. A vivência dos dois tempos elabora-se nas diferenças de linguagem, na medida em que o presente é tocado pelo passado, constituindo a natureza da temporalidade humana, na qual o presente espraia-se a uma anterioridade incontornável porque traumática e em constante matéria de decifração e apresentação. O poder de revelação de um poema, propõe Badiou (2002), “enreda-as em torno de um enigma, de modo que a verificação desse enigma faça todo o real de impotência da potência do verdadeiro. [...] A poesia tem em seu efeito justamente a “mostração das potências da própria língua. Todo poema faz um poder vir à língua” (p. 38;39, grifo do autor). Deleuze e Guattari (2005) também apontam para essa reverberação do afecto em potência da língua do poema:

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (p. 227)

Monumento, o poema “não comemora, não celebra algo que se passou, mas transmite para o futuro as sensações persistentes que encarnam o acontecimento” (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p. 229). Encarnadas no presente, as imagens do colégio interno condensam um rizoma de afectos verbalizados por metáforas que, com signos linguísticos, evocam espaços, objetos, (ASMANN, 2011, p. 268). E considerando que a poesia é constituí-

da por um “conjunto de imagens e um sentimento que o anima” (CROCE, 2011, p. 193, *tradução nossa*), as imagens de espacialidade, por metáfora ou sinédoque (pátio de recreio, dorso branco dos muros, grandes árvores solitárias, bondes, colégio interno) acompanham as associações do *pathos* (alegria alheia, sofria dessa dor, morte, estranha maldição, sentisse o frio, menino triste, insensível, medo do ruído, medo do silêncio que devora, a meninice que fugia, a dor de compreender, o terrível e frágil segredo das horas, o menino que morria, um soluço, a sombra de outro ser, meu sangue, os anos implacáveis, o frio da noite que envolve as coisas, naufrago nas horas, levado pela mesma angústia, pela loucura inexprimível, misteriosos detritos, águas mortas, som agonizante, solidão que acorda, abandono que me envolve). Na força imagética das metáforas e no *pathos* agenciado por elas intui-se como “o poema mantém com a experiência sensível um laço impuro, que expõe a língua nos limites da sensação” (BADIOU, 2002, p. 31), produzindo uma experiência que se firma nas sombras dessa consciência como presença latente” (ASSMANN, 2011, p. 27).

O poema arquiteta-se sob um duplo regime temporal e imagístico: no presente, a imagem sonora dos bondes que passam evoca e justapõem-se às imagens do passado, do colégio e provocam no eu lírico um complexo de afectos: “vazio, vazio, meu Deus,/ levado pela mesma angústia, pela mesma dor,/pela loucura inexprimível que me desperta”. Voltamos a Zambrano, para quem o poeta está mergulhado na abundância e no excesso, “Perdido en la riqueza, ciego en la luz. [...] El poeta no se cuida de hacer el recuento de suas bienes y de sus males; el inventario de su fortuna.” (ZAMBRANO, 1987. p. 63; 64). O eu lírico interpreta sua inspiração como “loucura inexprimível, “vazio” e “abandono” - um poetizar que tem na angústia a raiz do gesto criador, isto é, à impossibilidade de fuga da própria existência, que se mostra, ao cabo, solitária e melancólica diante do “corpo conquistado”, metáfora do “terror de ser”:

Y aun poder suceder que el misterio de la voz resuene, que dibuje su presencia el rostro esperado y temido, y la commoción se tal: temor a escuchar al fin, lo que espera, amor que no quiere despegarse, terror de ser, por último, uno mismo y em soledad, oculto afán de seguir en

dependência y em anhelo, que se carrera, huida ante la revelación.
(ZAMBRANO, 1987, p. 107)

Tomando-se as duas seções do poema, a subjetividade lírica é marcada pela reiteração temporal e pela espectralidade da infância, na qual a poesia se faz “partilha de vingança e de ressentimento, neste corpo apaixonado pela sua própria “divisão”, antes de qualquer outra memória, a escrita destina-se com que por si mesma à anamnese”. (DERRIDA, 2016, p. 32). Pela memória, contudo, a imagem intuída por meio do poema nunca se mostra estática, mas dinâmica, em contínua transformação, assemelhando-se ao devaneio: “Ó minutos que passam como asas/lançadas no espaço febril da minha insônia”. Em poesia, imagem e palavra têm em comum o dinamismo e a transmutação plástica e semântica, por isso guardam uma relação indissociável com o tempo. Tempo que assume duas conotações essenciais: como *ethos* da memória do eu lírico em dois momentos, o da infância e o que rememoração; tempo que se erige no ritmo do poema. Considerando os conceitos de Pound (1991) sobre a linguagem poética, podemos aventar, aqui, como o ritmo poético caracteriza-se como simultaneidade entre o dinamismo da imagem do colégio interno e todo constructo metonímico e sinedótico em torno dela (*fanopeia*), a recorrência de signos sonoros, incluindo o silêncio, (*meloopia*), a sequência de ideias, que reportam ao trauma do isolamento e misantropia do eu lírico (*logopeia*) e o dinamismo do *afecto* da rememoração, que culmina em angústia. Essas três dimensões do poema, aqui segmentadas apenas analiticamente, por conta e risco de um certo didatismo artificial, arquetetam o poema como uma *totalidade* em sua presentificação. O que confere *unicidade* ao poema é o tempo intuído pelo eu lírico, através do qual as três dimensões são desvelas, tanto quanto a própria concepção e a-presentação do eu poemático só se realiza na construção do próprio poema; em outras palavras o eu lírico constitui-se temporalmente no plano de uma consciência, de uma *existencialidade* que reverbera na voz. A poesia, lembra Paz (1993),

É a outra voz. Sua voz é outra porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas. [...]Possessão de forças e poderes estranhos, erupção de

fundo psíquico enterrado no mais íntimo do ser, ou peregrina faculdade para associar palavras, imagens, sons, formas? (p. 140)

A diferir dos gêneros em prosa – excetuando-se, em alguma medida, o *romance lírico* e seu agenciamento da temporalidade diegética, mormente alegórica e transcendente (FREEDMAN, 1972, p. 13), que privilegia e exemplifica a “existência de um tempo de sempre, de eternidade filtrada por instantes irrepetíveis, e é justamente aí que se alastra a poesia” (TOFALINI, 2013, p. 172) – a lírica mantém com a noção de tempo uma relação obscura e indefinível. Tomemos a mais usual (e arbitrária) concepção de tempo fraturado em *presente*, *passado* e *futuro*, contestada por Santo Agostinho, em suas *Confissões XI* (2015, p. 295-298). A divisão triádica do tempo não comporta limites precisos, mas estabelece-se tão-somente em relação ao lugar do indivíduo, para o qual o *passado* é constituído pelo substrato da memória que presentifica os eventos já vivenciados, enquanto o *futuro* é um constructo expectante – que, no horizonte do pensamento do agostinianismo dos primeiros séculos da cristandade remete à *esperança*, como virtude teologal. Quanto ao *presente*, este nada mais é, ou tudo mais é, que um passado e um futuro imediatamente recentes, quando projetado sobre o passado e o futuro mais remotos. Santo Agostinho cria, pois, a concepção de *tempo psicológico*, que tanto influenciará na teoria da narrativa e da poesia, e para o qual, *presente*, *passado* e *futuro* são, no limite, dimensões de tempo intuídas subjetivamente. A redução do passado à memória do que já não mais existe e o futuro a um valor expectante do que também ainda inexistente, e, a reboque, apontar a inexistência do presente, Santo Agostinho desconstrói a própria passagem do tempo, como uma “distensão” (AGOSTINHO, 2005, p. 306) interior, numa síntese de continuidade.

Ainda que, em tese, o poema apresente uma dimensão temporal e, a partir da figuração do eu lírico, uma experiência vivencial do tempo, pelas imagens e pelo *pathos*, a subjetividade lírica não “existe” num tempo passado ou futuro. Um poema pode ser rememorado, pode ser “decorado” – no sentido de Derrida (2001), carregado de afecto em sua enunciação, em sua “escritura tornada corpo” (p. 114) – um poema de *coeur*, “impresso sobre o próprio traço, vindo do coração” (p. 114) entretanto, quando isso ocorre, o

poema presentifica-se à consciência, é recriado em sua condição de *liricidade*, quando “o eu apenas é em função da vinda desse desejo: aprender de cor” (p. 116). Em suma, o poema se torna vivência intrasubjetiva – daí as imagens líricas do colégio interno para o eu lírico cardosiano entrarem em oposição ao tempo constituído linearmente. Tudo se figurativiza numa absolutização do presente – e essa é a marca essencial da poesia e, especialmente, da poesia memorialística, mais propensa ao filtro melancólico e elegíaco. Tomando-se a perspectiva de tempo elaborada por Bergson (1988), equivaleria dizer que a experiência do tempo para o eu poemático apresenta-se em constante pendular, entre o recuo e a progressão, sob o efeito do *pathos* da experiência interior, como na *durée reele* – o tempo puro e não passível de limitação, fazendo com que o *pathos* elabore uma linguagem que minimamente traduza os estados subjetivos:

Todas as vossas sensações, todas as vossas ideias vos parecem renovadas; é como uma nova infância. Experimentamos algo semelhante em certos sonhos, em que não imaginamos nada de extraordinário, mas através deles ressoa, porém, não sei que nota original. (BERGSON, 1988, p. 15)

De Nietzsche (1992), para quem esses estados comportam a um só tempo os impulsos *apolíneo* e o *dionisíaco* (p. 24), a leitura do poema de Lúcio Cardoso pode-se valer para o entendimento da imagem de um eu lírico conflitivo, que, sem o recurso à transfiguração apolínea, marcada pela metáfora final do *vazio*, submergiria em uma “liberdade em face das emoções mais selvagens” (p. 26). O poema encerra com uma imagem de lassidão e entrega, semelhante ao homem que “tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, [...] revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez”. (p. 28).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Poemas do colégio interno” marca a assinatura de uma dicção lírica na primeira obra de Lúcio Cardoso, *Poesias*, com uma forma intensa e angustiosa. O tempo, mais do que conteúdo ideativo, atua na recriação do

pathos e na disposição das imagens evocadas pela memória. A leitura poema ganha com os vários pontos de intersecção entre poesia e filosofia, sobretudo quando se levam em consideração a elaboração das imagens e seus dobramentos. Os recursos imagéticos acentuam o ritmo, incluindo, como se viu, o uso deliberado da espacialidade gráfica, desvelam o *afecto* – que, a bem da verdade da poesia, pouco ou quase nada importa de seu lastro biográfico e sua neurose.

O que o poema, e, especialmente, o eu poemático, desvelam é sua experiência vivencial com a imagem e o tempo; assim, poema e poeta condensam-se em uma unidade recriadora, intencionalmente evocadora das experiências traumáticas, mas também dotada de uma capacidade de presentificação. A experiência poética, no limite, não é teleológica, mas cíclica; ela aponta para um *eterno retorno*, o que implica reconhecer que toda experiência, seja ela transposta a uma estética da criação (escritura) ou uma estética de recepção (leitura), mobiliza afetos também em seu devir sensível, inventivo, e, claro, originário.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Trad. J. Oliveira; Ambrósio de Pina. 28.ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015. (Coleção Pensamento Humano).

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: forma e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BADIOU, A. O que é um poema e o que pensa dele a filosofia. In: *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 29-42.

BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

CARDOSO, L. “Poemas do colégio interno”. In: *Poesia completa*. Edição crítica Êsio Macedo Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. 205-207.

CROCE, B. *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*. Milano, Italia: Adelphi Edizioni S.P.A., 2011.

DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

DERRIDA, J. “Che cos’è la poesia?”. Trad. Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n. 10, Rio de Janeiro, 2001, p. 113-116.

DERRIDA, J. *Carneiros: o diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema*. Coimbra: Terra Ocre Edições, 2003.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Trad. J. Guinsburg. 6. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, O. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

POUND, E. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

RIBEIRO, E. Cronologia de Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, L. *Diários*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ZAMBRANO, M. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

NUANÇAS PLATÔNICAS NO SIMBOLISMO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO POEMA *ISMÁLIA*, DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Ayanne Larissa Almeida de Souza

INTRODUÇÃO – O SIMBOLISMO E O LUGAR DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS

O movimento simbolista teve origem na França, em meados do século XIX, levando-se em consideração algumas datas enquanto precursoras desse movimento literário, que se espalharia pela Europa e chegaria ao Brasil no final do antepassado século. Para fins de alinhamento: 1857, quando Charles Baudelaire publicou *Le Fleurs du Mal*, e 1866, quando Paul Verlaine publicou *Poèmes Satruniens*.

Contudo, segundo Massaud Moisés (1985), apenas em 1880, o clima incerto iria definir-se a partir do artigo *Théorie de la Décadence*, escrito por Paul Bourget, em 1881, publicado na revista *La Nouvelle Revue*. O artigo objetivava analisar a ideia de decadência, o que contribuiu para que o termo passasse a designar todos os poetas novos, como Verlaine, que publicara, à época, um conjunto de poemas intitulado *Poètes Maudits*.

Conforme Moisés (1985), a conjuntura que marcara a estreia da estética simbolista resultava da compreensão de que tudo que diz respeito ao inconsciente, ao eu, ao espiritual estava marginalizado, em delinquência. Havia um sentimento de tédio existencial, de histeria e profundo pessimismo em relação ao programa Iluminista, que punha a Razão como única via para as soluções das contradições existenciais humanas, insolúveis em si mesmas.

O Simbolismo representou uma negação aos valores realistas da Arte, bem como ao Naturalismo e ao Parnasianismo, reinstalando a subjetividade do Romantismo, como salienta Soares Amora (2001), porém com novas percepções devido às delusões da ideia de Progresso e Cientificismo,

universalismo pretendido pelo panlogismo hegeliano. Enquanto o Romantismo explorava a superficialidade do eu, o caráter emocional e sentimental, o Simbolismo, por outro lado, voltou-se para o eu, contudo, um eu muito mais denso e profundo; os simbolistas queriam transcender o nível consciente e mergulhar em um nível pré-lógico da existência humana e, portanto, pré-verbal.

Desejando exprimir as experiências desse eu através da linguagem poética, criaram uma “gramática psicológica”, como define Moisés (1985), trabalhando em cima de neologismos, recuperando arcaísmos abandonados e explorando obsessivamente as figuras de linguagem, bem como os expedientes gráficos (como o uso de cores). A questão para os simbolistas havia sido: como traduzir em palavras as sensações inefáveis que, por essência, não poderiam ser redutíveis a uma linguagem verbal, lógica? Por esse motivo, optaram pela sugestão, a evocação, insinuando a realidade íntima através das metáforas, trabalhadas de forma plurivalentes como plurivalentes eram as facetas do eu.

No Brasil, o Simbolismo atravessou as fronteiras por volta de 1893, quando Cruz e Sousa, o mais célebre representante dessa escola em terras brasileiras, publicou *Missal e Broquéis*. A obra do poeta catarinense caracterizou-se pela musicalidade e espiritualidade, bem como outras nuances próprias do Simbolismo brasileiro, tais como a não-racionalidade, o subjetivismo, o individualismo, o uso de figuras de linguagem (sinestesia, aliteração e assonância), apenas para citar alguns.

Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), outro poeta representante do Simbolismo no Brasil, trazia em sua obra traços de misticismo e transcendência, possuindo uma abordagem entre mistério e espiritualismo, priorizando a intuição. Segundo Alfredo Bosi (1994), a obra de Alphonsus de Guimaraens enfatiza temáticas subjetivas, desconsiderando questões políticas e sociais abordadas por outros movimentos. Os poemas de Alphonsus são marcados pela busca do inconsciente, um distanciamento da imanência e o anseio pela transcendência.

Conforme afirma Bosi (1994), a passagem da poesia de Cruz e Sousa para Alphonsus de Guimaraens demarcou uma descida de tom. Tristão de Ataíde (apud BOSI, 1994, p. 278), considerou Guimaraens um "poeta lu-

nar”. Na poesia de Alphonsus, a temática da morte é contínua e, consequentemente, a transcendência revela-se de maneira mais precisa e contundente. Em muitos poemas, Alphonsus anseia pela separação com o corpo físico, mera ilusão que acarretava sofrimento, a fim de tornar à verdadeira essência que era a luz:

O naufrágio, meu Deus! Sou um navio sem mastros.
Como custa a minha alma transformar-se em astros,
Como este corpo custa a desfazer-se em pó!

Percebemos na estrofe acima uma separação entre corpo (imanência) e alma (transcendência), que também surge enquanto um antagonismo entre matéria e abstração, consciência e inconsciência. Vejamos a metáfora que o poeta utiliza para referir-se à existência enquanto sofrimento: viver era estar exilado da verdadeira vida, que era a espiritual. A vida concreta aparece como termo disfórico, negativo; a existência é inconveniente porque é sofrimento. Nela, o eu lírico sente-se tal como um naufrago ou um barco sem mastros para guiar-se na imensidão do mar bravo, que ameaça constantemente eliminá-lo.

Aqui observamos que o corpo, símbolo da imanência e do mundo concreto, uma forma sensível apenas animada pela Alma - uma emanção do Transcendente - transforma-se em uma prisão. A Alma só poderia libertar-se mediante a destruição do corpo físico, em si mesmo um limite. Se a problemática do Simbolismo havia sido a impossibilidade de se traduzir algo ilimitado e inefável em uma linguagem que, por sua própria essência, é limitada e finita, como poderia, então, a Alma, infinita e eterna, abrigar-se em um corpo finito e transitório? A existência enquanto sofrimento torna-se, portanto, uma obviedade, haja vista que a verdadeira existência era a espiritual e apenas libertando-se do corpo poderia a Alma encontrar a verdadeira Felicidade, o verdadeiro Bem, a verdadeira Beleza.

Segundo Lígia Cadermatori (2002), a essência da concepção simbolista centrava-se em uma aceção platônica, ou seja, a crença em um mundo ideal, apenas realizável na transcendentalidade. Para o simbolista e, especialmente, Alphonsus, o mundo sensível era uma ilusão; a coisa em si não teria prioridade; as formas sensíveis não seriam expressas, mas, sim, suas

essências. Era o que estava para além do físico, o metafísico, que o simbolista buscava manifestar através da poesia. Por essa razão, as comparações, tão usadas no Romantismo, são banidas no Simbolismo: as imagens superpõem-se associativamente.

O mundo sensível não revela, pois, o que realmente é e a linguagem tentaria criar relações de correspondências entre o concreto e o abstrato, haja vista que a linguagem em si mesma é incapaz de manifestar, de traduzir a essência dos entes, o Ser. A concepção platônica apresenta-se sob diversas facetas na poesia de Alphonsus de Guimaraens, bem como em outros poetas simbolistas, como na sugestão da cor branca, aproximativa da ideia de luz, do solar, que evoca a concepção transcendentalista de Platão, bem como no uso das letras maiúsculas alegorizantes, que remetem à concepção de Ideia, de Forma eterna e imutável de uma realidade concreta.

Nosso objetivo no presente trabalho consiste em analisar o poema *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens, à luz da filosofia platônica, buscando mostrar as nuances de transcendentalidade que o poema apresenta e como a epistemologia de Platão, o *mundo sensível* e o *mundo das Ideias*, mostra-se a um nível semântico, discursivo e estético. Para isso, utilizaremos as teorias de José Luís Fiorin, sobre figurativização e tematização, para compor a nossa análise semântico-discursiva do poema. Antes, contudo, percebemos a importância de dissertarmos a respeito da cena de enunciação na qual o discurso de Alphonsus é atravessado pelos ecos do platonismo, filosofia que permeou toda a estética simbolista. Como bem salienta Maingueneau (2008), uma formação discursiva é sempre relacionada às outras formações, ou seja, um discurso sempre traz em seu bojo outros discursos, é tecido por eles, sejam pelos *já ditos* em um determinado tempo-espço, ou seja, pelos discursos ainda a serem produzidos.

DISCURSO E ENUNCIACÃO

Sabe-se que as problemáticas referentes à linguagem existem desde a Antiguidade. Platão, no diálogo *Crátilo*, já abordava a questão triádica que envolvia o nome, a ideia e a coisa, ou seja, o referente ao qual o signo refe-

renciaria. Platão demonstra uma relação entre o “nome” e a “Ideia”, bem como entre a “coisa” ao qual o signo se refere e a “Ideia”. A discussão em *Crátilo* parte justamente da falta de ligação entre o “nome” e a “coisa” à qual o signo faz referência. Na teoria da linguagem de Platão, o modelo de signo é triádico, ou seja, há uma ligação com o mundo fora da mente do indivíduo. No *Crátilo*, Platão propõe que o “nome” é uma imagem, tal como uma pintura é uma imagem de alguma coisa (PLATÃO, *Crátilo*, 425a): “Uma vez formados os nomes e os verbos... comporemos algo belo, grandioso e completo. E do mesmo modo que o pintor reproduziu uma figura por meio da pintura, aqui, também criaremos a linguagem por meio da arte de nomear ou de falar, ou que outro nome tenha”. Portanto, para Platão, o “nome” é uma cópia de uma realidade em si.

No início do século XX, Ludwig Wittgenstein seria o responsável pela denominada “virada linguística” do século. Na obra *Tractatus Logico-Philosophicus*, publicado em 1921, o filósofo austríaco afirmaria a insuficiência da linguagem para expressar ideias que transcendessem o mundo imanente, natural. Para Wittgenstein (*Tractatus*, V, §VI), a função da linguagem seria descrever a realidade, uma vez que coisa alguma possui existência fora da linguagem; o que ela não pode dizer, não existe no mundo. Nesse sentido, a linguagem torna-se um espelho do mundo e apenas mediante ela pode-se compreender a realidade. A linguagem é, portanto, um conjunto de proposições que visam descrever um estado de coisa possível. O pensamento e a linguagem possuem algo em comum: a estrutura lógica. Contudo, esta não pode ser “dita” através da linguagem; por essa razão, expressões que não dizer ou descrevem estados de coisas possíveis na realidade, não têm sentido. Entre tais expressões, o sentido da existência, o valor, a natureza do mundo, a essência das coisas não é passível de serem colocadas em uma linguagem, expressas mediante uma forma limitada.

A crítica wittgenstariana não objetivava reformar a linguagem, mas, antes, estabelecer limites que não permitem o indivíduo humano dizer o que é indizível. Como salientou Wittgenstein (*Tractatus*, VII, §I), “o que não se pode falar, deve-se calar”. Como podemos perceber, as problemáticas em torno da linguagem retrocedem aos pensadores da própria Atenas clássica, como Platão, bem como nos medievais e na própria filosofia moderna e

contemporânea. Contudo, vale salientar que apenas no século XX, a linguagem adquiriu um estatuto científico enquanto estudo geral dos signos através dos trabalhos de Ferdinand de Saussure, na França e Charles Sanders Peirce, nos Estados Unidos, ganhando uma dimensão científica.

Como percebemos, o limite da linguagem estabelecido pela filosofia de Wittgenstein toca na questão levantada pelos simbolistas quarenta anos antes da publicação do *Tractatus*: como manifestar, por meio de uma linguagem, limitada e finita, algo que, em si mesmo, é ilimitado e inefável? Para resolver essa questão, os simbolistas transgrediram as regras das métricas, das rimas, das formas poéticas até então conhecidas. Deram vazão à musicalidade e à aliteração para tornar imagética uma linguagem que deveria ser pré-verbal, haja vista quererem expressar algo que não possuía uma forma. Na segunda metade do século XX, com os estudos sobre a semântica, a relevância que as pesquisas do significado obtieram modificou as concepções que se tinha, até então, sobre a língua, bem como dos estudos sobre a linguagem, cujas investigações, como a Análise do Discurso, passaram a ver o texto enquanto um todo – ao invés de tomarem apenas a frase como ponto de partida – enquanto uma unidade de sentido.

Nosso objetivo é apresentar dois fundamentos da teoria semântico-discursiva de José Luís Fiorin: os procedimentos de figurativização e tematização, fundamentos da teoria semiótica de A. J. Greimas (1973) que, conforme o pensador francês salienta, pretendem dizer o texto e, mais do que isso, descrever o que os textos fazem e como fazem para dizerem o que dizem. Para iniciarmos nosso aporte teórico, faz-se necessário apresentar de que maneira entendemos as dimensões da enunciação e do discurso. A teoria da enunciação volta-se para o fenômeno enunciativo da linguagem tendo no sujeito enunciador o seu principal prisma. Se anteriormente, a linguagem era percebida enquanto um conjunto de regras, agora é compreendida como algo que deve ser apropriado pelo sujeito enunciador para relacionar-se no mundo. A enunciação é o ato da utilização da língua pelo falante, produzindo um enunciado dentro de um contexto comunicativo.

Para Maingueneau (2006), o conceito de discurso funciona em dois âmbitos, pois tanto pode se referir aos valores clássicos linguísticos, quanto é também passível de uma utilização controlada na qualidade de uma acep-

ção da língua, podendo tanto abranger o sistema que permite a produção do discurso, como também o mesmo conjunto dos textos produzidos. Sendo assim, o discurso é ação, pois a enunciação concebe sempre um ato ilocutório; o discurso é interativo, de modo que, mesmo sem destinatário, é compreendido dentro de uma interatividade constitutiva, um intercâmbio, explícito ou implícito, com outros; o discurso é sempre orientado, pois o mesmo é sempre construído visando uma finalidade, uma destinação; é contextualizado, colaborando para a construção de seu próprio contexto, assim como também é capaz de modificá-lo; o discurso é assumido por um sujeito, acusando um centro dêitico; e, por fim, o discurso é regido por normas e sempre considerado dentro da esfera do interdiscurso, possuindo uma significação dentro do universo de outros discursos através do que deve abrir caminho, tendo a necessidade de relacionar-se com outros enunciados. Para Maingueneau (2006, p. 43):

As condições do *dizer* permeiam aí o *dito*, e o dito remete às suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado ao seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis vinculados com os gêneros, a relação com o destinatário construída através da obra, os suportes materiais e o modo de circulação dos enunciados...). A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do próprio espaço de sua enunciação.

Uma obra desenvolve seu universo construindo esse mesmo universo e demonstrando a necessidade e a importância de se abrir caminho para esse progresso, estabelecendo seu direito à existência, sendo o texto literário a própria embriogênese de seu contexto, preservando o discurso enquanto gera uma postura no mundo. Como aponta Fiorin (2007), o discurso não gera a consciência, mas esta é gerada, por sua vez, através dos discursos que são interiorizados pelos sujeitos no percurso de sua vida. O homem assimila e ressignifica o mundo através dos discursos que apreende, ao mesmo tempo em que reproduz, por sua vez, esses discursos em sua fala. O discurso,

portanto, na perspectiva de Dominique Maingueneau (2008, p. 19), é “um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação”, e sua identidade não diz respeito apenas ao vocabulário ou sentenças, mas à coerência global que integra múltiplas dimensões textuais. O discurso diz respeito aos objetos que surgem como integralmente linguísticos e, ao mesmo tempo, integralmente históricos, pois, se por um lado concernem a uma semântica textual, por outro também concernem à cena enunciativa que fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam.

A linguagem, a partir da semântica do discurso, é entendida como interacional, na qual a comunicação é mais sentida apenas sob a perspectiva de uma relação entre enunciador e enunciatária, mas também como um elemento de mediação entre o indivíduo e a própria realidade, bem como uma forma de engajar o sujeito nessa mesma realidade, tal como afirma Brandão (2002). O ato da enunciação instaura as dimensões espaço-temporal, ou seja, a cena enunciativa circunscreve historicamente o ato enunciativo. Todo enunciado dá-se direcionado e condicionado por duas forças que atuam sobre o sujeito, quais sejam, a social e a individual. Todo lugar de fala é um lugar social. A dimensão individual diz respeito às relações semióticas que se processam na subjetividade do indivíduo e que estão interligadas ao social. Sendo assim, para fazerem uso da linguagem, não basta apenas dominarem estruturas linguísticas ou regras gramáticas, mas também serem capazes de produzir sentido, os quais concretizam-se nas interações dos sujeitos envolvidos no ato enunciativo.

O discurso, portanto, é um processo de interação e contextualização, produzido por um sujeito enunciador que utiliza as referências individuais, espaço-temporais, para que a comunicação e a enunciação sejam efetivadas. O enunciado, por sua vez, é a projeção da enunciação no discurso, mediante as categorias de pessoa (eu, tu, ele), espaço (aqui, ali, acolá) e tempo (hoje, agora, amanhã). Como podemos perceber, a ligação entre enunciação e discurso manifesta-se à medida que este caracteriza-se pelas ligações que mantém entre o espaço do enunciado e a instância enunciativa. A constituição discursiva, segundo Maingueneau (2006), é entendida a partir da constituição enquanto uma ação que estabelece sua própria retificação, na qual o discurso implanta-se sob as próprias regras emergenciais no interior do

interdiscurso, enquanto estrutura substancial que engendra um universo discursivo.

A enunciação estabelece-se como um dispositivo legitimador do próprio espaço, promovendo a gênese de um discurso e sua inscrição dentro de uma instância sócio-histórica. Isso diz respeito às representações ideológicas de uma determinada classe ou grupo social, pois a ideologia, segundo Fiorin (2007), é a visão de mundo que essa determinada instância social possui da realidade e esta mesma instância não existe fora do âmbito da linguagem, pois uma formação ideológica corresponde a uma formação discursiva, cujas figuras e símbolos tornam possível a concretização de uma específica visão de mundo.

Tanto o discurso quanto os responsáveis por sua produção e reprodução são construídos por um complexo de práticas institucionais e esta instituição discursiva, essa ação de estabelecer, esse “processo de construção legítima e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 53), compõe tanto a enunciação como também as estruturas que são a condição da formação discursiva, assim como seu resultado, mediante o movimento através do qual a prática discursiva se institui, aportando um mundo em seu enunciado e legitimando a cena de enunciação e o lugar de fala que possibilitaram esta prática discursiva.

O discurso materializa a formação ideológica e é, por sua vez, determinado por ela, pois, de acordo com Fiorin (2007, p. 41), o texto nada mais é do que “um lugar de manipulação consciente, em que o homem organiza [...] os elementos de expressão que estão à sua disposição para veicular seu discurso”, sendo o texto individual e o discurso social, uma vez que, do ponto de vista do ato discursivo, o sujeito está limitado pelos temas e figuras representativas das formações discursivas presentes no contexto e na formação social no qual se encontra. O discurso autoriza-se a partir de si mesmo, legitimando o próprio lugar de fala, articulando e edificando uma formação discursiva específica e um modo de se instalar dentro de um universo social, pois o discurso é o lugar das coerções sociais, simulando ser individual, como salienta Fiorin (2007), a fim de esconder o que é, de fato, social; seguindo Fiorin (2007), as formações discursivas concretizam as formações

ideológicas e estas estão ligadas às questões de classes sociais e, consequentemente, o agente do discurso é as classes ou suas frações.

A partir da enunciação, podemos atingir uma abordagem mais profunda do texto, indispensável para que possamos perceber os mecanismos internos que engendram os discursos. A partir da análise da cena enunciativa, historicamente circunscrita, ou seja, a cena sócio-histórica na qual o texto se insere, podemos observar as estruturas sobre as quais a coerência global cobra sentido. A partir dessa análise, podemos abordar os procedimentos de tematização e figurativização, pertinentes à semântica e à sintática discursiva. Mediante esses dois procedimentos da semântica discursiva, propomos uma análise do poema *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens, buscando demonstrar como as nuances do platonismo atravessam o discurso a um nível semântico, bem como estético. Através da tematização e figurativização, podemos prover o discurso da coerência semântica e criar efeitos de realidade, estabelecendo uma relação entre mundo e discurso.

FIGURATIVIZAÇÃO E TEMATIZAÇÃO – PROCEDIMENTOS SEMÂNTICO-DISCURSIVOS

Para Greimas (1973), em sua *Semiótica Estrutural*, o percurso gerativo de sentido diz respeito ao plano semântico de um texto e refere-se ao modo como os sentidos são, por sua vez, construídos em dado texto. Segundo Greimas, a preocupação pelo sentido de um texto une duas dimensões, a saber, o conteúdo e a expressão; vale salientar, todavia, que não é apenas o sentido em si mesmo o que preocupa a semiótica greimasiana, mas antes o modo como ele é empregado dentro do texto. Conforme Bertrand (2003, p. 11), é o “parecer do sentido”, apreendido através das formas da linguagem, ou seja, dos discursos que atravessam o texto e que o tornam comunicável.

Nesse sentido, entre os planos conteudístico e expressivo, a semiótica de Greimas dedica-se especialmente ao primeiro, haja vista que é no prisma do conteúdo que encontramos os sentidos possíveis de um texto. Contudo, o plano de expressão não é deixado de lado, uma vez que, como afirma Barros (2005), essa dimensão pode auxiliar o plano do conteúdo, e mesmo

influenciar a geração dos sentidos. Não é nosso propósito dissertar aqui sobre os três níveis do percurso gerativo de sentido da semiótica greimasiana, os quais, conforme Fiorin (2005), são patamares sucessivos que recebem cada qual uma definição e auxiliam-se mutuamente na formação dos sentidos de um texto. Daremos atenção apenas aos percursos semânticos – temáticos e figurativos – no nível discursivo (terceiro nível), os quais serão por nós utilizados para a análise do poema em questão. Para isso, traremos os aportes de José Luís Fiorin e Diana Barros sobre semântica discursiva.

Para Fiorin (2007, 142), no que diz respeito ao objeto de estudo da semântica discursiva, torna-se primordial não tanto a análise do significado, “mas da significação veiculada por qualquer plano de expressão”, em outras palavras, a semiótica gerativa de Greimas, da qual Fiorin e Barros são herdeiros, preocupa-se muito mais com os “quês” e os “comos” de um texto (o que é dito e como é dito), do que com o texto em si mesmo. Nesse sentido, a semiótica greimasiana discute a construção do sentido do texto mediante um percurso gerativo desse mesmo sentido. No terceiro nível, ou nível do discurso, as formas abstratas que se encontram no nível narrativo (segundo nível) são manifestadas mediante termos que conferem concretude. Para Barros (2005), o nível narrativo converte-se em nível discursivo, haja vista que, para a autora, o nível discursivo é muito mais complexo e enriquecido semanticamente.

No âmbito da semântica discursiva, segundo a proposta do texto, daremos atenção a dois procedimentos, a saber, a figurativização e a tematização, os quais são responsáveis pela disseminação, no nível do discurso, dos valores do sujeito da enunciação no nível narrativo, permitindo um estreitamento entre enunciação e enunciado. Para Barros (2001, p. 125), a semântica discursiva se propõe descrever e explicar

[...] a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo. A disseminação discursiva dos temas e a figurativização são tarefas do sujeito da enunciação, que assim provê seu discurso de coerência semântica e cria efeitos de realidade, garantindo a relação entre mundo e discurso.

Sob esse aspecto, o sentido do texto assegura-se pelo enunciador mediante os processos de temas e figuras, ou seja, constituição e concretização da semântica textual. Para Barros (2005), tematizar é formular valores abstratamente e organizá-los em percurso. Através dos percursos temáticos, o enunciatário seria capaz de arranjar os valores mediante a semântica, cujo propósito seria garantir a coerência global do texto, efetivando o caráter abstrato dos temas. Conforme Fiorin (2005, p. 91): “O tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceitual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural”. As figuras, por outro lado, são responsáveis pela concretização desses mesmos sentidos. Conforme Barros (2001), as figuras particularizam e concretizam os temas abstratos, conferindo traços sensoriais. Segundo Fiorin (2005, p. 91):

A figura é o termo que remete a algo existente no mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc. Assim, a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural. [...] Quando se diz que a figura remete ao mundo natural, pensa-se não só no mundo natural efetivamente existente, mas também no mundo natural construído.

Tematizações e figurações são, portanto, dois níveis de concretização do sentido dentro da semântica discursiva. A inicial oposição entre figura e tema remete à dicotomia concreto/abstrato, mas saliente-se que esse antagonismo não é polarizado, e sim gradual, um *continuum* que vai do nível mais abstrato ao concreto. Conforme Fiorin (2005), dependendo do nível semântico que reveste os esquemas narrativos, deparamo-nos com dois tipos de texto: os figurativos e os temáticos. Enquanto os primeiros criam o efeito da realidade por construir um simulacro da mesma, os segundos buscam explicar a realidade, classificando e ordenando a realidade e estabelecendo relações e dependências. Nesse sentido, figuras e temas possuem uma relação de complementaridade, pois as figuras possuem um caráter descritivo e representativo, enquanto os temas têm caráter predicativo e interpretativo.

Temas e figuras sempre estarão presentes nos textos, ainda que um ou outro percurso semântico possa predominar no mesmo. Diante de um texto, a partir das figuras, descobrimos o tema subjacente, haja vista que, o tema, por sua vez, para ter sentido, precisa ser concretizado e, por outro lado, é o revestimento do esquema figurativo. A partir desses dois níveis discursivos, pretendemos agora analisar o poema *Ismália*, de Alphonsus de Guimarães, procurando revelar, através de suas figuras, a temática da transcendência, da morte como termo eufórico e da vida como termo disfórico, que remetem diretamente à filosofia de Platão.

NUANÇAS PLATÔNICAS EM *ISMÁLIA*, DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Platão viveu em plena democracia ateniense. Nascido no seio da aristocracia, foi discípulo de Sócrates e mestre de Aristóteles. Sua filosofia é, antes de mais nada, ética e política. Criticou o sistema democrático ateniense, como o excessivo número de leis; também foi um detrator ferrenho da retórica dos sofistas, que grassava pelas assembleias das cidades gregas, cujas bases eram constituídas sem qualquer critério. A filosofia de Platão pode ser entendida, tal como salienta Marcondes (2000), enquanto uma reflexão sobre a decadência da democracia de Atenas, dos valores e ideais, do contexto político que condenara Sócrates. Platão pretendia, em outras palavras, “analisar, avaliar, julgar as manifestações culturais gregas e o processo decisório em Atenas e suas consequências, tentando descobrir a sua significação, bem como a que motivações profundas do homem – legítimas ou não – elas correspondem” (MARCONDES, 2000, p. 51). E a forma pela qual tal reflexão vem à tona é através do diálogo. Portanto, poderíamos resumir a filosofia platônica como sendo uma síntese da preocupação em relação ao conhecimento verdadeiro e legítimo, a moral e a política.

Tomamos como campo de análise a alegoria da caverna, presente na *República*, mais especificamente no livro VII, alegoria esta que ilustra a educação de um filósofo. A alegoria da caverna serve para mostrar os graus de realidade e conhecimento e a distinção entre o mundo visível e não visível

vel. Vejamos resumidamente: Suponhamos que homens estão acorrentados a uma parede dentro de uma morada subterrânea em forma de caverna provida de uma única entrada com vista para a luz em toda a sua largura. Esses prisioneiros encontram-se nesse lugar desde pequenos. Pernas, braços e pescoço presos por correntes de forma que são forçados a permanecer ali e olharem somente para frente, impossibilitados de se voltarem para trás. A luz de um fogo brilha ao alto, e entre os prisioneiros e o foco de luz há um caminho em forma de muro pela qual passam sujeitos humanos e animais carregando variados objetos. Os prisioneiros só eram capazes de ver de si mesmos e de seus vizinhos, bem como das figuras que passavam atrás de si, as sombras que eram projetadas nas paredes, acreditando que aquelas sombras eram, de fato, a própria realidade. Imaginemos, por um instante, que um prisioneiro consegue se libertar e é obrigado a levantar-se, a virar o pescoço, a andar e olhar na direção da luz. Inicialmente, o deslumbramento e o reflexo luminoso da luz o atordoariam e o impediria de ver os objetos cujas sombras, até então, ele enxergara. Como iria reagir esse sujeito ao descobrir que tudo o que havia “enxergado” até aquele momento não passava de ilusão e que somente agora, por estar mais próximo da realidade e com o rosto voltado para o sol – a luz - ele via com maior exatidão?

II – E no caso de o forçarem a olhar para a luz, não sentiria dor nos olhos e não correria para junto das coisas que lhe era possível contemplar, certo de serem todas elas mais claras do que as que lhe então apresentavam? Isso mesmo, disse.

E agora, perguntei: se o arrastassem à força pela rampa rude e empinada e não o largassem enquanto não houvessem alcançado a luz do sol, não te parece que sofreria bastante e se revoltaria por ver-se tratado daquele modo? E depois de estar no claro, não ficaria com a vista ofuscada, sem enxergar nada do que lhe fosse, então, indicado como verdadeiro? (PLA-TÃO, 2000, Livro VII, fr.515a-516a, p. 320-321)

Ao dar-se conta que se encontrava diante do verdadeiro conhecimento, o ex-prisioneiro precisaria habituar-se para poder contemplar o sol, metáfora para o mundo superior. Em um primeiro momento, perceberia as sombras; depois, os reflexos dos indivíduos, dos animais e objetos no espelho das águas; por último, o que se encontra no firmamento e o próprio

firmamento, enxergando melhor durante a noite, à luz da lua e das estrelas, ao invés do dia, com o sol e todo o seu fulgor. Perceba-se que o Sol platônico – a luz - é a própria metaforização da Razão, da racionalidade humana que liberta, que conduz o sujeito à lucidez, à realidade, ao Bem, uma vez que a finalidade da Filosofia, para Platão, é o Bem universal.

Percebamos que, para Platão, o mundo sensível, esse mundo concreto externo à nossa consciência, não era o mundo verdadeiro, real, porque transitório e finito. Na ontologia platônica, a única coisa verdadeira era a Ideia, o mundo das Ideias, das formas imutáveis e eternas. Dentre todos os diálogos platônicos, aquele que talvez sintetize com mais clareza o ponto central de sua filosofia tenha sido *Timeu*. Nesta obra, Platão estabelece a famosa diferença entre o mundo sensível (o mundo concreto no qual vivemos) e o mundo das ideias, das essências, *eidos*, em grego. Segundo a descrição de Platão (*Timeu*, 29d-30c), no início dos tempos, havia apenas as ideias: o Bem, a Verdade, o Humano, a Morte, a Justiça, o Amor, o Cachorro etc., até que um ser supremo, denominado Demiurgo, decidiu criar coisas a partir das Ideias, das formas eternas e imutáveis. Essa teria sido a origem do mundo sensível e de tudo que há nele (as pessoas, as sociedades, os costumes). Para Platão, as obras do Demiurgo foram ricas, porém imperfeitas, pois baseavam-se em ideias perfeitas, mas eram apenas cópias. A partir daí, segundo o filósofo, qualquer compreensão adequada sobre as coisas do mundo sensível deveria abstrair as suas imperfeições e chegar até a sua essência, chegar até o seu ideal.

Encontramos aqui a ideologia própria do Simbolismo enquanto movimento ideário e libertário contra o discurso realista. Uma geração antirrealista, anti-materialista, anti-positivista, impondo convicções espiritualistas e transcendentalistas. Os simbolistas viram-se atingidos pela derrocada das verdades absolutas, a ruína moral e espiritual ocasionada pelo materialismo excessivo, o cientificismo, o positivismo, fazendo com que essa nova tendência não se preocupasse apenas em defender o primado e a transcendência do espírito, mas também buscando demonstrar que os humanos eram conduzidos por forças para além da matéria e da biologia, por energias que estavam fora do controle da matéria.

O Simbolismo não teve a pretensão de negar ou pôr em dúvida as verdades e as possibilidades cognoscentes das ciências positivas, como afirma Soares Amora (2001), mas, sim, mostrar que as verdades transcendentais não eram menos verdades que as verdades da matéria; as verdades do mundo exterior, o mundo do não-eu, o mundo concreto, a realidade sensível, não eram superiores ou mais verdadeiras que as verdades espirituais. Essa realidade transcendente oferecia ao sujeito uma verdade objetiva com uma natureza e com uma significação muito diferente daquilo que oferecia o racionalismo e o materialismo.

Nesse lugar interdiscursivo, encontramos o poema *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens. O poema encontra-se constituído interdiscursivamente por contradições e organizado intradiscursivamente por percursos semânticos – figuras e temas. As polêmicas, como define Maingueneau (2008), impõe o caráter constitutivo da relação interdiscursiva estabelecendo a relação semântica entre discursos como um processo de tradução. No caso do poema de Guimaraens, o texto introduz o Outro, o discurso realista (positivista, materialista, criticista, cientificista), traduzindo o enunciado do Outro em si próprio. Nesse sentido, os discursos não se constroem de forma autônoma, mas antes a constituição discursiva só é possível na relação de polêmica, pois o conflito acrescenta-se, do exterior, inscrevendo-se no interior e nas condições de possibilidade do próprio discurso, no caso o simbolista. Somos capazes de reconhecer a identidade discursiva do poema em questão porque percebemos a rede de interincompreensão na qual o texto é capturado. A literatura simbolista expressou uma nova concepção de mundo, conferindo à transcendência um novo valor enquanto superior à imanência, ao mundo material que, para os realistas, possuiria um valor e um sentido em si mesmos. Vejamos o poema:

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhou-se toda em luar...

Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...
As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...

Levando em consideração os dois níveis do percurso semântico, figurativização e tematização, percebemos no poema figuras que constituem um percurso figurativo que remetem ao mundo natural, bem como ao mundo natural construído pelos humanos. Temos a lua, o mar, a torre, o próprio cenário noturno que pressupomos pela presença do astro notívago. Temos uma figura feminina, Ismália, que, embora no texto não haja qualquer indício do sexo desse indivíduo, somos levados a supor que se trata de uma mulher pela terminação /a/ ao final do nome. Faz-se necessário, contudo, que encontremos no poema os temas subjacentes que dão sentido às figuras. A temática a qual buscamos analisar por meio da figurativização é, justamente, o platonismo presente na estética e no discurso simbolista de Alphonsus de Guimaraens. Nossa proposta é mostrar como essa filosofia emerge a um nível estético discursivo no texto supracitado.

Começemos por uma análise do próprio nome da personagem: Ismália. O uso dos fonemas /s/ e /l/, sibilante e alveolar, provocam um traço sensorial de alguma coisa que escorre pela boca, pelos lábios, algo que escapa, que desvanece, que escorrega, desliza. O nome da personagem, que intitula o poema, já pressupõe essa dispersão, esse esmaecer, essa dissipação. Os dois fonemas assinalados encontram-se nos extremos da palavra, separados

pela sílaba tônica /má/ que acentua, com a pronúncia do /m/ bilabial, essa ideia de desfalecimento. A sílaba inicial /is/ já começa o processo de evaporação da personagem, pronunciando-se quase como um chiado; a sílaba bilabial /m/ provoca a sensação de deslizamento através dos lábios, que se completa no /l/ alveolar, escorrendo, evaporando, eterizando-se.

A vogal /a/, presente no nome Ismália, bem como em lua, mar, pressupõe esse mesmo traço sensorial de abertura, de esvanecimento, de absolutidade; ao contrário da vogal /o/ na “torre”, que encerra a pronúncia e gera o sentimento de prisão. O nome Ismália, com o /a/ final, faz a pronúncia da última vogal ecoar eternamente, infinitamente, figurativizando o tema da eternidade e da não-forma, a Ideia atônica na penúltima sílaba confere à última sílaba, por sua vez, uma sensação de algo que vai diminuindo, como a própria pronúncia que vai descendendo de tom até findar-se. O tema da transcendência já se encontra pressuposto, portanto, no título que nomeia o poema, a partir de usos linguísticos, figuras de linguagem que permitem a criação de efeitos sensoriais.

Na primeira estrofe do poema, encontramos a clara oposição entre imanência e transcendência, entre concretude e abstração, espiritualismo e materialidade. Ismália é denominada “louca”, uma metáfora para o sentir simbolista que flertava de perto com o desvario, haja vista que expressou a implosão subjetiva do indivíduo. Poderíamos perguntar para quem Ismália seria louca; louca para aqueles que se recusavam a reconhecer a verdade da desrazão, da irracionalidade, da força dionisíaca da existência – para usarmos um termo nietzschiano, contemporâneo do Simbolismo. A nova concepção de homem e de existência envolvia a negação dos valores materialistas do Realismo enquanto verdades absolutas, bem como o subjetivismo e o individualismo que levaram Ismália à torre.

Segundo Chevalier (1986), a imagem da torre figurativiza o inconsciente, aquilo que transcende a consciência e, portanto, a matéria, a realidade concreta. É o eu-interior, muito mais denso e profundo que o eu-romântico, haja vista que a torre é alta, dirige-se para cima, não encerra e fecha somente o que se encontra dentro de si, mas eleva-o ao alto. Quem ou que estiver na torre encontra-se em completa solidão, na etericidade. Um dos usos dados

às torres no mundo concreto era o de prisão e isolamento, lugar onde as pessoas eram confinadas.

A torre é um símbolo de transcendência. Remete-nos, em um primeiro momento, à própria Babel, cujo propósito da construção era restabelecer, mediante um artifício no eixo que havia sido destruído, uma espécie de ponto para que novamente os humanos pudessem conseguir elevar-se até os deuses. É o desejo humano de alcançar a divindade. A torre é um símbolo de ascensão, compreendendo uma relação entre céu e terra (imanência e transcendência); cada degrau que constitui a torre para chegar-se ao topo diz respeito à um grau na ascensão ao transcendente.

Ismália está desvanecendo, voltada para si mesma, aprisionada na torre, no inconsciente, tendo subido os graus que a fariam ascender ao plano da imutabilidade, da eternidade. Ismália é o eu, a subjetividade que canta e almeja libertar-se das paredes de concreto que a cercam; quer ver-se livre das amarras da materialidade, que subjuga e reprime as verdades espirituais. Veja-se que a torre é um meio para a ascensão, é um símbolo do inconsciente que, para existir, ainda precisa da matéria concreta de uma mente, ou seja, a existência imanente. A torre não é a transcendência em si mesma, ela é concreta, de tijolos e cimento. É um espaço que representa a irracionalidade, a parte humana que está fora do crivo da Razão. A torre fecha o inconsciente de todo o mundo concreto fora do eu que o cerca.

Ismália precisa transcender completamente, de forma radical. Libertar-se até de si mesma. Percebamos a brancura simbolista presente na luz da lua, a luz, tão própria dos poetas simbolistas, bem como de Platão. A luz, que Platão metaforizou no sol (Alphonsus, o poeta lunar, o fará no astro noturno), é a dimensão das Ideias, das formas eternas, da Transcendentalidade. Ismália enxerga essa lua duplicada, no céu e no mar, e deseja alcançar aquela luz. Essa visão dupla da lua, no céu e no mar, diz respeito ao próprio mundo duplicado de Platão: a lua do mar é o mundo sensível; enquanto a lua do céu é o próprio mundo Ideal. Temos aqui imanência e transcendência. A figura da lua e de sua luz metaforiza o tema da transcendentalidade do poema. Essa visão dupla está presente ao longo de todo o poema: uma lua no céu/uma lua no mar; queria subir ao céu/queria descer ao mar; estava perto do céu/estava perto do mar; sua alma subiu ao céu/seu corpo desceu

ao mar. O poeta, quiçá inconscientemente (não sabemos se Alphonsus possuía leitura da filosofia platônica, mas sua poesia encontra-se atravessada pela filosofia platônica), figurativiza a dualidade físico/metafísico mediante figuras de linguagem, tanto a aliteração, como a assonância e a anáfora, a repetição de palavras ou grupo de palavras que, no caso do poema proposto, diz respeito à temática do antagonismo entre realidade concreta e transcendência.

O mundo sensível é uma cópia do mundo das Ideias, única realidade. Observe-se que Ismália não vê a lua propriamente no mar, mas um reflexo dela. Não é a lua verdadeira, mas uma ilusão, uma cópia imperfeita de uma Ideia que está além e à qual Ismália tenta alcançar. Guimaraens inverte os valores realistas que conferiam à materialidade, ou seja, ao mundo sensível, o valor de verdade absoluta, a única existência; tudo aquilo que supostamente as pessoas acreditavam estar para além do físico era tão somente pura loucura. Aos olhos dos realistas, e aqui percebamos a interdiscursividade, Ismália enlouqueceu, pois via que a realidade material não era a única verdade. Acreditar nisso era pura ilusão (a lua refletida no mar). Para além dessa verdade material absoluta existiriam outras verdades, muito mais interessantes e que poderiam ser igualmente verdadeiras, ou mesmo unicamente verdadeira (a lua no céu, a única lua que realmente existe, pois no mar não existe lua alguma).

Perdendo-se no sonho, na dimensão do onírico, banhou-se em luar, ou seja, a lua do mar, o reflexo era um mero sonho, uma ilusão. A dualidade de Ismália é figurativizada pelo duplo desejo de obter ambas as luas, cuja imagem é produzida pela figura de linguagem da anáfora que provoca o efeito de duplicação, como se a lua do céu e a lua do mar fossem espelhadas: uma era o objeto verdadeiro; a outra era mero reflexo no espelho. A realidade concreta, a materialidade, era ilusão. Acreditar nela como única verdade absoluta era loucura, quimera, fantasia. Percebemos aqui uma tensão no poema, pois Ismália quer a transcendentalidade sem ter de renunciar à existência imanente. Nessa perspectiva, observamos que a torre era um meio pelo qual atingir essa elevação, mas não era a eternidade. A torre está ligada a terra, ao baixo, ao concreto, ao mundo material. Ela é sólida, está fincada no chão e contrasta com o nome da própria personagem. Podemos compre-

ender a torre com a própria vida imanente, o corpo físico, enquanto Ismália é a alma; ou a torre bem poderia ser a consciência que aprisiona sua parte irracional que, segundo Sigmund Freud (1992), é maior, e muito mais profunda, – englobando a própria consciência - e que não obedece às necessidades conscientes, ligadas ao mundo externo, do não-eu.

No desvario, Ismália põe-se a cantar, sentia-se próxima do céu e longe do mar. O desvario de Ismália corrobora a visão do inconsciente, uma vez que, para o discurso realista, a consciência era o âmbito da Razão, que organizava e ordenava o mundo ao redor. O consciente, segundo Freud, é a instância de tudo aquilo que estamos conscientes no momento. Corresponde à menor parte da mente humana. Nele está tudo aquilo que podemos perceber e acessar de forma intencional. O consciente funciona de acordo com as regras sociais e respeita tempo e espaço. Isso significa que é por meio dele que se dá a nossa relação com o mundo externo. A consciência é a capacidade de perceber e controlar o conteúdo mental.

Uma vez que Ismália estava na torre, uma instância de transcendência, encerrada dentro de si, ela canta, extrapola o nível consciente. É a própria inconsciência que, para Freud (1992), é a maior parte da mente, e a mais importante. Memórias que acreditamos estarem perdidas, nomes esquecidos, sentimentos e medos que conseguimos ignorar, todos esses elementos se encontram no inconsciente. Alphonsus coloca o poeta enquanto única pessoa que consegue acessar esse inconsciente, haja vista que Ismália canta, ou seja, ela transforma em linguagem poética a experiência com o mundo por ter acesso a esse nível de entendimento que é ignorado, e mesmo negado, às pessoas comuns. Vemos aqui o embate entre os discursos realista e simbolista e a defesa da poesia como sendo própria de uma dimensão fora da matéria mundana, algo que transcende a realidade em si mesma e possui sua própria verdade sem negar aquela.

Na penúltima estrofe, a figurativização que o poeta utiliza para metaforizar o tema do suicídio faz menção à temática da transcendentalidade. Ismália, como um anjo, abre as asas para voar. Ter asas, na tradição cristã, diz respeito ao movimento aéreo e, portanto, simboliza o *pneuma*, o *vento*, o *Espírito*. Conforme Chevalier (1986), na Bíblia, é símbolo constante da espiritualidade. A alma, por sua própria espiritualização, possui asas. No

livro dos Salmos (54:7) temos: “Quem me dará asas de pomba, eu voarei e descansarei”. Portanto, estar dotado de asas é deixar o terrenal e ascender ao celestial. Também encontramos o tema das asas em Platão (Fedro, 246), filosofia da qual tem origem. Se a alma é alada, consegue subir mais alto, cada vez mais alto; as asas expressam a subida na direção do sublime, o impulso de transcender a matéria, a condição humana. É o atributo característico do ser divinizado e seu acesso às regiões urânicas.

No poema analisado, abrir as alas para alcançar a lua do céu, ou seja, a transcendência, a eternidade, figurativiza o suicídio, a morte; a única maneira de transcender a condição humana é morrendo para ganhar a eternidade. A matéria, o mundo concreto e a realidade sensível não comportam o Ideal, não suporta a eternidade, pois esta não pode ser comprimida em uma forma limitada e finita, haja vista que é, em si mesmo, ilimitada e inefável. Para alcançar a transcendência, Ismália precisa abrir mão da forma concreta, física, precisa morrer fisicamente para tornar-se o que verdadeiramente é: uma Ideia, uma forma imutável e eterna distante da corrupção e da transitoriedade do mundo fenomênico. A última estrofe do poema concatena a tematização do texto: a alma subiu ao céu, o corpo desceu ao mar. Ismália suicidou. Percebemos com mais força a visão dualista do narrador, uma visão que corrobora a filosofia platônica que trouxe a dualidade corpo/alma. A alma pertence ao mundo das Ideias e o corpo seria mero invólucro temporário. A alma contempla as Ideias perfeitas e o conhecimento do mundo sensível dá-se pela lembrança do mundo Ideal.

Nesse sentido, compreendemos a frase de Platão, em *Fédon*, o diálogo sobre a alma e a vida após a morte, quando o filósofo diz que “Estar morto consiste nisto: apartado da alma e separado dela, o corpo isolado em si mesmo; a alma, por sua vez, apartada do corpo e separada dele, isolada em si mesma.” (PLATÃO, 1972. 64c). Michel de Montaigne, filósofo francês do século XVI, teria escrito também que “filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte” (I.20, p. 120). Vale salientar que ambos os filósofos não estão afirmando que a atitude filosófica leva inevitavelmente à morte. Em Platão, filosofar era aprender a morrer pelo fato de que, para o discípulo de Sócrates, a filosofia punha o homem mais próximo ao mundo das Ideias, dimensão apenas acessada pela alma. Montaigne, por seu lado, sugere

re que o estudo e a contemplação retiram a alma para fora de nós e ocupam-na longe do corpo, o que é um certo aprendizado e semelhança com a morte, ou também que toda sabedoria e discernimento do mundo se resolvem, por fim, no ponto de nos ensinarem a não termos medo de morrer.

Como figurativizado no poema de Alphonsus de Guimaraens, a alma possui acesso direto ao mundo das Ideias, ao eterno, ao imutável, mas não pode ir até lá existindo em um corpo concreto, uma mera cópia imperfeita de uma Ideia. A morte é uma linha a ser cruzada para se ganhar a dimensão da transcendência, seja a nível metafórico ou propriamente físico. A morte configura-se enquanto uma passagem de uma realidade para outra, é uma via, um caminho, um não-lugar, mas não uma meta ou finalidade em si mesma, ao menos não no poema por nós analisado.

O mundo das Ideias só é alcançável em espírito, abrindo-se mão de uma existência ilusória para atingir uma realidade ainda maior, que engloba essa mesma vida concreta. Somente a alma é capaz de ter acesso ao verdadeiro conhecimento que se encontra para além dessa matéria, mas não a nega. Percebemos, pois, o resgate do idealismo aos moldes platônicos, bem como a sublimação, o universo onírico, a valorização da espiritualidade e do misticismo. Ismália é o próprio inconsciente que, embora dentro da torre – a dimensão consciente –, constitui-se em sua vida, sua alma, o engloba. A torre aparentemente envolve Ismália por estar em contato com o mundo concreto, mas a realidade verdadeira não é a torre, mas Ismália. Sem ela, a torre esvazia-se. Entre Ismália e a Torre percebemos, figurativizados, a temática da oposição entre imanência e transcendência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve por proposta análise do poema *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens, à luz da filosofia platônica. A partir de uma investigação semântico-discursiva, utilizando dois procedimentos do percurso gerativo de sentido herdado da semiótica discursiva de A. J. Greimas pelo teórico brasileiro José Luiz Fiorin – cujas teorias utilizamos aqui –, visuali-

zamos de que maneira, a um nível estético, sintático e semântico, o discurso platônico atravessa a poesia simbolista brasileira.

Dissertamos sobre o conceito de interdiscursividade, o qual se alinha à concepção de que os discursos se relacionam com outros discursos, ou seja, um discurso sempre traz, em sua constituição, outros discursos, sendo tecido por eles, pelos já ditos, em um dado lugar e momento histórico, bem como por aqueles a serem ainda produzidos. A partir do entendimento do primado do interdiscurso como unidade de análise do discurso, apreendemos a enunciação e a cena enunciativa, sendo aquela o discurso contínuo, a atividade social e individual, regida pela interação intersubjetiva, por meio da qual a língua é colocada em funcionamento pelo enunciador, que cria a instância enunciativa ao enunciar. A cena enunciativa é, pois, os modos específicos de acesso à palavra conforme as relações dadas entre figuras de enunciação e as formas linguísticas. Com base nessas duas instâncias da análise do discurso, pudemos compreender os dois procedimentos por nós escolhidos para a análise do platonismo na poesia de Alphonsus de Guimaraens.

A tematização e a figurativização são procedimentos do percurso gerativo de sentido a um nível semântico do discurso, de acordo com a semiótica graimasiana adotada por José Luiz Fiorin. A figurativização diz respeito à manifestação concreta da visão de mundo dos sujeitos, funcionando como um espelho que reflete as posturas subjetivas dos indivíduos. A tematização, por sua vez, é um investimento semântico conceitual que ordena e organiza o mundo. A partir desses dois procedimentos, analisamos a poesia *Ismália* procurando identificar os percursos figurativos que manifestam a necessidade de transcendentalidade do eu lírico de Alphonsus de Guimaraens. Percebemos que o platonismo, no poema, figurativiza-se tanto a um nível contedístico, quanto sintático e estético. O poema utiliza a anáfora, figura de linguagem que duplica palavras ou frases que, no texto, possui o intuito de oferecer um espelhamento de ideias que aparentemente são espelhadas. A lua duplicada que *Ismália* vê no céu (a verdadeira) e no mar (o reflexo, ou seja, uma ilusão), indicia a existência de dois mundos: o concreto, sensível, colocada como mera fantasia; e o mundo Ideal, verdadeiro, no alto. Percebemos, portanto, a imanência e a transcendência. A própria lua, de cor

branca, pressupõe essa ideia de transcendência, haja vista que, para o Simbolismo, o branco surge como metáfora da espiritualidade.

Observamos, portanto, em Alphonsus, uma necessidade de despir-se da própria existência concreta, simbolizada pela torre, para alcançar essa realidade verdadeira, que ultrapassa a condição humana finita e transitória. O corpo, em Alphonsus, emerge com o mesmo valor que possui dentro da filosofia platônica: um mero invólucro imperfeito animado pela Alma, única a possuir acesso ao mundo ideal. Para o poeta simbolista, bem como para Platão, o mundo das Ideias não comporta o físico, limitado e finito, sendo o corpo concreto uma simples cópia imperfeita de uma ideia pura. Nesse sentido, podemos perceber que a torre simboliza a existência concreta que precisa ser destruída para libertar a Alma, Ismália, a fim de que possa alcançar a eternidade, uma vez que a alma em si mesma é eterna e pertence ao metafísico.

REFERÊNCIAS

- AMORA, Antônio Soares. *O Simbolismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria semiótica do texto*. São paulo: ática, 2005.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução de grupo casa. Bauru, sp: edusc, 2003.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: editora da unicamp, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 4.Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CADERMATORI, Lígia. *O que é simbolismo*. São Paulo: ática, 2002. Série princípios.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos da Análise do Discurso*. 9.ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2007.

- GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. Volume único.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução de Sírio Possenti. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos filosóficos*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- PLATÃO. *Crátilo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.
- PLATÃO. *Fédon*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 1.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- PLATÃO. *República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução de José Arthur Giannotti. São Paulo: Editora UNESP, 1968.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Ayanne Larissa Almeida de Souza

Doutora e mestra em Literatura e Interculturalidade pela *Universidade Estadual da Paraíba* (UEPB). Especialista em Literatura Portuguesa e Literatura Brasileira pela *Faculdade São Luís*. Atualmente é aluna de Pós-Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da *Universidade Estadual da Paraíba* (UEPB). Graduada em História pela *Universidade Estadual da Paraíba* (UEPB). Atualmente é graduanda em Filosofia pela mesma instituição e em Letras-Português pela *Universidade Estácio de Sá* (UNESA). É pesquisadora dos grupos *Literatura, Estudos Culturais e Socioambientais* (CNPQ-UFRPE), *Hermenêutica em diálogo com a Filosofia e a Teologia* (UEPB), *Literatura Portuguesa* (UESPI) e *Cenáculo: Fluxos e Afluxos da Geração de 70* (UEL-PR). Desenvolve pesquisa nas áreas de hermenêutica literária, análise do discurso e semiótica discursiva, com interesses nas interfaces da literatura com a Filosofia e a História, bem como na linha de pesquisa da crítica do imaginário, atuando nas seguintes temáticas: mitos e representações na Literatura, Literatura e Filosofia, Literatura como fonte historiográfica, Teoria e Crítica literárias, Literaturas portuguesa e brasileira do século XIX, o Trágico a Literatura. Atualmente, possui pesquisa que versa sobre o Diabo e o Diabólico nas artes. É professora da Educação básica.

Maria do Socorro Pereira de Almeida

Doutora em Literatura e Cultura pela *Universidade Federal da Paraíba* (UFPB). Especialista em Literatura Brasileira pela *Universidade Federal de Pernambuco* (UFPE). Graduada em Letras pela *Faculdade Francinetti do Recife* (FAFIRE). Professora adjunta II pela Universidade Federal Rural de Pernambuco. Tem projeto de pesquisa na linha de Literatura e Ensino pelo GELPE – Grupo de Pesquisa em Linguagem e Educação pela UFRPE/UAST. Coordena o grupo de estudos *Literatura, Estudos Culturais e Socioambientais* (CNPQ). Membro da *Associação Brasileira de Ecologia Humana* (SABEH). Trabalha na área de Letras em Teoria da Literatura, Literatura portu-

guesa e brasileira, Literatura Popular, Infantil, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura e Ensino, Ecocrítica, Cultura, a mulher e o feminino na Literatura, Sertão e Literatura Feminina.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Antônio Máximo Ferraz

Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Universidade. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de Teoria Literária, com a tese “Fernando Pessoa em obra: a teatralização da metafísica”. Mestre em Teoria Literária pela Universidade de Brasília, com a dissertação “O sagrado no ‘Retábulo de Santa Joana Carolina’, de Osman Lins”. Bacharel em Direito pela UnB e advogado. Coordena o Núcleo Interdisciplinar Kairós - Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA).

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro

Doutoranda em Teoria e História Literária (Unicamp). Bolsista CAPES.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3842536990086056>.

E-mail: anamvmc@gmail.com.

Adonai da Silva de Medeiros

Graduando do Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (UEPA).

Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7087069532515534>.

Diêgo Laurentino de Carvalho

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, onde pesquisa sobre poesia brasileira contemporânea e relações entre literatura e outras artes. Membro do Núcleo de Estudos de Literatura e Intersemiose (NELI/UFPE).

Mayara Franca Moreira

Licenciada e bacharel em Filosofia pela Universidade de Brasília. Suas áreas de pesquisa dentro da graduação sempre circundaram a Estética, Filosofia da Arte e Ética e Política. É docente efetiva com dedicação exclusiva de Filosofia junto à Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal - SEE-DF desde 2013. Possui experiência em filosofia atuando como docente em nível médio e pesquisadora. É mestranda em Filosofia na Universidade de Salamanca, na Espanha.

Messias Lisboa Gonçalves

Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA-2018), Especialista em Literatura e Leitura pela Universidade Federal do Pará (UFPA-2012), Licenciado Pleno em Letras - Habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA-2009) e Licenciado Pleno em Pedagogia pela Universidade do Estado do Pará (UEPA-2016). Integrante do Núcleo Interdisciplinar Kairós - Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA).

Raphael Bessa Ferreira

Doutor em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Estudos Literários da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Líder do Grupo de Pesquisa em Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos (LAESP/CNPQ-UEPA).

Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9646299144638951>.

Sandro Adriano da Silva

Doutorando em Literatura (UFSC). Professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira (UNESPAR).

Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2018674592523037>.

