

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS  
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**INTERMITÊNCIAS POÉTICAS: TEMPO, MODERNIDADE E IMAGINÁRIO NA  
POESIA DE FELIPE FORTUNA**

**CASCADEL – PR  
2009**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**ANTONIO REDIVER GUIZZO**

**INTERMITÊNCIAS POÉTICAS: TEMPO, MODERNIDADE E IMAGINÁRIO NA  
POESIA DE FELIPE FORTUNA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

**Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz**

**Cascavel – PR  
2009**

## **INTERMITÊNCIAS POÉTICAS: TEMPO, MODERNIDADE E IMAGINÁRIO NA POESIA DE FELIPE FORTUNA**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 17 de março de 2009.

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Aparecida Feola Sella (UNIOESTE)  
Coordenador do Programa

Apresentada à comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosa Maria de Carvalho Gens (UFRJ)  
Membro Titular (Convidado)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Rita das Graças Felix Fortes (UNIOESTE)  
Membro Titular (da Instituição)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)  
Membro Titular (da Instituição)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG)  
Membro Suplente (Convidado)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Coeli Machado e Silva (UNIOESTE)  
Membro Suplente (da Instituição)

---

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

Cascavel, 17 de março de 2009.

A meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo amor incondicional a mim dedicado em todas as adversidades, pelo inestimável exemplo de caráter, pela solicitude incondicional, pela confiança e por todos os dias em que fazem parte imprescindível de minha vida.

Ao Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz, orientador e amigo, pela poesia e vida que infundiu em minha existência, antes tão infensa à literatura, pela doação, atenção e paciência ilimitada que possibilitaram a conclusão deste trabalho, e a quem devo, sem ressalvas, esta dissertação.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rita das Graças Felix Fortes, professora no sentido mais íntimo da palavra, a quem devo ensinamentos que excedem, em beleza e ternura, as tênues linhas das obras que me ensinou a ler; e, também, as contribuições que ofereceu para este trabalho no exame de qualificação e na banca de defesa.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lourdes Kaminski Alves, conhecida de tão pouco tempo mas por quem sinto descomedido apreço, que tanto me acrescentou neste caminho; e, também, as contribuições que ofereceu para este trabalho no exame de qualificação.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosa Maria de Carvalho Gens, quem de tão longe veio para ouvir algumas palavras e tanta saudade deixou do encanto de sua personalidade.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Coeli Machado e Silva e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane Cardoso Brenneisen, que despertaram, em mim, o prazer pela sociologia.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dra. Aparecida Feola Sella, que me ensinou tanto dos meandros da linguagem.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aparecida de Jesus Ferreira, exemplo de dedicação, que me fez entender o que é, realmente, uma pesquisa científica.

Ao Prof. Dr. João Carlos Cattelan, pelas poucas aulas que assisti de sua disciplina, e o grande pesar que tenho por não poder tê-la concluído.

Ao Prof. Dr. Alexandre Sebastião Ferrari Soares, ao Prof. Dr. Acir Dias da Silva e à Profª. Drª. Roselene de Fátima Coito, que, mesmo não tendo assistido suas aulas, muito me ensinaram pela amizade.

Ao Prof. Dr. Ciro Damke, meu primeiro professor do curso de Letras.

A Mauro Dietrich, amigo e companheiro imprescindível em todas as horas.

Agradeço ainda, em especial, a Mara Terezinha dos Santos, Reginaldo Nascimento Neto e Deise Ellen Piatti, pelos favores que me fizeram, e a todos os meu colegas, pela companhia nesta prazerosa jornada: Marco Aurélio Morel, Paula Fabiane de Souza, Luizane Schneider, Sheyla Sabino da Silva Mroginski, , Amauri de Lima, Dayane Gaio Hoffmann, Eliane Bianchi Wojslaw, Franciele Paes Pimentel, Ione Vier Dalinghaus, Jaqueline Cerezoli, Lucinéia Rodrigues dos Santos, Nelci Janete dos Santos Nardelli, Pedro Pablo Velásquez e Sandra Elger Gonçalves, que hoje fazem parte da minha galeria de pessoas muito queridas.

E agradeço, de modo singular, à Maíra, a quem, na sua ausência, *eu me precipito no caos, esta coleção de objetos de não-amor.*



**Sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se.**

João Guimarães Rosa

## RESUMO

GUIZZO, Antonio Rediver. **Intermitências poéticas: tempo, modernidade e imaginário na poesia de Felipe Fortuna**. 2009. 179 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2009.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz.

Defesa: 17 de março de 2009.

Este estudo foi elaborado com o objetivo de analisar e repensar a importância da lírica na contemporaneidade, suas representações sociais, perspectivas temporais e ressonâncias no imaginário do homem hodierno. Para tal fim, foi escolhida a obra poética do autor contemporâneo Felipe Fortuna, tradutor, ensaísta, diplomata e poeta. Este trabalho é elaborado sobre três categorias de interpretação: o Imaginário, pautado na concepção de Gilbert Durand (2002) que considera o gênero humano um conjunto de formas simbólicas diversificadas, que perpassam todo o imaginário coletivo na sua forma mais primária, mas, também, reincorporam-se e reinterpretam-se numa trama de imagens isomórficas relacionadas a cada cultura determinada; o Tempo – sucessão irrefreável e condição inevitável de todo ser –, que será abordado dentro da concepção de fluxo contínuo e perpétua mudança de Heráclito, perpassando as projeções escatológicas da mitologia grega e judaico-cristã, até adentrar na trifasia temporal de Santo Agostinho e, em seqüência, dentro da perspectiva da temporalidade como categoria ontológica na fenomenologia de Heidegger e Merleau-Ponty, atentando, ainda, a perspectiva nietzscheana do eterno retorno; a Modernidade, o declínio da racionalidade e a imersão do homem hodierno em um universo de significações conflitantes: diversos cultos religiosos, sistemas políticos e ideologias coexistindo, a noção de certo e errado esvaecendo-se em diferentes perspectivas, a contingência e a gratuidade difundindo-se em todas as instâncias da vida, e o *homo socius* cercado pelos mais diversos códigos de interpretação, em que os muros protetores em torno às reservas de sentido de comunidades de vida (muro da lei) já não podem ser mantidos sem brechas (BERGER & LUCKMANN, 2004).

Palavras-Chave: Lírica, Imaginário, Tempo, Modernidade.

## ABSTRACT

GUIZZO, Antonio Rediver. **Intermitências poéticas: tempo, modernidade e imaginário na poesia de Felipe Fortuna**. 2009. 179 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2009.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz.

Defesa: 17 de março de 2009.

This project was developed with the aim of analyzing and rethinking the importance of the lyric in the contemporaneity, its social representations, secular perspectives and resonances in imaginary of the man. For such end, the poetical workmanship of the contemporary author Felipe Fortuna, translator, essays writer, diplomat and poet, was chosen. This paper is elaborated on three categories of interpretation: The Imaginary, based on the conception of Gilbert Durand that considers the human sort a set of diversified symbolic forms, that they all pass by imaginary the collective one in its primary form, but, also, is reincorporate and reinterpret in a tram of related isomorphic images to each definitive culture (DURAND, 2002); The Time – unstoppable succession and inevitable condition of all being –, that he will be boarded inside of the conception of continuous flow and perpetual change of Heraclitus, passing by the scatological projections of mythology Greek and Jewish-Christian, until enter in the triphasic time of Saint Augustin and, in sequence, inside of the temporality perspective as ontological category in the phenomenology of Heidegger and Merleau-Ponty, attempting against, still, the nietzscheane perspective of the perpetual return; The Modernity, the decline of the rationality and the immersion of the man in a universe of conflicting meanings: diverse religious cults, systems politicians and ideologies coexisting, the notion of certain and wrong disappearing in different perspectives, the contingency and the gratuitousness spreading out itself in all the ranches of the life, and the *homo socius* surrounded by the most diverse codes of interpretation, where he protective walls in lathe to the reserves of felt of life communities (wall of the law) already cannot be kept without breaches (BERGER; LUCKMANN, 2004).

Key-Words: Lyric, Imaginary, Time, Modernity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1 – INTERMITÊNCIAS POÉTICAS, PRIMEIRAS PALAVRAS.....</b>	<b>20</b>
1.1 O HOMEM E A NATUREZA .....	20
1.2 O HOMEM, A POESIA E A NATUREZA .....	25
1.3 A OBRA DE FELIPE FORTUNA .....	28
<b>2 – NAS LINHAS DO TEMPO: SER, SOCIEDADE E PALAVRA.....</b>	<b>31</b>
2.1 O SER E O TEMPO NA OBRA DE FELIPE FORTUNA.....	37
2.2 CIRCULARIDADE TEMPORAL E O MITO DE SÍSIFO NA OBRA DE FELIPE FORTUNA .....	82
<b>3 – OS REGIMES DIURNOS E NOTURNOS DA IMAGEM: VIDA E MORTE.....</b>	<b>100</b>
3.1 O IMAGINÁRIO .....	100
3.2 ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO EM GILBERT DURAND .....	110
3.3 OS REGIMES DIURNO E NOTURNO DA IMAGEM NA LÍRICA DE FELIPE FORTUNA .....	115
<b>4 – POESIA E MODERNIDADE: NOVOS DIÁLOGOS .....</b>	<b>141</b>
4.1 ASCENSÃO E DECLÍNIO DA RAZÃO E PLURALIDADE DE SENTIDOS .....	141
4.2 A MODERNIDADE NA LÍRICA DE FELIPE FORTUNA .....	158
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>170</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>177</b>

## INTRODUÇÃO

Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino.

Victor Hugo

Octavio Paz, em *A Outra Voz* (1993), aponta para um relevante questionamento sobre poesia e modernidade: qual a importância da poesia para nós? Em um mundo capitalizado, no qual os valores são medidos monetariamente, a poesia, *a priori*, é vista como um objeto descartável, desprovido de utilidades diretas ao sistema capitalista. Porém, Paz elide o reducionismo deste pensamento capitalista e desvela a verdadeira importância da poesia hoje, ontem e sempre. Primeiramente, o autor revela que o homem e a poesia tiveram uma estreita relação em todas as épocas e, atualmente, mantém-na, cultivando leitores e poetas. Posteriormente, ressalta que a poesia é nossa *outra voz*: voz sem tempo, sem espaço, que pelos séculos ressoa nos poetas e concretiza-se nos poemas, revela ao homem o não-dito, o transcendente a todos os discursos, o que, mesmo esquecido dos racionalismos, empirismos, historicismos e afins, compõe a unidade semântica da espécie humana. A outra voz, “a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo [...] é sua e alheia, é de ninguém e é de todos” (PAZ, 1993, p. 140). E, como Victor Hugo destaca na epígrafe supracitada, a primeira palavra do homem desperto num mundo que acaba de nascer é um hino, um canto; é seu encontro com a poesia. E poesia e homem formam um único ser, indissolúvel em sua relação simbiótica.

Porém, tecer algumas linhas sob a pretensão de desvendar a linguagem poética é um trabalho que, inevitavelmente, beira a prolixidade vazia, quando não nela submerge. Não há explicações a serem dadas, o poema fala por si; e a voz de seu canto ultrapassa a voz de seu autor e ressoa de diferentes maneiras nos ouvidos que o ouvem, nos olhos que o lêem. Cada

poema é um mistério de insondável formulação que, mesmo escrito em palavras, inscreve-se no limiar entre o dito e o não-dito e, a cada dizer, corrompe, reduz, transforma, acresce, simultaneamente, novos sentidos às palavras que o compõe. Lévi-Strauss, em entrevista concedida a Georges Charbonnier, referindo-se à poesia, enunciava a seguinte frase: “A poesia parece então situar-se entre duas fórmulas: a da integração lingüística, e a da desintegração semântica” (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONNIER, 1989, p. 99). A poesia não, apenas, é composta de linguagem, também a compõe.

Mas a linguagem não é o único detalhe a se perscrutar incessantemente na lírica sem antever-se solução conclusiva; poesia é, também, sociedade, pois, mesmo que “particular em suas raízes mais profundas, acorrenta o outro, o universal humano [...] é essencialmente social” (ADORNO, 1980, p. 194). Falar sobre o fazer poético é mais que tecer algumas linhas sobre determinado autor; é indagar-se sobre si mesmo, e, concomitantemente, indagar-se sobre nós mesmos, enquanto espécie, e todas as conseqüências que destas questões advém. A poesia nasce na sociedade, e é a sociedade. A poesia somos nós, diante do universo que nos cerca.

A relação entre o homem e a poesia é tão antiga como nossa história: começou quando o homem começou a ser homem. Os primeiros caçadores e colhedores de frutas um dia se olharam, atônitos, durante um instante interminável, na água estagnada de um poema. (PAZ, 1993, p. 148)

O homem, maravilhado diante do mundo que se entreabre sob seus olhos, desde uma antiguidade sem datas, questiona-se sobre o que vê; e nesta pergunta insere todas suas filosofias, suas ciências, seus devaneios. As respostas que nasceram da dialética platônica, do *logos* aristotélico, das ciências de Galileu e Newton, da sociologia de Comte, ganharam *status* de verdade; porém, logo se perderam na fragilidade e no perigo de toda afirmação definitiva. Chega-se a um momento em que a pergunta que ressoa é: onde há maior devaneio, na arte ou

na ciência? E a resposta perde-se numa época em que descobrimos que realidade e loucura são reflexos sociais, e não conceitos. Mas e a poesia? Gilbert Durand responde:

A lógica do poeta já não é a do físico, ela é, talvez, mais lógica do ser do que do conhecer. O poeta quer-se mago ou, pelo menos, profeta. A magia do seu verbo faz nascer a realidade, encontra-a [...] Porque a adequação do espírito à coisa não é a única verdade, mas também uma verdade profética da adequação da coisa ao espírito. Existe uma realidade do devaneio e da mentira que vale tanto como a da verdade objetiva. (DURAND, 2001, p.17)

Este é nosso objeto: a poesia. Esta trajetória será orientada a partir de três vieses teóricos: o tempo, a modernidade e o imaginário; distribuídos ao longo de quatro capítulos: *Intermitências poéticas, primeiras palavras*; *Nas linhas do tempo: ser, sociedade e palavra*; *Poesia e modernidade: novos diálogos* e *Os regimes diurnos e noturnos da imagem: vida e morte*. As investigações que partem destas três perspectivas teóricas são centradas na obra lírica do poeta contemporâneo Felipe Fortuna.

O primeiro capítulo, *Intermitências poéticas, primeiras palavras*, em linhas gerais, versa sobre o homem e a poesia sem restringir-se a uma perspectiva teórica específica. Neste capítulo, tece-se, primeiramente, uma reflexão sobre o homem, o mundo em que vive e a sociedade à qual pertence; e, posteriormente, atem-se à relação deste homem com a poesia: o encontro, o deslumbre e a ressonância da lírica em sua vida. Por fim, discorre-se sobre alguns aspectos da vida e da obra de Felipe Fortuna.

No segundo capítulo – *Nas linhas do tempo: ser, sociedade e palavra* –, “O tempo é um problema essencial” (BORGES, 1987, p. 42); isto é, a mobilidade de nossa consciência sobre a transitoriedade temporal, a cada momento, ensina-nos a efemeridade de todas as coisas, e deste aprendizado emergem diversas concepções sobre nossa temporalidade. Neste capítulo, o tempo será abordado partindo-se da perspectiva do fluxo contínuo de Heráclito – da imagem do rio e do homem que nele se banha –, metáfora que denota a perpétua mudança do que se insere no tempo e o alheamento de tudo ao fluxo temporal, ou seja, a

impossibilidade de alterar, de qualquer forma, o curso do tempo. Posteriormente, perscrutar-se-á a concepção temporal de Santo Agostinho, que retira o tempo de uma visão alheia ao sujeito que nele se encontra e insere-o na perspectiva da trifasia temporal, ou, melhor dizendo, no desdobramento triplo do presente para a consciência na relação dialética entre *distentio-intentio* (presente-do-passado, presente-do-presente e presente-do-futuro), inaugurando-o, de certa maneira, como categoria ontológica do ser, como temporalidade, perspectiva sobre o qual se encontram as definições temporais de Merleau-Ponty e Heidegger. Na leitura deste panorama filosófico, no qual o tempo orienta-se como categoria do ser, na feitura deste trabalho, incorporar-se-á, também, a orientação do tempo sob a ótica da sociologia e da antropologia, na qual ele configura-se qual categoria social, “tanto o tempo (ou a temporalidade) quanto o espaço são invenções sociais” (DaMATTA, 1997, p. 32-33). E, por fim, a ressonância do tempo sobre a poesia, na qual serão utilizadas as perspectivas teóricas de Jorge Luis Borges, Octavio Paz e Alfredo Bosi, entre outros.

No terceiro capítulo – *Os regimes diurnos e noturnos da imagem: vida e morte* –, aborda-se o imaginário, que, segundo Durand, “nas suas manifestações mais típicas (o sonho, o onírico, o rito, o mito, a narrativa da imaginação etc.) e em relação à lógica ocidental desde Aristóteles, quando não a partir de Sócrates, é alógico” (DURAND, 2004, p. 87), e sua relação com a poesia. Primeiramente, o capítulo traz uma explanação sobre a concepção de imaginário, este acúmulo de imagens feitas pelo homem ao longo de sua história, e seu trabalho de tradução, representação e percepção de uma realidade exterior. Esta concepção far-se-á dentro da perspectiva da escola antropológica e filosófica substancialista, representada por Gilbert Durand, Paul Ricoeur e Mircea Eliade, e, também, na psicologia analítica de C. G. Jung; autores que, conjuntamente, constituem a continuidade da tradição neoplatônica. Nesta perspectiva, segundo Laplantine:



As imagens e o imaginário são sinônimos do simbólico, pois as imagens são formas que contêm sentidos afetivos universais ou arquetípicos, cujas explicações remetem a estruturas do inconsciente (Jung, Campbell), ou mesmo às estruturas biopsíquicas e sociais da espécie humana (Durand). Embora considerem que o nível consciente emerge do inconsciente, as especificidades históricas e socioculturais estão relegadas a um segundo plano da análise. (LAPLANTINE, 2001, p. 10)

Em Jung, estas estruturas universais das imagens são denominadas arquétipos, temas recorrentes, presentes no inconsciente coletivo, que desenvolvem matrizes intangíveis da consciência, formas instintivas de imaginar. Em Mircea Eliade, a recorrência de imagens organizadas em pólos representa um grande movimento dialético entre o sagrado e o profano,

Eliade [...] mostra que em todas as religiões, mesmo nas mais arcaicas, há uma organização de uma rede de imagens simbólicas coligidas em mitos e ritos que revelam uma trans-história por detrás de todas as manifestações da religiosidade da história. Um processo mítico que se manifesta pela redundância imitativa de um modelo arquetípico (perceptível mesmo no cristianismo, onde os “eventos” do Novo Testamento se repetem sem “eliminar” aqueles do longínquo Antigo Testamento) e pela substituição do tempo profano por um tempo sagrado: o *illud tempus* da narrativa ou ato ritual. (DURAND, 2004, p. 73-74)

Em Gilbert Durand, as estruturas do imaginário não têm sua classificação em elementos extrínsecos às imagens – como em seu mestre, o filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) que as dividia pautando-se nos quatro elementos: ar, terra, fogo e água –; para Durand, o imaginário possui estruturas que são intrínsecas às imagens e que são biopsíquicas, enquanto inatas, e sociais, enquanto formuladas na interação. Assim, Durand, após análise dos estudos da escola de reflexologia de Leningrado, sugere que os reflexos expandem-se até a formação de um *schème*, uma tendência geral dos gestos, anterior à imagem e responsável pela união entre os gestos inconscientes e as representações. Posteriormente aos *schèmes*, forma-se o arquétipo: imagem primeira, de caráter coletivo e inato, encontrada ao longo da história humana. Em seguida, surge o símbolo, um signo concreto que evoca uma entidade ausente ou impossível de ser percebida; representação que dá a ver um sentido secreto. Estes

símbolos formarão o mito, sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schèmes* que tem tendência a formar um relato e é o início de uma racionalização. Para Durand, ainda, as imagens que compõem o símbolo e o mito seguem um preceito de isomorfismo que as organizam em estruturas dinâmicas, orientadas em duas intenções diversas – o regime *diurno* e o regime *noturno*.

Num segundo momento deste terceiro capítulo, são apresentadas as estruturas antropológicas do imaginário segundo Gilbert Durand. O regime diurno e suas imagens geradas a partir da dominante postural e de seus *schèmes*, sua estruturação de natureza esquizomorfa, caracterizada pelas imagens da separação e da geometrização, e sua relação de confronto com a temporalidade em seu caráter efêmero; no qual a certeza da morte é confrontada por atitudes diiréticas, as quais formam uma cisão entre os traços positivos, que são projetados para o atemporal, e os traços negativos, que se ligam à efemeridade, à morte. E o regime noturno, suas imagens e *schèmes* geradas pela dominante da nutrição e pela dominante copulativa, e sua composição em duas estruturas: as míticas (que têm como símbolos marcantes a inversão e a intimidade) e as sintéticas (marcadas pela presença dos símbolos de circularidade do tempo e do progresso). Por fim, são apresentadas as ressonâncias das estruturas do regime diurno e do regime noturno do imaginário na lírica de Felipe Fortuna, a estrutura predominante na obra do autor e as relações estabelecidas com a orientação mítica da modernidade.

O quarto capítulo – *Poesia e modernidade: novos diálogos* – versa sobre a modernidade na poesia, o sentimento desta decadência da razão expressa na lírica dos poetas e suas ressonâncias na obra de Felipe Fortuna. Em um primeiro momento, em um breve panorama filosófico-histórico com o fim de demonstrar as bases do pensamento hodierno, esboçam-se alguns relevantes aspectos da trajetória do pensamento ocidental que culminou na contemporaneidade; as descobertas científicas e filosóficas que revolucionaram e

entusiasmaram a forma de pensar do homem depois do período medieval: o heliocentrismo e a desmistificação da importância do homem frente ao universo; as leis de Newton e a demonstração dos mecanismos da “máquina do mundo”; o evolucionismo de Darwin e a incompatibilidade com o mito da criação; o positivismo de Comte e a crença, quase dogmática, nas infindáveis possibilidades de um futuro promissor; entre outros. O homem é posto na posição mais privilegiada, não há limites para sua razão e a sua obra excede a sua própria imaginação.

Num segundo momento, este capítulo discorrerá sobre alguns aspectos da decadência do otimismo trazido pela ciência; a psicanálise de Freud e o desvelamento da irracionalidade do homem; Nietzsche, a morte de Deus, o fim da metafísica e o esfacelamento das noções de verdade e moral; Sartre e a liberdade como aflição a qual o homem está condenado; a física de Einstein e Niels Bohr e a queda das últimas certezas do homem diante do universo – as medidas do espaço e do tempo; e a modernidade em Peter Berger – o pluralismo moderno, as comunidades de sentido entrecruzando-se sem hierarquia, o homem diante da coexistência de diferentes ordens de valores que, sem atitudes legitimadoras agressivas, permeiam-se e fragmentam-se, destituindo a possibilidade de qualquer unicidade ou hegemonia de significações e, em consequência, submergindo o homem numa crise de sentidos inédita (BERGER & LUCKMANN, 2004). Por fim, este capítulo discorrerá sobre a relação entre o pensamento hodierno e o dizer poético expresso na obra de Felipe Fortuna.

Assim, os quatro capítulos que formam este trabalho direcionam a uma apresentação da obra lírica de Felipe Fortuna; uma contextualização de sua obra no contexto da lírica contemporânea, bem como, das linhas gerais do pensamento hodierno; uma caracterização da relação do tempo na poesia do autor dentro da perspectiva temporal como categoria ontológica do ser; e uma demonstração da orientação mítica e imagética da lírica de Fortuna. Este objetivo orienta todo o trabalho em uma abertura mais horizontal de análise do que

aprofundada. Esta opção tem como justificativa o fato de ser esta a primeira dissertação de mestrado sobre o autor Felipe Fortuna, que começa a ser destacado pela crítica contemporânea.

## 1 – INTERMITÊNCIAS POÉTICAS, PRIMEIRAS PALAVRAS

### 1.1 O HOMEM E A NATUREZA

Somos 6,6 bilhões, em perpetuação. Distribuídos pelos cinco continentes, da gélida antártica ao desértico Saara, usufruímos e gozamos das mais variadas espécies animais e vegetais que, conosco, habitam este planeta, além de toda matéria mineral.

Separados pelos históricos sete mares, pelos quatro gigantescos oceanos, por arquipélagos, chapadas, montanhas, enfim, pelos mais diversos acidentes geográficos; prosseguimos, sempre.

Homem, animal dócil e ameaçador, forte e indefeso, construtor sem projeto de si mesmo. Que impressão delimitar em mentes embotadas de tantos mitos, deuses, paisagens, ciência e números? Que singularidade encontrar em espíritos que se arremessam em perigosíssimas aventuras e, mesmo assim, continuam tão temerários do derradeiro final?

Começemos pelo nosso nascimento.

Os homens, originários de um tronco de primatas insetívoros, não satisfeitos às copas das árvores, desceram, e na terra, transformam-se em onívoros terrestres, ao custo e benefício de nada singelas mudanças evolutivas em seus físicos e intelectos; delas, a maior de todas, chamamos de neotenia.

Enquanto seus primos primatas nascem com 70% do tamanho do cérebro de um adulto, os humanos nascem com apenas 23% deste cérebro, e as conseqüências desse fato, somadas e reduzidas a um único nome, chama-se de cultura. E eis o homem, “o único ser com uma maturação tão lenta que permite ao meio, especialmente ao meio social, desempenhar um grande papel no aprendizado cerebral” (DURAND, 2004, p. 43-44).

Os demais animais, como Marx já havia notado, “não se encontra(m) em relação com coisa alguma, não conhece(m) de fato qualquer relação; para o animal, as relações com os

outros não existem enquanto relações.” (MARX, 1998, p. 16). Os humanos relacionam-se, e neste perene convívio, praticam desde a mais perfeita simbiose a mais pérfida relação parasitária.

Mas, também, esquecem-se do quão feito dos outros são e, logo após a reclusão teocêntrica da Idade Média, libertos das amarras que impediram seu desenvolvimento intelectual e tecnológico, crêem-se “como ser moral autônomo, signatário do contrato social” de Rousseau (VIVEIROS DE CASTRO, & ARAÚJO, 1977, p. 164); uma soma de individualidades não relacionadas entre si, a não ser, claro, pelo fato de coabitar o mesmo planeta.

Porém, o tempo passou, e o antropocentrismo que substituíra o teocentrismo medieval, aos poucos perdeu sua segurança e, inevitavelmente, tivemos que concordar com o que Durkheim há muito anunciava: “A vida coletiva não nasceu da individual, mas, ao contrário, foi a segunda que nasceu da primeira” (DURKHEIM, 1995, p. 279), e começamos a compreender o sentido da palavra cultura.

Cultura, derivada da palavra latina *colere*, que originalmente significava cultivar, teve seu significado ampliado entre os próprios romanos, que, também, a usavam para designar refinamento, sofisticação pessoal, compreendida, assim, como um atributo individual, o “cultivar” de um espírito.

Muitos séculos depois, após a ruptura da visão religiosa do mundo, após o mercantilismo e as primeiras grandes descobertas científicas, a palavra cultura começou a ser usada para designar o conjunto de características de um povo ou nação, e, posteriormente, ganhou a acepção mais aceita no nosso tempo – sinônimo de toda produção humana, o ponto limítrofe entre o homem e o animal, entre o homem e a natureza (SANTOS, 2006).

Esta marca divisória, que separa a produção humana dentro de um todo díspar, esteve, sempre, marcada de controvérsias quanto à delimitação de sua origem. Entre elas, para Karl

Marx, o ponto no qual a cultura surge é o momento em que o homem começa a fabricar seus utensílios, ou, no princípio da dialética entre os meios de produção e as condições materiais.

Para Marx, o *homo faber* é o representante desta demarcação entre cultura e natureza.

Assim, a moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, tal como as formas de consciência que lhes correspondem, perdem imediatamente toda a aparência de autonomia. (*dependem do real primeiramente*). Não têm história, não têm desenvolvimento; serão antes os homens que, desenvolvendo a sua produção material e as suas relações materiais, transformam, com esta realidade que lhes é própria, o seu pensamento e os produtos desse pensamento. (MARX, ENGELS, 1998, p. 9-10)

Em contrapartida, para Claude Lévi-Strauss, não é a fabricação de utensílios que distingue a produção humana da natural, pois os primatas já realizavam tal tarefa de forma satisfatória. Para Strauss, “colocar a linha de demarcação entre cultura e natureza não nos utensílios, mas na linguagem articulada” foi um de seus objetivos essenciais (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONNIER, 1989, p. 137). Ou seja, a demarcação entre a cultura e a natureza, segundo o autor, inicia-se, concomitantemente, com a origem de uma linguagem articulada, isto é, com o surgimento do *homo loquens*.

Em outra perspectiva, Gilbert Durand afirma que

Aquilo que distingue o comportamento do *homo sapiens* do comportamento de outros animais é o facto de que toda sua actividade psíquica, com raras exceções, é indirecta (ou reflexiva), isto é, não possui nem o imediatismo, nem a segurança, nem a univocidade do instinto. (DURAND, 2003, p. 78. Grifos do autor)

Toda a percepção humana é interpretada por efeitos reflexivos, representações, ideologias etc., “todo o gênio humano não é senão o conjunto de formas simbólicas diversificadas” (DURAND, 2003, p. 79). Logo, a demarcação entre cultura e natureza reside no surgimento do *homo signifer*, no desenvolvimento progressivo de uma consciência que é “o progresso da pregnância simbólica” (DURAND 1995, p.79), do pensamento mediado pelos

signos de diversos campos de significação obtidos por uma atividade psíquica muito mais elaborada do que os simples sinais utilizados pelos outros animais.

Porém, mesmo que o que se denomina cultura tenha um surgimento explicado por diversas formas e diversos autores, todos são unânimes quanto a uma das perspectivas do conceito: a cultura não é um fator biológico, é um processo social progressivo, derivado da vida em comunidade. Ou seja, a cultura impregna-se na consciência social e individual numa somatória das gerações e num entrecruzamento das civilizações, nações, povos, ou, ainda, citando Marx: “Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência” (MARX, 1998, p. 10).

Desta forma, tendo visto a cultura como um somatório de todos os indivíduos e de todas as épocas, e determinante da consciência de cada indivíduo, pode-se salientar, como exemplo, a resposta dada por James Whistler, pintor impressionista, quando lhe perguntaram quanto tempo levava para pintar um de seu quadros *Nocturnos*: “toda a vida”. Resposta que Borges (1999), corroborando, afirma que Whistler poderia ter dito, com a mesma certeza, que foram necessários todos os séculos que o precederam, toda a história de todos os homens, enfim, todo o passado, que somado, resultou em um quadro de seus quadros.

A mesma afirmação que Roland Barthes expressa: “o hoje sai de ontem, Robbe-Grillet já está em Flaubert, Sollers em Rabelais, todo o Nicolas de Stael em dois centímetros quadrados de Cézanne” (BARTHES, 1987, p. 29). A mesma afirmação que, há muito tempo, o imperador Marco Aurélio proferiu: “Quem viu o presente viu todas as coisas” (*apud* BORGES, 1999, p. 437). E ainda, a mesma afirmação que o materialismo histórico de Marx, à sua forma, professou: “A história não é mais do que a sucessão das diferentes gerações, cada uma delas explorando os materiais, os capitais e as forças produtivas que lhes foram transmitidas pelas gerações precedentes” (MARX, ENGELS, 1998, p. 21).



Assim, antes de tecer comentários sobre uma produção humana, parte-se deste pressuposto, no qual, nós, em cada indivíduo, somos o resultado de uma soma de todas as épocas, e como tal, ao olharmo-nos, olhamos para todo nosso passado e todo presságio de um futuro não conhecido. Neste sentido, começa-se por uma das primeiras e mais belas criações do engenho humano: a poesia.

## 1.2 O HOMEM, A POESIA E A NATUREZA

Octavio Paz afirma que “Há sociedades que não conheceram o romance, a tragédia e outros gêneros literários, mas não há sociedade sem poemas” (PAZ, 1991, p. 132). A poesia é o gênero que tem a existência mais profunda na origem e no crescimento do homem,

A relação entre o homem e a poesia é tão antiga como nossa história: começou quando o homem começou a ser homem. Os primeiros caçadores e colhedores de frutas um dia se olharam, atônitos, durante um instante interminável, na água estagnada de um poema. (PAZ, 1993, p. 148)

Assim, o encontro do homem com a poesia é tarefa de tão difícil delimitação como a separação entre cultura e natureza. Mesmo antes do surgimento da palavra escrita, o homem já compunha seus poemas, e atônito, apreciava sua criação, estagnado diante da beleza de seu próprio engenho.

Esta criação, na história ocidental, tem sua origem escrita centrada na antiguidade clássica, com os gregos. Neste princípio, extremamente imbricado pela religiosidade politeísta e pela sua visão cosmocêntrica grega, encontra-se uma figura à qual a poesia deve sua inspiração: a musa.

Quando os deuses do Olimpo, sob o comando de Zeus, venceram os seis filhos de Urano, chamados de titãs, a seu comandante foi incumbida a missão de criar divindades que cantariam suas vitórias e, assim, perpetuariam suas glórias pelos séculos e séculos. A fim de realizar tal tarefa, Zeus deitou-se com Mnemósine (Memória), a deusa da memória, por nove noites consecutivas, e desta união, após um ano, nasceram nove filhas que cantariam o presente, o passado e o futuro acompanhadas pela lira de Apolo. E estas criaturas ganharam a denominação de musas.

Às musas, destinadas a cantar as glórias dos deuses, nascidas de uma união divina, o homem pediria emprestado seu canto e inspiração, para que, também, cantassem as glórias, os

amores e as tristezas humanas. E graças à crença do homem nas suas musas inspiradoras, as filhas de Zeus e Mnemósine tiveram suas existências eternizadas na poesia, como figuras inevitáveis da antiguidade clássica e, em nossos dias, como um resquício de um desejo metafísico, um desejo de transformar a simplicidade material.

As musas que inspiraram Homero a cantar as glórias de Aquiles; as mesmas musas que Camões ordenava o cessar de seus antigos cantos<sup>1</sup>, frente à magnitude do engenho de lusitanos lançados ao mar, para o início de uma nova canção; as musas que Baudelaire amaldiçoou por, apenas, vislumbrar morbidez e loucura<sup>2</sup> no seu suave cantar; as mesmas musas que Adorno (1980) repeliu ao falar da lírica tão imbricada de sociedade, deixando pouco ou nenhum espaço a estas sempiternas figuras; as musas sobre as quais poder-se-ia começar este exercício de análise.

Porém, antes das musas conhecerem a lira de Apolo que as acompanharia e da qual se originaria o nome do gênero lírico, há muito a poesia acompanhava o homem. Companheira de um tempo imemorial, anterior ao próprio conhecimento da escrita que a eternizaria em formas, a poesia com o homem uniu-se na jornada de sua existência.

E este encontro entre a poesia e o homem, do qual Octavio Paz diz surgir o poema, é sem data, ou, tomando emprestada a expressão de Mircea Eliade, é um encontro *in illo tempore*, num tempo que não podemos precisar sua origem, pois sua origem coincide com a nossa própria existência. Nas palavras de Victor Hugo, “Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino” (HUGO, 2004, p. 17).

Logo, poesia, homem e natureza formavam um único ser, indissolúvel em sua relação, e, não sem razão, Octavio Paz afirma: “Enquanto haja homens, haverá poesia” (PAZ, 1993, p.

---

<sup>1</sup> “Cesse tudo o que a musa antiga canta,/ Que outro valor mais alto se alevanta.” (CAMÕES, 1999, p. 11)

<sup>2</sup> “Ah, minha pobre musa, o que tens esta vez?! Teus olhos ocios são todos visões noturnas/ E alternativamente refletos na tez/ Loucura e horror, as sombras taciturnas” (BAUDELAIRE, 1999, p. 23)

148), e havendo homens, logo, haverá poesia, pois do contrário, se “o homem esquecesse da poesia, se esqueceria a si próprio. Volta-se ao caos original.” (PAZ, 1993, p. 148).

E ei-los, poetas, homens, a poesia – a outra voz; “a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo [...] é sua e alheia, é de ninguém e é de todos” (PAZ, 1993, p. 140). E assim, nas palavras de Felipe Fortuna, iniciar-se-á esta dissertação:

Toda história começa de repente.  
E eu começarei a minha,  
Debruçado:  
eis a história violada.  
[...]  
(FORTUNA, 1997, p. 57)

### 1.3 A OBRA DE FELIPE FORTUNA

No livro de estréia de Felipe Fortuna, *Ou vice-versa* (1986), no poema “Biografia”, há dois versos que anunciam a chegada deste novo poeta à literatura brasileira: “Por palavra doce ou pesadelo/ saiba que estou acordado” (FORTUNA, 1986, p. 10). Esta é a declaração do despertar de uma poesia que, entre a ironia, o paradoxo e o silêncio, floresce com intensos e coruscantes versos na lírica contemporânea.

Felipe Fortuna – tradutor, ensaísta, poeta e diplomata –, nasceu no Rio de Janeiro em 1963. Em 1986, ainda muito jovem, publica, seu primeiro livro: *Ou Vice-Versa*; obra de grande força lírica, que apontava para a precocidade de um poeta que, em pouco tempo, inscreveria seu nome nas páginas da lírica brasileira.

Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Felipe Fortuna continuou a produzir regularmente. Em 1991, publica o livro de crítica literária *A Escola da Sedução*, no qual textos como “Um animal noturno: o poeta simbolista”, “A contradição de Deus”, entre outros, apresentam uma capacidade crítica profunda e versátil, capaz de transitar, com perspicácia, por diversos períodos sem a necessidade de recorrer a recursos estilísticos superficiais; rendendo grande elogio de Otto Lara Resende (1991, p.7): “Espírito curioso, afeito à pesquisa, tudo querendo apreender e querendo exprimir tudo, por isto mesmo o poeta e prosador”.

Em 1992 publica o seu segundo livro de poesias, *Atrito*. Sobre este livro, José Paulo Paes publicaria, no suplemento “Mais!” da *Folha de São Paulo*, em 31 de janeiro de 1993, um artigo “Uma poética da estranheza”. Na obra *Atrito*, um eu-lírico inquieto diante a emergência de cada verso (“Eu não durmo porque/ hoje vivi demais”) poetiza sobre a vida, a morte e a contingência que as une, concluindo: “Nós somos pouco”. O silêncio, as ausências, o verso

que não é encontrado, mas que tanto expressa na sutileza de sua falta, concretiza-se como um traço personalíssimo da lírica de Felipe Fortuna.

Em 1995, Felipe Fortuna traduz a obra integral da poetisa francesa Louise Labé no volume *Amor e Loucura*.

Em 1997, publica seu terceiro livro de poesias, *Estante*. Esta obra, como anuncia o nome, divide-se em três seções com temáticas diversas: “(NÃO É)”, composta por dezenove poemas versando sobre flagrantes do cotidiano, impressões das cidades pelas quais o poeta passa, o fazer poético etc.; “POEMAS DE PELE”, que reúne quinze poemas dedicados ao ato amoroso e à celebração do corpo da mulher; “SERES”, composta por treze poemas que, em conjunto, configuram a criação poética de seres mitológicos, imaginários, mas enraizados nas características mais profundas do homem contemporâneo. Ainda em 1997, Felipe Fortuna escreve o livro de ensaios *Curvas, Ladeiras - Bairro de Santa Teresa*, que retrata as entrelinhas sociais e afetivas do bairro da cidade do Rio de Janeiro onde viveu sua infância e adolescência.

Morar em Santa Teresa é também um modo de adquirir faculdades novas que afetam cada um dos nossos atos mais corriqueiros. A topografia do bairro determinou as ruas e as casas, e também o corpo. Nenhum morador deixará de se adaptar a um outro bairro, caso venha a se mudar, mas algo lhe trará a lembrança de já ter vivido num lugar que lhe exigia atenção com o caminho. Num lugar assim, o único repouso é a paisagem. (FORTUNA, 2008)

Em 2000, publica *Visibilidade*, e em 2002, *A Próxima Leitura*; estes dois livros continuam o estilo contundente de crítica literária iniciado com *A Escola da Sedução*, (1991).

Em 2005, publica o livro de poemas *Em seu lugar*, obra que, juntamente com uma reedição dos três livros anteriores de poesia, traz poemas inéditos versando sobre diversas temáticas e consagrando a peculiaridade da ausência marcante em toda sua poesia, a qual Sérgio Paulo Rouanet denominou de “uma poética da falta” no prefácio da obra.

E este silêncio, tão singular e expressivo da poesia de Felipe Fortuna é que inspira o título desta dissertação: *Intermitências poéticas: tempo, modernidade e imaginário na poesia de Felipe Fortuna*. Sendo esta a primeira dissertação de mestrado sobre o autor, o privilégio de tal tarefa está na busca da palavra poética e no fascínio quem se reconhece e deslumbra-se nas palavras do outro que orienta este trabalho.

Felipe Fortuna destaca-se como um dos poetas contemporâneos que com mais serenidade inserem-se na modernidade; evitando extravasamentos formais, mas abordando intensamente as temáticas recorrentes na mentalidade contemporânea, abrangendo desde o erotismo até composições que versam sobre questões modulares de nossa civilização, como nossa origem, o amor e a morte. Porém, além disto, ler Felipe Fortuna é uma prazerosa e instigante tarefa, “pois o que se lê provoca mais procura” (FORTUNA, 2005, p. 23,), e desta procura nasceu o desejo de aventurar-se na tessitura desta dissertação.

Felipe Fortuna também colabora regularmente com a imprensa publicando ensaios críticos no caderno “Idéias” do *Jornal do Brasil*.

## 2 – NAS LINHAS DO TEMPO: SER, SOCIEDADE E PALAVRA

O tempo é nosso problema.  
Jorge Luis Borges

O tempo sempre foi uma das principais categorias sobre as quais a curiosidade humana voltou-se nas mais diversas áreas do conhecimento. O tempo intrigou os físicos, oscilando entre uma pretensa exatidão – como na física clássica newtoniana – e uma total dependência do ponto de vista do observador, como na relatividade de Einstein e na física do descontínuo; protagonizou investigações filosóficas, por vezes um fluxo contínuo no qual a perpétua mudança é a ordem, como em Heráclito; outras na apreensão fenomenológica dependente da consciência como em Heidegger; foi perscrutado pelos religiosos na ciclicidade temporal do mito, na efemeridade do tempo mundano, na eternidade dos deuses; e, sobretudo, deslumbrou os poetas, que na “outra voz” encontraram seus poemas, que, nas palavras de Octavio Paz,

É *outra* porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas [...] Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que realmente são poetas, ouvem a voz *outra*. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. (PAZ, 1993, p. 140. Grifos do autor)

A *outra voz*, seu outro nome é poesia, e, como Paz (1993) ressalta, é do encontro do homem com ela que nascem os poemas.

E para falar sobre o tempo, falar-se-á sobre ela, a *outra voz*, a poesia, que está no tempo, que é tempo, mas que, simultaneamente, debruça-se sobre o tempo na sua “antiguidade sem datas” e subjuga-o na sua imortalidade. Eis a poesia, que ao longo das décadas toca os poetas e traz-lhes as grandes questões de sua época num transcendental e



ambíguo discurso, sob o qual nós, homens, fascinamo-nos diante das suas mil faces, das suas mil vozes, da sua *outra voz*.

Neste capítulo sobre o tempo, deter-se-á, principalmente, sobre a obra *Estante* (1997), de Felipe Fortuna, mais especificamente, sobre a seção “Seres”. Esta obra, como o nome já prenuncia, é composta por diversas temáticas, reunidas em três seções, como se fossem três livros diferentes, os quais comporiam a “estante” que o nome da obra enuncia. A primeira Seção, intitulada “(NÃO É)”, é composta por dezenove poemas que versam sobre os mais variados temas: flagrantes da vida cotidiana, como no poema “Partida”, no qual o eu-lírico tece seus versos sobre uma partida de futebol;

### **PARTIDA**

1.

Começa no meio:  
correndo,

os pés acenam para o gol  
e a bola divide a toda a hora  
o campo de novo ao meio.  
Talvez se escute o fôlego tremendo  
de quem corre atrás, de quem  
escolheu ser veloz:

ou se escute o impacto imprensado  
da dividida da batalha do rebote da peleja  
da pelota do balão da redonda.  
(FORTUNA, 1997, p. 19)

Impressões das cidades visitadas pelo poeta, como no poema “Candango”, no qual as impressões que a cidade de Brasília lhe causou, transformaram-se em lírica;

### **CANDANGO**

Brasília é um passeio triste.  
A cidade afasta o corpo.  
Ninguém pelas ruas  
para testemunhar  
a grama crestada, o ar paralítico,  
essa paisagem sem qualquer vínculo

a esperar o futuro no precipício.

Você veio para cá: a cidade  
o transformará em vício.  
(FORTUNA, 1997, p. 13)

Poemas que versam sobre o fazer poético, como “Escrever”, no qual o eu-lírico expressa sua relação com o ato de escrever poemas, com a espera, o silêncio, a insinuação e a aparição tácita de cada palavra transposta da memória para o papel;

### **ESCREVER**

Ao saber que estou escrevendo um texto, não grito. Aceito-o em silêncio: ele se aproxima. Não vou evitá-lo, nem dizer que o texto me possui: não é assim. Mas é estranho. “Esse texto é meu”, eu digo, pois parece dosado por mim, parece que retorna de uma viagem e quer me beijar, parece dizer muito mais do que eu mesmo digo, parece-se comigo. Eu não tenho dúvidas – o texto tem. Não quero compará-lo às tramas tecidas, pois isso banalizaria uma textura de pedra, a brasa correndo pelo ferro, os vagões sobre os trilhos. Isso sim é escrever. Mesmo porque o texto é jamais tecê-lo, mas desafía-lo em desafio até que reste a única linha, a última, que agora se estende com o trabalho da memória. A memória tece. O resto – o texto, eu, a brasa, os vagões – ainda é memória. Eu não tenho dúvidas. Por isso, escrevo e desconfio.  
(FORTUNA, 1997, p. 23)

Sobre a temática do amor, como “A escola da sedução”, no qual o amor é traduzido pelo seu viés de sensualidade, apartado da temática lírico-amorosa do amor platônico, e centrando-se, apenas, no *Eros*, o puro desejo em uma instância quase não racionalizada;

### **A ESCOLA DA SEDUÇÃO**

A sedução sobrevive: a moça  
que disse **aceito** e se foi  
para a cama durante a madrugada,  
agora permanece ensimesmada e nua  
sobre as horas que passam.  
Ela também quis, ela tirou  
cada parte de toda a roupa e se deitou.  
Agora ficou tarde e não importa  
quanto tempo passou para chegar ali,

quanta demora aumentou o apetite,  
se havia pressa ou harmonia.  
Algumas perguntas – só no dia seguinte.  
Agora o seu corpo é um problema,  
pois não sumiu depois de estremecer,  
e o corpo precisa, como um sofá, de cuidados.  
Ela sabe o meu nome,  
mas não adianta. Acontece que ela disse  
**aceito** e tudo aconteceu na solidão,  
num instante do qual  
ela não consegue se livrar.  
(FORTUNA, 1997, p. 11. Grifos do autor)

Como observa Adriano Espínola (2005, p. 48), “de um modo geral, esses poemas guardam um tom de crônica, registros circunstanciais da vida do autor, diplomata de carreira e escritor consciente”.

Na segunda seção, intitulada “Poemas da Pele”, reúnem-se quinze poemas que abordam a temática do corpo feminino e do ato amoroso. Essa criação poética, por vezes, apresenta-se em um viés no qual a sensualidade rompe intensamente através de uma linguagem exata, crua, sem tergiversações, por vezes, como se fosse balizada pela agressividade dos instintos, como em “No banco de trás”:

## NO BANCO DE TRÁS

desenho de Rubens Gerchman

O carro não anda. A mão passa.  
Passa a mão pelas coxas.  
Elas se abrem como formas nuas  
Rabiscadas nos vidros embaçados.

Dois corpos lotados no carro.  
Largo é o toque dormente nos seios,  
vastas as pernas que nasceram  
– como um tiro – da pele desabotoada.

Ali, atrás, há lugar para todas as coisas.  
Passa a mão – guia os dedos  
para as partes mais distantes.  
O carro não anda. Arranca a roupa.  
(FORTUNA, 1997, p. 50)

Em outros poemas, a linguagem poética configura-se mais coruscante, metafísica, como se o eu-lírico contemplasse ritualmente o ato amoroso em uma mescla de veneração e regozijo, prazer e contemplação, como em “Os dois”:

## OS DOIS

inHUMenOUTRO  
Augusto de Campos

Como se fossem raízes  
movendo-se devagar  
em lençóis incandescentes,

dois corpos se comunicam  
– porosidade do fogo,  
evaporação do vinho.

Dois corpos, como se fossem  
descobrir no chão da pele  
a duração da nudez.

(Quando dois corpos se abraçam,  
dois corpos abraçam tudo).  
(FORTUNA, 1997, p. 53)

Na terceira e última seção, intitulada “Seres”, reúnem-se treze poemas, nomeados sequencialmente pela numeração de 1 a 14. Nesta seção, o viés temático pauta-se num mito de criação, o eu-lírico, em uma poética alimentada pelo mito e pela história, transcorre sobre a formação de uma civilização, ou mais propriamente, de uma espécie, denominada ambigualmente de Seres. Com uma linguagem ambígua e complexa, os versos que compõem esta seção traduzem as origens, os anseios, a história e as crenças destes Seres; circunscritos dentro de uma lírica que traz, nas entrelinhas, nossa própria origem, os Seres espelham poeticamente o *modus vivendi* que nós, homens, construímos através de nossa história. Porém, apartados de crenças, misticismos ou alienações culturais ululantes, os Seres transitam

cruamente por caminhos idênticos, ora simbolicamente diversos, ora semelhantes, ora pretensamente desnudos de simbolização.

## 2.1 O SER E O TEMPO NA OBRA DE FELIPE FORTUNA<sup>3</sup>

“Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei.”

Santo Agostinho

Na terceira seção da obra *Estante*, intitulada “Seres”, o eu-lírico (re)cria uma concepção de origem de uma espécie. Esta “nova” espécie é denominada, ambigualmente, apenas, por seres. Nesta criação, pautada em uma poética alimentada pelo mito e pela história, os poemas traduzem-se em uma linguagem ambígua, complexa, e, algumas vezes, metafísica, sob a qual as palavras transfiguram as origens, os anseios, a história e as crenças destes Seres. Mas quem são estes Seres? Quais são suas origens e qual o significado de sua criação? Qual o peso do tempo sobre sua existência?

Na abertura da seção, Felipe Fortuna vale-se de duas epígrafes:

Povoações  
surgem no vácuo.  
Carlos Drummond de Andrade

Todo eu estou mitológico.  
Machado de Assis

A primeira epígrafe pertence ao poema “Dissolução”, da obra *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade:

### DISSOLUÇÃO

---

<sup>3</sup> Por “ser”, entende-se, aqui, o homem em sua própria existência, ente que possui a qualidade de ser e, ao mesmo tempo, de questionar-se sobre o significado de ser. Em outras palavras, aproxima-se do termo heideggeriano *Daisen* – o ser do homem no mundo, aquele que possui um primado ôntico, pois deve ser interrogado primeiramente, e possui um ontológico, pois a ele pertence a compreensão do próprio ser e dos demais seres.

Escurece, e não me seduz  
tatear sequer uma lâmpada.  
Pois que aprouve ao dia findar,  
aceito a noite.

E com ela aceito que brote  
uma ordem outra de seres  
e coisas não figuradas.  
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,  
mais vasto é o céu. Povoações  
surgem no vácuo.  
Habito alguma.

E nem destaque minha pele  
da confluyente escuridão.  
Um fim unânime concentra-se  
e pousa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito  
que o dia carrega consigo,  
já não oprime. Assim a paz,  
destroçada.

Vai durar mil anos, ou  
extinguir-se na cor do galo?  
Esta rosa é definitiva,  
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,  
já te desprezo. E tu, palavra.  
No mundo; perene trânsito,  
calamo-nos.  
E sem alma, corpo, és suave.  
(ANDRADE, 1983, p. 245-246)

Neste poema, o eu-lírico expressa a passagem temporal marcada pelo fim de um dia e indaga-se sobre os mistérios que encobrem o período entre o término e o começo de um outro dia. Com a escuridão, com o por do sol, nascerá “uma nova ordem de seres” que o eu-lírico aceita ou resigna-se, de “braços cruzados” diante de sua emergência. E afirma, “Povoações surgem no vácuo”, no ocaso brota uma nova existência de “seres e coisas não figuradas”, não traduzidas pela luz do dia, pela claridade da razão, que podem durar mil anos ou “extinguir-se na cor do galo”, no amanhecer. Também nesta manifestação instantânea, nesta origem

imediate, surgem os “Seres” de Felipe Fortuna: “Toda a história começa de repente.” (FORTUNA, 1997, p. 57).

A segunda epígrafe é pertence à obra *Dom Casmurro*, do capítulo XXXIII, “O penteado”, de Machado de Assis. Neste capítulo, Bentinho penteia os cabelos de Capitu – o primeiro contato físico mais íntimo ocorrido entre os dois e que antecede o primeiro beijo:

[...] Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-os em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tacto aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito para desfazer o feito e refazê-lo. Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. Mas, enfim, os cabelos iam acabando por mais que eu os quisesse intermináveis. Não pedi ao céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas, desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inolvidável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. Enfim, acabei as duas tranças. [...] (ASSIS, 1997, p. 55)

Envolto em um clima de grande lirismo, esta passagem apresenta todo o deslumbramento de Bentinho frente a Capitu, a menina por quem estava apaixonado. Nesta situação, na qual Dom Casmurro, ainda adolescente, penteia os cabelos de Capitu, para explicar todo seu amor e regozijo que envolve a ocasião, o narrador recorre à figura das deusas mitológicas citadas pelos antigos poetas com o fim de trazer à ação única e irrepetível – pentear pela primeira vez os cabelos da amada – toda uma carga cultural secular, acumulada na história da humanidade. Desta forma, o narrador demonstra que embaixo de um sentimento aparentemente individual – o amor – a cultura revela-se, e a mesma emoção repete-se no tempo em agentes diferentes, o que permite que a alusão a tempos tão díspares seja útil ao narrador para traduzir os seus sentimentos. Assim, a frase “Todo eu estou mitológico”



carrega consigo o sentido de que na formação do ser há toda uma carga que é, por vezes, vinda de uma antiguidade sem datas, dos primórdios da espécie; ou seja, explica-se a individualidade do homem na recorrência aos outros que o antecederam.

Assim, entre as epígrafes de Drummond e Machado de Assis, há uma contradição de termos, pois, de um lado, é posta a origem das povoações a partir do vácuo, isto é, do nada, enquanto, do outro, é dado uma perspectiva mitológica, que, de certa forma, nega um vazio *a priori*. Mas qual o significado desta contradição? Este é o primeiro ponto sobre o qual versará este capítulo, a chave sobre a qual a leitura desta seção principia, e na qual se inicia a formulação de uma concepção temporal desta construção poética.

“Seres” orienta-se, principalmente, para uma construção poética pautada na origem de uma civilização. A linguagem desta seção – com uma grande intensidade simbólica e mitológica – transfigura um mito da criação do universo no qual os “Seres” vivem. Os treze poemas que a compõem são ambíguos, com imagens, memórias, perspectivas e ações, que, unidas, refletem uma das questões basilares da espécie humana, isto é, a própria origem.

Na seção “Seres”, o eu-lírico coloca-se, primeiramente, como um enunciador-criador, que, através das palavras, constrói seu universo. Semelhante ao deus judaico-cristão, é a enunciação que dá origem aos seres e ao seu universo, ou seja, é pela palavra, aqui poética, que tudo principia:

## 1

Toda a história começa de repente.  
E eu começarei a minha,  
debruçado:  
eis a história violada.  
Eram mitológicos, eram seres  
que caminhavam outros passos  
– pois os seus se perderam em pareceres.  
Eram homens com patas  
de depois  
que calcavam no tempo os seus futuros,  
e eram muitas pegadas, geométricas,

apontadas, abissais  
para escuros corredores de outras pernas atléticas.  
Caminhavam brandos, os músculos  
tensos e cansados como crepúsculos.  
(FORTUNA, 1997, p. 57)

Seguindo-se esta orientação enunciação-criação, pode-se depreender três pressuposições essenciais nos primeiros quatro versos do poema: 1) o primeiro verso apresenta uma generalização sob a forma como se originam as histórias: “de repente”; 2) o segundo verso enuncia uma apropriação desta forma: “a minha”; 3) o terceiro e o quarto verso exprimem aspectos sobre os quais decorrerá a história, a postura do eu-lírico frente à sua criação e uma característica dessa criação: “debruçado” e “violada”, respectivamente. Desta forma, os quatro primeiros versos, à maneira das duas epígrafes iniciais, transcorrem dentro de uma contradição, que, também, pode ser interpretada como uma ambigüidade. Há uma generalização sobre a forma na qual as histórias devem principiar e, em seguida, uma apropriação e a enunciação de uma transgressão desta forma: “violada”.

O quinto verso, “Eram mitológicos, eram seres”, também transcorre em uma contradição-ambigüidade. A história, que deveria começar de repente, inicia-se sobre seres que lhes são anteriores, e que têm um princípio impossível de ser apontado cronologicamente, pois sua anterioridade é demarcada pela utilização do tempo verbal pretérito imperfeito, (“eram”), que não define o tempo exato da ação, apenas, direciona-a a um tempo passado incerto.

Estas duas ambigüidades apontam para a contradição das epígrafes de abertura da seção, pois, também remetem a dois aspectos de sentidos contrários: no primeiro, a existência enquanto condição *a priori*, no segundo a existência enquanto condição *a posteriori*. E é justamente a imprecisão causada por essa ambigüidade que sublima o caráter mítico desta seção. Porém, antes de aprofundar essa questão, far-se-á uma comparação com dois mitos de criação que orientam a cultura ocidental: o grego e o judaico.

Esta escolha de dois mitos que são basilares da cultura ocidental, e não um contraponto entre ocidente e oriente, justifica-se na orientação temporal destes mitos. Como observa Joseph Campbell, na obra *As máscaras de deus: mitologia oriental* (1997), o mito do eterno retorno na via oriental revela, primordialmente, uma ordem imutável, que surge e ressurge no tempo continuamente, como a que é expressa na concepção mítica das quatro idades (do ouro, da prata, do bronze e do ferro), na qual o mundo percorre um declínio, até desintegrar-se no caos de onde recomeça seu curso, repetindo esse trajeto circular *ad aeternum*. Como ressalta o autor, “jamais houve um tempo em que não houvesse tempo. Tampouco haverá um tempo em que esse caleidoscópio da eternidade no tempo deixe de existir” (CAMPBELL, 1994, p.13). Ou como afirma Eliade:

O que tem importância capital para nós, nesses sistemas arcaicos, é a abolição do tempo concreto, e daí sua intenção anti-histórica. Essa recusa em preservar a memória do passado, mesmo do passado imediato, parece-nos indicar uma antropologia particular. Referimo-nos à recusa do homem arcaico no sentido de aceitar-se como ser histórico, sua recusa em dar valor à memória e, portanto, aos acontecimentos fora do comum (isto é, eventos que não contam com um modelo arquetípico), que, de fato, constituem a duração concreta. Em última análise, o que descobrimos em todos esses rituais e em todas essas atitudes é um desejo no sentido de desvalorizar o tempo. (1992a, p. 77)

Desta maneira, nesta estrutura mítica, a individualidade não existe, pois não há transformação ou evolução nesta concepção, não há tempo histórico, contínuo e progressivo; tudo há de repetir-se de maneira idêntica. Em contrapartida, no ocidente, a orientação à identidade gerou um processo que se afasta da visão estática de ciclos repetidos, e que culminou num mito de origem pautado numa criação “única”, ocorrida no “princípio do tempo”, isto é, surge, no ocidente, uma mitologia progressiva, de orientação temporal. Nas palavras de Campbell, “O mundo não mais era para ser conhecido como mera demonstração no tempo dos paradigmas da eternidade, mas como um campo de conflito cósmico inaudito entre as duas forças, a da luz e a das trevas” (CAMPBELL, 1994, p. 16). Logo, devido ao

encaminhamento da discussão sobre o tempo, neste trabalho, parece ser mais coerente optar por mitos que trazem em seu escopo uma orientação histórica. Claro que, nos mitos ocidentais há, também, uma orientação similar para o retorno à “idade de ouro”, ao “paraíso”, como bem demonstra Eliade em *O sagrado e o Profano* (1992). Porém, esta orientação ocorre dentro de um modelo de fuga da temporalidade “linear”, em uma luta contra o tempo histórico, e não na negação dele.

Assim, salientado o cunho histórico e, conseqüentemente, temporal dos mitos escolhidos, cabe ressaltar um dos conceitos basilares das investigações temporais de Paul Ricoeur, exposto em *Tempo e narrativa* (1994), que, também, orienta-se à historicidade do tempo.

Para este filósofo, há uma relação dialógica entre temporalidade e narratividade, mediante a qual tudo o que é narrado, inevitavelmente, transcorre no tempo e, reciprocamente, só pode haver decurso temporal por meio da ocorrência da narração, do encadeamento de fatos. Nas palavras do autor,

Existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.* (RICOEUR, 1994, p. 85. Grifos do autor).

Partindo desta concepção, na qual há uma ligação explícita, transcultural entre o tempo e a narrativa, orienta-se para a dúvida primeira: como historicizar a origem, o princípio das narrativas? A resposta para esta pergunta, nesta perspectiva conceitual, é inequívoca: a história principia juntamente ao tempo. E é a partir desta assertiva que se pode remeter aos dois mitos de origem acima referenciados.

Na mitologia grega – segundo Jean-Pierre Vernant, em *O universo, os homens, os deuses* (2000) –, no princípio do universo existia apenas o *Kháos*, um vazio escuro, onde nada se distinguia, espaço noturno, de queda, sem fim, sem fundo: ilimitado. Depois, do caos surge *Gaia*, a terra, espaço que se opõe à sua origem, pois é delimitada, firme, estável, onde tudo é visível e sólido; *Gaia* – o chão do mundo – que esconde em suas profundezas o *Kháos*, o aspecto caótico original. A terceira entidade que surge no universo é *Eros*, o Amor primordial, surgido num tempo em que não havia seres sexuados, logo, *Eros*, primeiramente, não presidia os amores sexuados, era uma espécie de impulso do universo.

Assim, *Kháos* dá origem a *Gaia*, a mãe-terra que, por sua vez, conceberá *Ouranós*, o céu, e *Póntos*, todas as águas, sem unir-se a ninguém, mas criando seu duplo, seu contrário, a abóbada celeste que a cobre; enquanto *Gaia* é a terra, *Ouranós* é o céu, e *Póntos*, as águas que limitam sua forma; enquanto *Gaia* é a solidez no qual as coisas não misturam-se, *Póntos* é a liquidez onde tudo se mistura.

Urano, que foi gerado por Gaia e possui mesma extensão que a terra, deita-se sobre ela, não deixando nenhum espaço vago, formando, assim, um casal de contrários, um macho e uma fêmea, sob os quais *Eros* agirá pela primeira vez como amor sexuado. Dessa forma, Urano, deitado sobre Gaia, não tem outra atividade além da sexual, copula incessantemente com a Terra, que acaba grávida de seis filhos, os Titãs, seis filhas, as Titânidas e mais dois trios de seres absolutamente monstruosos, os Ciclopes e os *Heratonkhîres* (os Cem-Braços). Porém, como toda a Terra está coberta por Urano, não há como os filhos saírem de seu ventre, e ali permanecem sem uma existência autônoma.

Gaia, agoniada por reter todos os seus filhos em seu ventre, e por estar numa eterna noite (pois nenhum espaço deixa de ser coberto por Urano), inflama-se contra o pai de seus filhos e incita-os a rebelar-se contra ele. Este desafio é aceito por *Krónos*, o Titã mais novo.

Mediante a aceitação do desafio, Gaia fabrica uma foice de metal e entrega a Cronos, que com ela corta o membro viril de Urano e joga-o no mar, *Póntos*. Urano, ao sentir a dor dilacerante de seu membro cortado, afasta-se de Gaia e fixa-se no alto do mundo, de onde não saíra. Assim, surge a divisão entre o céu e a terra.

Desta forma, Cronos é responsável por uma etapa fundamental do nascimento do cosmo: separando céu e terra, cria um espaço livre, onde os seres poderão habitar, e possibilita o nascimento dos seres para uma vida autônoma. Assim, a partir da ação de Cronos, inicia-se a “real” existência dos seres que agora, separados de Gaia, podem suceder-se em gerações, e, também, a sucessão dos dias, pois emergindo o mundo das trevas na qual encontrava-se quando Urano estava deitado, inicia-se o ciclo dos dias e das noites. Em outras palavras, Cronos cria o “espaço” e o “tempo” no mundo.

No mito de origem do universo judaico<sup>4</sup>, Deus, primeiramente, criou os céu e a terra, “a terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas” (*Gênesis* 1, 2). Posteriormente, Deus fez a luz e separou-a das trevas, chamou a luz de dia e as trevas de noite, criando, desta forma, a sucessão entre dia e noite e o “primeiro” dia. No segundo dia, Deus fez o firmamento e separou as águas que, até então, encontravam-se sob e sobre o firmamento, separando o céu da terra e das águas. No terceiro dia, Deus separou as águas da terra, criando o elemento árido, no qual ordenou que se originassem as plantas, ervas e árvores frutíferas<sup>5</sup>. Desta forma, Deus, também, inaugura o tempo, a sucessão, que é a marca da existência temporal. Jorge Luis Borges (1987), ao refletir sobre esta questão, diz:

---

<sup>4</sup> Ao denominarmos o mito de criação judaico como ocidental não ignoramos a origem oriental dos povos semitas, nem o fato da língua hebraica ter uma concepção dos tempos gramaticais diversa das línguas ocidentais, como demonstra Almir de Andrade em *As duas faces do tempo* (1971), mas sim, trabalhamos com este mito na sua leitura ocidental na era cristã.

<sup>5</sup> Toda esta narrativa do mito da origem do universo judaico é baseada na tradução da *Bíblia sagrada* sob a qual o rito católico professa.

Há uma frase muito linda de Santo Agostinho, que diz: *Non in tempore, sed cum tempore Deus creavit caele et terram.* (Ou seja: “Não no tempo, senão no tempo, Deus criou os céus e a terra”) Os primeiros versículos do Gênesis se referem não apenas à criação do mundo, à criação dos mares, da terra, da escuridão, da luz, mas, também, do princípio do tempo. Não houve um tempo anterior: o mundo começou a ser com o tempo, e desde então tudo é sucessivo. (BORGES, 1987, p. 45. Grifos do autor)

Nestas duas narrativas sobre a origem do universo, dois fatores problemáticos são superados com a fundação do mundo: o caos primordial e a ausência da sucessão temporal. O primeiro é superado pela organização dos espaços que, como demonstra Mircea Eliade (1992b), é a representação da fundação sagrada do cosmos – o universo organizado – oposta dicotomicamente ao caos profano. Posteriormente, é a origem do tempo que se opõe diametralmente à ausência da sucessão temporal.

O mito de origem nas duas narrativas corrobora com dois elementos abordados na criação poética dos Seres, de Felipe Fortuna: a seleção da primeira epígrafe, de Carlos Drummond de Andrade, com a qual o eu-lírico inicia esta seção – “Povoações surgem no vácuo” (FORTUNA, 1997, p. 55) –, e o primeiro verso do primeiro poema da seção – “Toda a história começa de repente” (FORTUNA 1997, p. 57). Ambos corroboram com a relação dialógica entre tempo e narrativa de Paul Ricoeur, que é o conceito temporal que se tomou como ponto de partida para a investigação destas narrativas mitológicas.

Esses dois mitos de origem têm suas perspectivas centradas numa visão histórica da criação, pautada na necessidade de uma sucessão temporal. Como eles, a seção “Seres” também é orientada neste viés; e é no princípio da sucessão temporal que a primeira citação, juntamente com o primeiro verso, orienta-se.

Nesta orientação da contínua sucessão temporal, na filosofia da Grécia Antiga, Heráclito de Éfeso (535-475 a.C.) – em sua definição sobre o tempo – remete-se à imagem de um homem que banha-se nas águas de um rio. Heráclito diz: “Tu não podes descer duas vezes

no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti”. (HERÁCLITO, In: PRÉ-SOCRÁTICOS, 2005, p.32).

Desta forma, o filósofo tece uma concepção da realidade que é traduzida num escoamento contínuo do tempo na metáfora do rio e que, conseqüentemente, traduz a realidade como uma perpétua mudança dos seres, isto é, nada permanece idêntico a si mesmo.

Atendo-se unicamente à imagem temporal, esse fluxo contínuo e irrefreável das águas do rio – do tempo para Heráclito – ocorre de forma totalmente independente do sujeito. Nesta imagem, o sujeito é paciente do movimento temporal, percebe-o em sua existência em si, porém, não pode interferir, permanece peremptoriamente inserido num fluxo ao qual é alheio quanto à configuração da estrutura de seu movimento.

Essa imagem caracteriza o tempo como um fluxo retilíneo (dividido em passado, presente e futuro), contínuo (um transcorrer perpétuo), irrefreável (não há possibilidades de reter, retardar ou mudar o seu curso), e com uma origem demarcada (uma nascente). Em uma análise primária desta imagem, já se pode depreender que, dadas estas características do tempo, sua conceitualização remete a um entendimento temporal histórico, isto é, a uma percepção linear, na qual a consciência subjetiva não interfere sobre o fluxo, mas sim, é imersa em um encadeamento de fatos, uma sucessão de “agoras”, na qual não há escalonamento subjetivo de importância ou lógica, uma concepção cronológica, na acepção da física mecânica sobre o termo.

A extensão do tempo mensurada sob este prisma faz parte de um viés da intuição temporal humana direcionada, *a priori*, à percepção de sua finitude, isto é, delimitando o tempo como uma sucessão de instantes presentes, infere-se a demarcação explícita de uma origem e de um fim aos objetos e, simultaneamente, corrobora com a perspectiva mais propriamente histórica.



Essa mensuração do tempo, que pode denominar-se por cronológico-histórica, encontra referências nos dois mitos de criação que aqui se aborda. Estes mitos, que marcam categoricamente o momento da origem do tempo, estabelecem o princípio do encadeamento dos fatos, que também se encontra presente na seção “Seres”. Num primeiro momento, como o citado acima, há o início do tempo, o princípio da contagem na enunciação que orienta a maneira pela qual a história inicia-se.

No decorrer da seção “Seres”, encontra-se, também, esta concepção temporal na imagem de um relógio que se encontra sob a pele dos Seres, um “cronômetro” caracterizado pela impossibilidade de seu percurso linear ser adiado, alterado, ou parado, um percurso temporal que se inicia e não mais cessa, e que remete, inevitavelmente, à morte.

## 9

Há antigos relógios sob as peles,  
e nas artérias dessas horas pende  
o pêndulo azul das veias  
a lhes impulsionar o sangue,  
que se estende.  
O tempo é tudo no corpo.  
Dá-se tempo ao corpo – que amadurece.  
Dão-se os corpos num sopro  
com a certeza longa  
dos seus toques.  
Nunca os impressionaram as suas horas.  
Seus corpos fundem-se em ponteiros de aço,  
e em cada pulsação,  
em cada-cada,  
nada, nenhum passado foi embora:  
a hora de morrer persiste, ritmada.  
(FORTUNA, 1997, p. 64)

Este tempo que se estende, esta extensão temporal que se orienta num passado-presente-futuro linearmente, e que ressoa, como percebe-se no poema, não apenas nas coisas tangíveis, mas nos próprios Seres, é originalmente uma compreensão de temporalidade que demonstra-se como exterior, mas que se internaliza no corpo – no ser – por meio da imagem

da morte, “ritmada” e inevitável, a marca mais concreta da transitoriedade, do decurso irrefreável.

“O tempo é tudo no corpo”, o tempo é o corpo, o corpo é tempo. Esta perspectiva temporal não apenas delimita o corpo dentro de uma extensão em seu percurso, mas, também, constrói o corpo – o ser – na sua fugacidade. “[...] / O tempo é tudo no corpo. / Dá-se tempo ao corpo – que amadurece. / Dão-se os corpos num sopro / com a certeza longa / dos seus toques / [...]” (FORTUNA, 1997, p. 64).

Estes corpos se dão num sopro e emergem do tempo, do qual são feitos e no qual se inserem em uma pequena extensão da trajetória. Desta forma, encontram-se os Seres criados e delimitados pelo tempo que, nesta concepção, medem sua extensão numa sucessão de momentos presentes, na qual “a hora de morrer persiste, ritmada” (FORTUNA, 1997, p. 64). Esta mensura que Heráclito definiu, por meio da imagem do homem a banhar-se nas águas de um rio, na qual tudo encontra-se num perpétuo fluxo, nada permanece o mesmo, tem como ordem a constante mudança.

A imagem da morte, nesta aceção temporal, define-se na sucessão das gerações, à maneira do mito grego – quando *Krónos* tem seu membro viril cortado e apartando-se da terra possibilita o nascimento dos filhos de Gaia e a consequente sucessão das gerações –; e à maneira do mito judaico-cristão, quando Adão é expulso do paraíso e, conseqüentemente, é condenado à sucessão das gerações e, logo, à sua finitude.

Esta perspectiva temporal, similar nos dois mitos de origem e na terceira seção da obra *Estante* (1997), pode ser interpretada enquanto fluxo alheio ao sujeito, que, em sua sucessão linear, transforma-se em objeto. Porém, esta mensura “objetiva” do tempo desconstitui-se quando se transforma em percepção humana.

O tempo, traduzido nesta imagem do rio de Heráclito – na qual a realidade está sujeita a um vir-a-ser contínuo –, como Marilena Chauí observa, incorre em dois equívocos:

primeiramente, “trata-se de uma imagem **espacial** para referir-se ao que é **temporal**, isto é, pretende explicar a essência do tempo (o escoamento) usando a essência do espaço (a sucessão de pontos)” (CHAUÍ, 2004, p. 207. Grifos da autora); em segundo,

[...] a imagem do rio não corresponde ao escoamento do tempo. Para que correspondesse, precisaria estar invertida, pois a água que está na nascente é aquela que ainda não passou pelo lugar onde estou e, portanto, ela é, para mim, o futuro e não o passado; a água que está na foz é aquela que já passou pelo lugar onde estou e, portanto, para mim, é o passado e não o futuro. (CHAUÍ, 2004, p. 207-208)

Assim, mediante o exposto, pode-se dizer que há outros problemas que podem ser apreendidos desta imagem. Primeiramente, o alheamento do ser ao fluxo temporal aparta a problemática da percepção do tempo pelo sujeito quando, em essência, a própria imagem do tempo em um fluxo contínuo e retilíneo é um dos aspectos desta percepção temporal realizada pelo sujeito. A física clássica é, também, partidária desta visão do tempo alheio ao sujeito. Newton acreditava num tempo absoluto, que transcorre eternamente, de maneira uniforme, aqui ou em qualquer lugar, na presença ou na ausência do ser, na matéria ou no vazio. Porém, ainda no âmbito da física, a teoria da relatividade de Einstein e a física atômica destronaram as leis da mecânica clássica e demonstraram que sua pretensa precisão tratava-se, apenas, de uma uniformidade do ponto de vista dos observadores, ou, nas palavras do físico atômico Niels Bohr,

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

Desta forma, a percepção temporal, tanto na física quanto na filosofia, orienta-se sobre a vinculação da mensura temporal e do ser consciente que a mede, reconhece-se sob o ponto de vista de um observador, o que, em ambas as ciências, foi uma revolução copérnica, como observa Bohr,

quão imperiosa não foi também a advertência que recebemos, em nossa época, sobre a relatividade de todos os juízos humanos, através da revisão renovada dos pressupostos subjacentes ao uso inambíguo até mesmo de nossos conceitos mais elementares, como o espaço e o tempo, os quais, ao revelarem a dependência especial em que estão todos os fenômenos físicos do ponto de vista do observador, tanto contribuíram para a unidade e a beleza de toda a nossa visão de mundo? (BOHR, 1995, p. 30)

Nesta perspectiva, o tempo é um encadeamento de fatos que podem ser distribuídos em três dimensões: passado, presente, futuro; este encadeamento depende de uma consciência agente para ordená-lo, isto é, há a necessidade de um princípio organizador que não seja alheio a ele<sup>6</sup>.

Uma segunda questão, depreendida da imagem de Heráclito, é que, em sua metafísica realista do tempo, há uma existência equivalente das três categorias temporais (passado, presente, futuro). No fluxo contínuo do tempo, o passado, o presente e o futuro mantêm uma existência própria e independente, mesmo sendo o presente de extensão menor, pois em qualquer perspectiva não pode ser mais que um breve lapso. Esta equivalência remete à dúvida agostiniana: “Como então podem existir esses dois tempos, o passado e o futuro, se o passado já não existe e se o futuro ainda não chegou?” (AGOSTINHO, 1998, p. 112). Dúvida que retorna a problemática da vinculação do tempo ao ser que nele insere-se e está inserido.

---

<sup>6</sup> Para esta afirmação, apoiamos-nos em duas concepções filosóficas. Primeiramente, encontramos em Kant a divisão da realidade em noumênica (não passível de compreensão por meio da razão) e fenomenológica (passível de compreensão por meio da razão), se inserirmos o tempo no mundo noumênico, qualquer tentativa de entendimento é ilusória, porém, se inserirmos o tempo no mundo fenomenológico a sua realidade não é dada em si, mas sim, por meio de uma consciência racional. Em segundo, Heidegger determina duas estruturas em seu pensamento: ôntico (o ser em si, a essência do próprio ente) e ontológico (a investigação dos conceitos que, pelo pensamento, classificam as modalidades ônticas), e determina a temporalidade como categoria ontológica, não possui existência apreensível em si independente, é um conceito dependente do ser ao qual e pelo qual é referido.

Sobre esta vinculação do tempo ao ser que nele se insere, também encontrar-se-ão vastos escritos que indicam a preocupação humana em relação ao tempo e que apontam para a importância do ponto de vista do observador na mensura temporal. Quer dizer, a medida do tempo como categoria autônoma, ou sua vinculação imediata ao movimento como em Aristóteles, ou metafórica, como em Heráclito, por vezes, não ofereceu satisfatória explicação aos anseios humanos em suas especulações temporais. Outro exemplo desta afirmação pode ser observado, também, em um texto bíblico, escrito por Salomão, segundo consta, aproximadamente no ano de 935 a.C. Salomão, ao final de sua vida, concluía que há uma estrita relação entre tempo e objeto: “há um tempo certo para cada coisa”:

Tempo para nascer, tempo para morrer, tempo para plantar, tempo para colher; tempo para matar e tempo para curar; tempo para destruir e tempo para construir de novo; tempo para chorar, tempo para rir; tempo para ficar triste, tempo para pular de alegria; tempo para espalhar pedras, tempo para juntar pedras; tempo para abraçar, tempo para não abraçar; tempo para procurar, tempo para perder; tempo para guardar, tempo para jogar fora; tempo para rasgar, tempo para costurar; tempo para ficar quieto, tempo para falar; tempo para amar, tempo para odiar; tempo para guerra, tempo para ficar em paz. (*Eclesiastes*, 3: 1-8)

Neste texto, no qual a temporalidade é estritamente vinculada ao acontecer de cada coisa, de cada ato, encontra-se, também, a vinculação do tempo ao ser agente de cada ato descrito. Essa mensura temporal que vincula-se ao ser e sua ação, encontra, também, semelhante aceção na concepção temporal filosófica arraigada no fim do século XIX e início do século XX, a partir das investigações filosóficas de Bergson, Heidegger, Merleau-Ponty, e outros. Estas investigações, que tem em seu escopo as meditações sobre o tempo de Santo Agostinho e a divisão da verdade inserida por Kant em noumênica e fenomenológica, apontam, também, para a estrita vinculação entre a mensura temporal e o ser. Nestas perspectivas, o ser – a consciência – ganha estatuto de ponto de partida para a compreensão do tempo.

Porém, mesmo antes de esta concepção ser arraigada no fim do século XIX e início do século XX, à maneira das palavras de Salomão, encontra-se no pensamento do imperador romano *Caesar Marcus Aurelius Antoninus Augustus* (121-180), conhecido, como Marco Aurélio, uma perspectiva temporal com certas similaridades: “Quem viu o presente viu todas as coisas: as que aconteceram no passado insondável, as que acontecerão no futuro” (AURÉLIO *apud* BORGES, 1999, p. 437). E em outro momento:

Ainda que os anos de tua vida sejam três mil ou dez vezes três mil, lembra-te de que ninguém perde outra vida senão a que vive agora, nem vive outra senão a que perde. O prazo mais longo e o mais breve são, portanto, iguais. O presente é de todos; morrer é perder o presente, que é um lapso brevíssimo. Ninguém perde o passado nem o futuro, pois a ninguém podem tirar o que não tem. Lembra-te de que todas as coisas giram e voltam a girar pelas mesmas órbitas e que para o espectador é indiferente vê-las um século ou dois ou infinitamente. (AURÉLIO *apud* BORGES, 1999, p. 438)

Nestes duas passagens, encontram-se dois aspectos que são de suma importância em nossas cogitações sobre o tempo: 1) a vinculação do tempo ao objeto que o apreende, isto é, o ser; 2) a valorização do tempo presente em detrimento do passado e do futuro.

Esta vinculação do tempo ao objeto, também presente no texto de Salomão e base da apreensão temporal na perspectiva fenomenológica, desconstitui a imagem heraclitiana do fluxo contínuo do rio alheio ao sujeito que nele se banha. Na construção poética dos “Seres” de Felipe Fortuna, também encontra-se esta vinculação do ser ao tempo, como pode-se perceber nestes versos: “Há antigos relógios sob as peles, / e nas artérias dessas horas pende / o pêndulo azul das veias / a lhes impulsionar o sangue, / que se estende./ O tempo é tudo no corpo. / [...]” (FORTUNA, 1997, p. 64).

Aqui, o tempo insere-se nos Seres ao ponto de transformar-se em parte carnal, integrando-se em seus corpos como mais um aparato natural da anatomia humana. Assim, “O tempo é tudo no corpo”, pois sua constituição demanda tempo, não em uma perspectiva alheia

ao ser, mas inserido em sua consciência, em sua estruturação, enfim, fazendo-se parte indispensável da constituição de sua vida. Esta mesma percepção fica evidente no poema “13”: “E o tempo lhes dá forma” (FORTUNA, 1997, p. 68), ou, também, nestes versos do poema “6”:

## 6

[...]

O canto dos povos são cicatrizes.  
Não há espaço para todos, somente  
há o tempo, que penetra de repente.  
(FORTUNA, 1997, p. 62)

Desta maneira, a vinculação perene entre tempo e ser na qual ambos, reciprocamente, condicionam-se, transformam-se, instala-se uma relação dialética entre tempo e ser, na qual ambos são construídos e constroem-se mutuamente, pois a medida da extensão do tempo dá-se por meio da perspectiva do ser, que, por outro lado, também é seu objeto.

No segundo ponto que se apreende do texto de Marco Aurélio, há uma valorização do tempo presente, ou, em outras palavras, do momento em que tudo ocorre, o único momento que realmente existe: “O presente é de todos; morrer é perder o presente, que é um lapso brevíssimo. Ninguém perde o passado nem o futuro, pois a ninguém podem tirar o que não tem.” (*apud* BORGES, 1999, p. 438). Esta valorização do presente, em detrimento do passado e do futuro parte, igualmente, da mensuração do tempo a partir de um ponto de vista determinado, vinculado a esta medida e inserido nesta duração em relação dialética, pois o presente só pode ser supervalorizado à medida que é vivido pelo ser que não encontra outra existência que não a presentificada.

Na seção “Seres”, em versos do poema “3”, ao expressar semelhante sentimento em relação ao tempo, o eu-lírico coloca-se em dissonância em relação ao passado por não ser mais, por não constituir sua jornada presente:

### 3

[...]  
Nunca adiantará aos sinos que soam  
soar  
pois mais sonoro é o suor.  
E sobre cada caminhada estreita  
só resta o pó da estrada e o da ampulheta.  
(FORTUNA, 1997, p. 59)

E as sobras – “o pó da estrada e o da ampulheta” – mantêm-se no silêncio que antecede o esquecimento derradeiro. Neste conceituação, a valorização do presente e a destituição da importância do passado e do futuro fazem parte dessa intrigante percepção temporal que tem como ponto de partida o ser. Logo, notadamente, há um deslocamento da concepção temporal apreendida na mensura cronológico-histórico para uma apreensão que poderia denominar-se pessoal ou vinculada, mesmo que ainda orientada na unidirecionalidade do tempo cronológico-histórico, compreendida, agora, não na medida de sua duração, mas em sua extensão, na abrangência de seu lapso temporal desvinculado da imagem do cronômetro, ou seja, da medida física, homogênea e autônoma.

Inserido nesta percepção de tempo como extensão para o ser, Agostinho (354-430), ao refletir sobre a temporalidade, em *Confissões* indaga-se:

Que é, pois, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei. Contudo, afirmo com certeza e sei que, se nada passasse, não haveria tempo passado; que se não houvesse os acontecimentos, não haveria tempo futuro; e que se nada existisse agora, não haveria tempo presente. (1998, p. 118)

Em seu questionamento primeiro sobre o entendimento dos verbos “passar”, “acontecer” e “existir”, já encontra-se implícita a necessidade do ser para o qual as coisas passam, acontecem ou existem, isto é, urge a presença de uma consciência para que o tempo seja algo que possua mensuração.



Agostinho acrescenta, ainda, a sua dúvida:

Como então podem existir esses dois tempos, o passado e o futuro, se o passado já não existe e se o futuro ainda não chegou? Quanto ao presente, se continuasse sempre presente e não passasse ao pretérito, não seria tempo, mas eternidade. Portanto, se o presente, para ser tempo, deve tornar-se passado, como podemos afirmar que existe, se sua razão de ser é aquela pela qual deixará de existir? Por isso, o que nos permite afirmar que o tempo existe é a sua tendência para não existir. (AGOSTINHO, 1998, p. 118)

Nesta passagem, Agostinho, primeiramente, duvida categoricamente de duas modulações temporais, o passado e o futuro, posto que um não é mais e o outro ainda será. Posteriormente, coloca em dúvida a própria existência do tempo presente, pois este só torna-se tempo na sua transposição ao passado, posto que do contrário, sem orientar-se a este traslado, não seria tempo, seria eternidade. Por fim, afirma categoricamente: “o que nos permite afirmar que o tempo existe é a sua tendência para não existir” (AGOSTINHO 1998, p. 118), ou seja, o que apreendemos como tempo é a sua transitoriedade, seu decurso; o tempo, para nós, é sucessão, e por isto que, além de ser a ele vinculado, constitui de forma tão estrita o ser. Nas palavras de Borges, “O tempo é um problema essencial. Quero dizer que não podemos prescindir do tempo. Nossa consciência está continuamente passando de um estado a outro, e isto é o tempo: uma sucessão” (BORGES, 1987, p. 42).

Santo Agostinho, ao prosseguir em suas indagações, reflete sobre a materialidade existencial dos três tempos: passado, presente e futuro, ou, como estes tempos apresentam-se à consciência, como sua extensão é percebida pelo ser. Suas reflexões, em parte, assemelham-se ao pensamento do fundador do neoplatonismo, Plotino (205-270), que sobre a existência dos três tempos, afirmava que passado e futuro são modulações do presente,

Plotino disse que há três tempos, e os três são o presente. Um é o presente atual, o momento em que falo. Quer dizer, o momento em que falei, porque esse momento já pertence ao passado. A seguir, há o outro, que é o presente

do passado e que se chama memória. E, o outro, o presente do futuro, que vem a ser aquilo imaginado por nossa esperança ou medo. (BORGES, 1987, p. 43)

Santo Agostinho enuncia a semelhante sentença:

Talvez fosse mais correto dizer: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. E essas três espécies de tempos existem em nossa mente, e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a percepção direta; o presente do futuro é a esperança. (AGOSTINHO, 1998, p. 120)

Assim, tanto em Plotino quanto em Santo Agostinho, a trifasia temporal é balisada pelo presente, conseqüentemente, pela apreensão e atuação da consciência que só pode fazer-se atuante “presente do presente”, pois o presente puro e factual continua não possuindo extensão. E essas três espécies de tempos existem em nossa mente, ou seja, são uma medida do ser e não alheia a ele.

Nesta perspectiva, Santo Agostinho rompe com o entendimento de que o tempo pode ser medido pela duração do movimento dos corpos celestes:

Ninguém, portanto, me diga que o tempo é o movimento dos corpos celestes. Quando a oração de um homem fez parar o sol para concluir vitoriosamente a batalha, o sol estava imóvel, mas o tempo caminhava; e a batalha terminou no espaço de tempo que lhe era necessário. (AGOSTINHO, 1998, p. 122)

Ou que haja uma inter-relação intrínseca entre tempo e movimento, pois, estes constituem matérias diferentes:

Sei que não há corpo que não se mova no tempo: tu mesmo o afirmas. Mas não acredito que o movimento de um corpo seja o tempo; isso nunca ouvi, e nem tu o dizes. Quando um corpo se move, sirvo-me do tempo para medir a duração de seu movimento do começo ao fim. Se não vejo o começo, e percebo seu movimento sem ver seu fim, só posso medi-lo do momento em

que observo o corpo mover-se até o momento em que já não o vejo. Se o vejo por muito tempo, apenas posso afirmar que a duração de seu movimento é longa, mas não posso dizer quanto é longa, porque só determinamos o valor de uma duração comparando-a [...] O tempo não é, pois, a mesma coisa que o movimento. (AGOSTINHO, 1998, p.122)

Santo Agostinho nega a concepção heraclitiana do tempo, caracterizado como um fluxo contínuo, ao inserir a apreensão de sua duração na consciência do ser; também rompe com a definição aristotélica que caracteriza o tempo como medida do movimento, pois, colocando como categoria interior da consciência, o tempo difere da matéria do movimento. Logo, o tempo, para Agostinho, não é, meramente, fluxo unidirecional, dividido entre passado, presente e futuro, como, também, não possui existência dependente de movimento. Contudo, mesmo não sendo fluxo contínuo, ou regido por movimentos celestes, ou medida de movimento, continua existindo, o que, então, seria? Santo Agostinho, primeiramente, define o tempo como uma extensão: “Por esse motivo é que o tempo me pareceu não ser nada mais que uma extensão” (AGOSTINHO, 1998, p. 123), ou seja, uma dimensão, uma duração, pois pode ser medida no momento em que passa. Mas medida de que? A esta indagação, responde: “Mas extensão de que? Não saberia dizê-lo ao certo; seria de admirar que não fosse extensão da própria alma” (AGOSTINHO, 1998, p. 123).

Portanto, como menciona Martha Ribeiro (2008, p. 1), “Para Agostinho, o tempo é a distensão dos movimentos (de ir e vir) da alma humana (*Distentio Animi*)”. Dessa forma, passado e futuro deixam de existir em si, já não têm materialidade, passam a ser uma distensão da alma, ou seja, são os movimentos da memória e da espera que constituem estas duas modulações temporais para o ser. Paul Ricoeur, ao estabelecer essa diferenciação, tece a seguinte afirmação:

Os termos futuro e passado figuram doravante como adjetivos: *futura* e *praeterita*. Esse deslizar imperceptível abre, na realidade, caminho ao deslindamento do paradoxo inicial sobre o ser e o não-ser e, por via de consequência, do paradoxo central sobre a medida. Estamos, com efeito,

prontos a considerar como seres não o passado e o futuro como tais, mas qualidades temporais que podem existir no presente sem que as coisas de que falamos quando as narramos ou as predizemos ainda existam ou já existam. (RICOEUR, 1994, p. 26. Grifos do autor)

A mensura do tempo é uma distensão da alma na espera e na memória, as impressões do presente são medidas pela atenção-intenção (*intentio*) da alma, que distende-se ora pela espera, ora pela memória, “O que eu meço é esta impressão presente, e não as vibrações que a produziram e se foram. É ela que meço quando meço o tempo. Portanto, ou essa impressão é o tempo, ou eu não meço o tempo” (AGOSTINHO, 1998, p. 124). Assim, Santo Agostinho institui a materialidade do tempo como sentido interno, como presença mensurável na interioridade do ser consciente, deixando de ser exterior e alheio ao ser, passando a ser totalmente vinculado à mente que o avalia. O presente absoluto do religioso de Hipona não é o presente sem extensão, este ínfimo lapso de tempo, é o presente vinculado pela *intentio-distentio* do ser, é o presente tripartido em presente-do-passado pela memória, presente-do-presente pela atenção e presente-do-futuro pela espera, “não é mais um ponto, sequer um ponto de passagem, é uma intenção presente (*praesens intentio*)” (RICOEUR, 1994, p. 38).

Desta forma, em Santo Agostinho, as investigações sobre o tempo transferem-se da esfera da exterioridade para a esfera da interioridade do ser, instituindo, de certa maneira, a categoria ontológica do ser que mais tarde reapareceria em Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty com o nome de temporalidade, como Martha Ribeiro destaca:

Agostinho abre a reflexão para a idéia de temporalidade, que é uma categoria fundamental da *Dasein* (o ser-aí), na medida em que a própria autoconsciência só se dá através da experiência interna do tempo, na consciência de sermos seres temporais e finitos, que falamos e que pensamos no tempo. (RIBEIRO, 2008, p. 1)

Se há uma existência autônoma do tempo não há importância, pois esta existência de forma autônoma, não pode ser apreendida. Para Agostinho, a única forma de mensura temporal que o ser pode apreender é a dialética entre *intentio-distentio*, que é a manifestação da temporalidade como categoria ontológica.

Mas quais as implicações da relação dialética *intentio-distentio*? Paul Ricoeur (1998, p. 40) salienta que “Mais o espírito se faz *intentio*, mais ele sofre *distentio*”; ou seja, estes dois movimentos da alma<sup>7</sup> permanecem em constante e gradativa interação e conflito; enquanto a alma estende-se em espera, memória e atenção, também, distende-se, intencionalmente, ao construir esta passagem do futuro para o passado. Assim, para Ricoeur (1994), a redução da extensão do tempo à distensão da alma é um achado inestimável de Santo Agostinho, pois não apenas representa o movimento da consciência em relação à percepção temporal, mas, também, reflete a fragmentação da consciência pela distensão temporal, pois, quando Santo Agostinho liga

Essa distensão à falha que não cessa de se insinuar no coração do tríplice presente: entre o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. Assim, ele vê a *discordância* nascer e renascer da própria *concordância* entre os desígnios da expectativa, da atenção e da memória. (RICOEUR, 1994, p. 41. Grifos do autor)

Deste modo, *distentio* e *intentio* configuram-se como uma tentativa de conciliar a dolorosa falha da temporalidade humana, esfacelada em passado, presente e futuro, pois, o

---

<sup>7</sup> Etimologicamente, alma origina-se da palavra latina *anima* que significa ar, sopro, princípio da vida. Desde as concepções gregas clássicas, a alma designa a sede do pensamento, do sentimento e das paixões. Na metafísica clássica, os termos alma e espírito não se diferenciam consideravelmente: “Não considero o espírito uma parte da alma, mas esta alma inteira que pensa.” (DESCARTES, *apud* RUSS, 1994, p. 89); Porém, na concepção teológica, o termo alma refere-se ao sopro divino que move a matéria, ligada estritamente ao corpo, mas imaterial, enquanto o espírito refere-se a uma forma de existência não ligada a um corpo, ou seja, a uma matéria. Logo, em Santo Agostinho, entende-se alma como o princípio vital, dado por Deus, sobre a matéria. É o que a moverá, logo, é a sede do pensamento e das paixões.

tempo, para o homem, encontra-se dilacerado e privado da eternidade, do eterno presente no qual a alma não mais precisaria distender-se, no qual permaneceria una, como uno é Deus. Nossa medida temporal é um doloroso contraste com a eternidade, “Eis que minha vida não é mais que distensão, e a tua destra me acolheu em meu Senhor, o Filho do homem, mediador entre ti, que és uno, e nós, que somos muitos e vivemos divididos por diversas paixões”. (AGOSTINHO, 1998, p.125)

Também, para Paul Ricoeur, “É, com efeito, toda a dialética, interna ao próprio tempo, da *intentio-distentio* que se acha retomada sob o signo do contraste entre a eternidade e o tempo” (RICOEUR, 1994, p. 50).

Este contraste entre temporalidade e eternidade, esta relação dialética que culmina na *distentio* da alma e, em decorrência, na dilaceração da unidade do eu, remete, inevitavelmente, a todo um imaginário correlacionado à morte. A passagem do tempo e a inevitável percepção da efemeridade da existência que são auferidas, a custo, pela consciência no movimento de *intentio-distentio* da alma, transformam-se em constante memória e, conseqüentemente, fonte das imagens voltadas à transitoriedade da condição do ser em sua existência humana. Neste movimento da alma, para Santo Agostinho, a lembrança (o presente-do-passado) traria à tona toda a angustiante verdade sobre a finitude de todas as coisas e, em conseqüência, a morte do ser; enquanto a espera (o presente-do-futuro) projetar-se-ia na expectativa, na esperança reconciliadora da imortalidade, da unidade conclusiva que se daria no retorno ao eterno presente, à eternidade, da qual a queda de Adão privou-nos. Como, também, Ricoeur salienta:

À temporalidade como “dissolução”, ligam-se às imagens do arruinar, do desaparecer, do enterramento progressivo, do fim não satisfeito, da dispersão, da alteração, da indigência copiosa; da temporalidade como “agonia” emergem as imagens da caminhada em direção à morte, da doença e da fragilidade, da guerra intestina, de cativo nas lágrimas, de envelhecimento, de esterilidade; a temporalidade como “banimento” agrupa as imagens da tribulação, do exílio, da vulnerabilidade, da errança, da

nostalgia, do desejo vão; enfim, o tema da “noite” governa as imagens da cegueira, da obscuridade, da opacidade. Nenhuma dessas quatro imagens-mestras nem suas variantes deixam de receber sua força de significação *a contrário* da simbólica oposta da eternidade sob as representações do recolhimento, da plenitude viva, do estar em casa, da luz. (RICOEUR, 1994, p. 51-52. Grifos do autor)

No poema “6”, da seção “Seres”, pode-se perceber esta relação agonizante do ser com a temporalidade. Neste poema, os Seres são afligidos pela presença sufocante da finitude na memória, que é uma das modulações do tempo distendido:

## 6

Os seres pensam em povos, e pensam  
(mãos pensas e inúteis) sobre a morte.  
Conhecem todas as sementes cegas,  
aquelas que pulsam ou que fenecem  
conhecem também o mar  
que os separa das terras  
e os afoga.  
Do céu recebem claridades,  
e é quando fitam raízes aéreas  
que desmancham suas idades.  
O canto dos povos são cicatrizes.  
Não há espaço para todos, somente  
há o tempo, que penetra de repente  
(FORTUNA, 1997, p. 62)

Nos dois primeiros versos do poema pode-se deduzir que: “Os seres pensam em povos”; esta oração infere duas hipóteses: a) Pensar em povos tem estrita relação com o movimento da consciência do ser inserido em sociedade, pois, “A vida coletiva não nasceu da individual, mas, ao contrário, foi a segunda que nasceu da primeira” (DURKHEIM, 1995, p. 279), ou seja, não há unidade da consciência apartada do meio social; b) Pensar em povos sugere certo trabalho da memória – não enquanto conservação total do passado e ressurreição, tal como em Bergson; mas como em Halbwachs, para o qual, segundo Bosi, “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência

peculiares a esse indivíduo” (BOSI, 1994, p. 54). Na segunda, a imagem da morte é consequência direta do que foi afirmado na primeira proposição, ou seja, da vida em sociedade e da memória social, pois, como ressalta Octavio Paz,

as crianças e os homens primitivos não crêem na morte, ou melhor, não sabem que a morte existe, mesmo que ela trabalhe secretamente no interior de cada um. Seu descobrimento nunca é tardio para o homem civilizado, pois tudo nos avisa e previne que havemos de morrer. Nossas vidas são um diário aprendido da morte. (PAZ, 1981, p.82)

Nesta perspectiva, a angústia da trifasia temporal não reside, apenas, no dilaceramento do eu no presente-do-passado, no presente-do-presente e no presente-do-futuro, e no rompimento com o eterno presente paradisíaco; além disso, essa angústia remete-se a perene lembrança da finitude, da inexorável morte. Quer dizer,

O tempo, em seu contínuo dividir-se, nada mais faz que repetir a cisão original, a ruptura do princípio; a divisão do presente eterno e idêntico a si mesmo em um ontem, um hoje e um amanhã, cada qual distinto, único. Essa contínua mudança é a marca da imperfeição, o sinal da queda. Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade. História é sinônimo de queda. (PAZ, 1984, p. 32)

A primeira proposição do poema “6”, que salienta a coletividade e o trabalho da memória social, ressurge, em significado, nas últimas três estrofes: “O canto dos povos são cicatrizes./ Não há espaço para todos, somente/ há o tempo, que penetra de repente” (FORTUNA, 1997, p. 62), também, remetendo-se ao sentido da segunda proposição: a efemeridade; pois, o espaço que não há para todos é correlacionado ao presente, único tempo de existência própria na trifasia temporal, embora sem extensão em sua apreensão apartada da consciência. Já, por outro lado, o tempo há para todos, o que denota uma relação intrínseca com a memória dos que já se foram e a espera dos que ainda virão. As cicatrizes, às quais o eu-lírico remete, são as marcas da dilaceração do eu em sua temporalidade imperfeita



contraposta à perfeição da eternidade. Assim, nesta imagem da morte, os Seres não perdem, apenas, o sopro vital que acalenta seus corpos, perdem, também, a identidade e a unidade: princípios que sustentam o eterno presente. A morte traz consigo a clara visão da diferença, da heterogeneidade, que ao transformar cada momento em único, inevitavelmente, torna-o irrepetível, e, uma vez advindo, está perdido para sempre no passado, pois, quando superado, transfigura-se no não-mais-ser, restando, simplesmente, como imagem embaçada na memória dessas criaturas. Logo, a trifasia temporal resume-se na fragmentação do ser e na autoconsciência de sua finitude; a memória, a espera, a atenção apontam a inevitável condição de que seus ciclos vitais se concluirão muito antes de cerrar-se qualquer possibilidade de completude. Pois, estes cantos que o eu-lírico menciona e que são uma espécie de doloroso aprendizado da morte inserem-se na trifasia temporal e, também, no tempo histórico – na inflexível linearidade do passado-presente-futuro –, e este sentido do tempo, que também ganha o nome de história, é “uma degradação do tempo original, um lento mas inexorável processo de decadência, que culmina com a morte” (PAZ, 1984, p. 28). Aqui, tempo original é entendido como a manifestação primeira dos deuses, os arquétipos da cosmogonia que o homem primitivo tenta recuperar em seus rituais, porém, quando este tempo original é transformado em visão existencialista da vida, em historia, inicia-se o processo de degradação que culmina na morte, pois o tempo histórico não pode repetir-se.

Neste ponto, percebe-se, claramente, o traslado do tempo de ente físico à categoria ontológica da temporalidade. Quando Santo Agostinho inverte a polaridade do tempo da exterioridade para a interioridade, além de negar a proposição aristotélica do tempo como medida do movimento, nega o silogismo aristotélico e retoma a dialética socrático-platônica. Ou seja, Aristóteles afirmava que o conhecimento da verdade dá-se por meio de um pensamento filosófico-científico chamado de lógica. O objeto da lógica é a proposição, um juízo formulado pelo pensamento e expresso pela linguagem, uma atribuição de um predicado

a um sujeito; o encadeamento desses juízos constitui o que chamamos de raciocínio e este, por sua vez, exprime-se, logicamente, por meio da conexão de proposições e, essa conexão é o *silogismo*; e, todo silogismo, para ser verdadeiro, deve obedecer três princípios: o princípio da identidade, o princípio da não-contradição e o princípio do terceiro excluído. Assim, enquanto, em Aristóteles, o tempo, como medida do movimento, atende a todos estes requisitos, em Santo Agostinho, o tempo adquire o movimento dialético *intentio-distentio* por relacionar-se ao terceiro excluído, neste caso, a alma; ou seja, a apreensão temporal deixa de ser lógica para ser dialética da alma, do ser consciente.

Esta linha de raciocínio, na relação tempo-consciência, primeiramente, é retomada e claramente explanada na divisão kantiana da realidade em dois mundos: o noumênico e o fenomênico. Em Kant, o mundo noumênico, do grego *noumenon* (a coisa em si), refere-se à realidade, que é racional e inteligível em si, ou seja, que não podemos conhecer por meio de nossa razão; enquanto o mundo fenomênico, do grego *phainomenon* (fenômeno), alude à realidade tal como ela se apresenta ou se manifesta para nossa razão. E esta é a abertura inicial para fenomenologia em si, para o conhecimento daquilo que se manifesta à nossa consciência, não na sua manifestação *ex nihilo*, mas da forma que é organizado pela estrutura da própria consciência; e este foi o grande traslado da compreensão temporal feita por Santo Agostinho.

Mas o que seria, então, este *phainomenon* chamado tempo? O que é o tempo que se manifesta para a consciência? Esta resposta, como demonstra Marilena Chauí (2004), é encontrada na fenomenologia do filósofo alemão Edmund Husserl. À maneira de Kant, divergindo da filosofia realista que crê na apreensão da realidade em si, Husserl considera a razão uma estrutura da própria consciência do ser, mas, discordando de Kant, afirma que os conteúdos da consciência são produzidos por ela mesma, independentemente da experiência externa; pois, ao contrário de Kant,

Husserl afirma que não há nômemo, não há a “coisa em si” incognoscível. Tudo o que existe é fenômeno e só existem fenômenos. Fenômeno é a presença real de coisas reais diante da consciência; é aquilo que se apresenta diretamente, “em pessoa”, “em carne e osso”, à consciência. (CHAUÍ, 2004, p. 203. Grifos da autora)

Desta forma, o que denominamos de realidade é um conjunto de significações produzidas pela nossa razão; a realidade só é constituída na doação de sentidos feita pela consciência e depende, apenas, das estruturas da própria consciência. Nessa perspectiva, a “verdade” é o conhecimento das significações, o tempo é o conhecimento de sua significação, não o conhecimento pessoal, psicológico, ou social, mas o seu sentido impessoal, intemporal, universal e necessário que existe apenas para a consciência e pela consciência; o seu sentido objetivo que é dado pela razão subjetiva, pelo ser. Como salienta Chauí,

Na perspectiva idealista, seja ela kantiana ou husserliana, não podemos mais dizer que a verdade é a conformidade do pensamento com as coisas ou a correspondência entre a idéia e o objeto. A verdade será o encadeamento interno e rigoroso das idéias ou dos conceitos (Kant) ou das significações (Husserl), sua coerência lógica e sua necessidade. A verdade é um acontecimento interno ao nosso intelecto ou à nossa consciência. (CHAUÍ, 2004, p.101)

Seguindo este raciocínio, pode-se retomar os versos iniciais da seção “Seres”:

## 1

Toda a história começa de repente.  
E eu começarei a minha,  
debruçado:  
eis a história violada.  
Eram mitológicos, eram seres  
que caminhavam outros passos  
– pois os seus se perderam em pareceres.  
[...]  
(FORTUNA, 1997, p. 57)

Nestes versos pode-se depreender a colocação da “verdade”, do “conceito” ou da “idéia” como um acontecimento interno da consciência na apropriação da história pelo eu-lírico – “E eu começarei a minha,/ debruçado”; assim como no orientação dos Seres em outros passos, pois os seus próprios perderam-se em pareceres.

A significação como acontecimento interno, em relação à categoria fenomenológica da temporalidade, pode ser percebida no poema “9”:

## 9

Há antigos relógios sob as peles,  
e nas artérias dessas horas pende  
o pêndulo azul das veias  
a lhes impulsionar o sangue,  
que se estende.  
O tempo é tudo no corpo.  
Dá-se tempo ao corpo – que amadurece.  
Dão-se os corpos num sopro  
com a certeza longa  
dos seus toques.  
Nunca os impressionaram as suas horas.  
Seus corpos fundem-se em ponteiros de aço,  
e em cada pulsação,  
em cada-cada,  
nada, nenhum passado foi embora:  
a hora de morrer persiste, ritmada.  
(FORTUNA, 1997, p. 64)

A vinculação do tempo ao ser, traduzida pela metáfora da incorporação, em um sentido propriamente denotativo – “há antigos relógios sob as peles,/ e nas artérias dessas horas pende/ o pêndulo azul das veias/ a lhes impulsionar o sangue,/ Que se estende”, demonstra o tempo como *phainomenon*, como categoria ontológica do ser.

Nesta mesma orientação encontrar-se-á a concepção temporal de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo fenomenologista francês, que dirá que o tempo

Em primeiro lugar, é um escoamento interno e externo, um fluir contínuo, que vai produzindo diferenças dentro de si mesmo. Em segundo lugar, é uma contração e uma dilatação de si mesmo, um juntar-se a si mesmo e

consigo mesmo (na lembrança) e um expandir-se a si mesmo e consigo mesmo (na esperança). (*apud* CHAUÍ, 2004, p. 208)

Para Merleau-Ponty, o ser humano, ao deparar-se com um objeto que se apresenta diante de sua consciência, primeiro apreende-o em plena harmonia com sua forma por meio da percepção, após ser percebido, o objeto entra na consciência na forma de fenômeno. Ou seja, para Merleau-Ponty, a consciência do fenômeno é gerada em torno do próprio fenômeno, ao contrário de Husserl que afirmava que os conteúdos da consciência são produzidos por ela mesma, independentemente da experiência externa. Este pensamento, relacionado ao tempo que não possui materialidade, interpreta-o como um movimento interno do ser e, simultaneamente, um escoamento externo contínuo que é apreendido pela consciência.

Desta forma, a relação entre tempo e ser para Merleau-Ponty não é a simples percepção do ser “estando no tempo”, como no senso comum, mas, sim, o tempo como categoria estruturante do ser e estruturada pelo próprio ser. Assim, o ser não é reduzido a mero objeto inserido em uma linha temporal, quer dizer, é ponto de partida de toda a significação temporal; ou seja, o ser não está no tempo, o ser é o tempo.

O ser sendo o tempo pode ser observado no poema “9”, nos versos “Há antigos relógios sob as peles,/ e nas artérias dessas horas pende/ o pêndulo azul das veias/ a lhes impulsionar o sangue,/ que se estende./ O tempo é tudo no corpo.” (FORTUNA, 1997, p. 64). Nestes versos, o tempo ganha materialidade como parte constituinte do corpo; estrutura o ser e, simultaneamente, por ele é estruturado.

A segunda proposição de Merleau-Ponty – análoga ao pensamento de Santo Agostinho – considera o tempo como contração (lembrança) e dilatação (esperança) de si mesmo. Na seção “Seres”, transparece no poema “4”:

As bocas desses seres são além.  
E junto a eles a visão e o canto  
são íris e os seus dentes também.  
Suas íris formam rios  
– rios que parecem  
navegáveis.  
E os dentes  
retalham a ventania e os desvios  
como navalhas no ar, sobreviventes.  
Pois assim continuam, infinitos.  
Dos próprios passos retiram as horas,  
das suas pulsações seus próprios gritos,  
e nessa viagem que não se esgota  
há um pássaro  
que circunda o vôo das canções, espantado.  
(FORTUNA, 1997, p. 60)

Neste poema, transparece a dilatação temporal na contraposição de dois versos: “Os olhos desses Seres são enquanto” e “As bocas desses seres são além”. Nestes dois versos apreende-se a percepção do presente, a *intentio praesens* de Santo Agostinho, já voltada para a esperança, para a dilatação que Merleau-Ponty descreve, nas suas bocas que são além. No terceiro e quarto versos, “E junto a eles a visão e o canto” e “são íris e os seus dentes também”, pode-se, também, apreender a dilatação na imagem da visão – que sempre apresenta uma direcionalidade voltada à frente; e a contração (a lembrança) na imagem do canto – que sempre é um relembrar.

Esta concepção temporal, encontrado na seção “Seres”, remete à trifasia temporal e vincula o tempo ao ser – “Dos próprios passos retiram as horas”; a medição temporal, nesta concepção, não é o tempo como ordem mensurável do movimento defendido por Aristóteles; ou o tempo absoluto, composto pela ordem e pela uniformidade, da física newtoniana; ou o curso temporal alheio ao sujeito de Heráclito; mas sim a mensura, fenomenológica, de uma consciência.

Marilena Chauí, descrevendo a fenomenologia do tempo abordada por Merleau-Ponty, observa que

o tempo não é um receptáculo de instantes, não é uma linha de momentos sucessivos, não é a distância entre um “agora”, um “antes” e um “depois”, mas é o movimento interno dos entes para reunirem-se consigo mesmos (o presente como centro que busca o passado e o futuro) e para se diferenciarem de si mesmos (o presente como diferença qualitativa em face do passado e do futuro). (CHAUI, 2004, p. 209)

Ainda dentro da percepção do “tempo vinculado”, pode-se inverter a abordagem fenomenológica da consciência sobre o tempo e ancorar a vinculação do tempo ao ser dentro das estruturas sociais. Em Durkheim, o tempo é traduzido como uma estrutura de organização social: “Não é o meu tempo que assim pode ser organizado; é o tempo tal como é objetivamente pensado por todos os homens de uma mesma civilização”. (DURKHEIM, 1978, p. 212)

Ou seja, a percepção temporal, antes de ser considerada uma medida mecânica, é um construto social, e só é percebida como uma medida mecânica em determinadas sociedades, nas quais esta visão física do tempo é formulada socialmente.

Em abordagem análoga, Roberto DaMatta define:

[...] tanto o tempo (ou a temporalidade) quanto o espaço são invenções sociais. Não existe uma medida orgânica, natural ou fisiológica de uma categoria de pensamento e ação tão complexa quanto o espaço, do mesmo modo que não há um órgão do corpo para medir o tempo. (DaMATTA, 1997, p. 32-33)

Nesta perspectiva, DaMatta, também, vincula o tempo à sociedade, destituindo de sua acepção, também, uma possível linearidade estrita;

A idéia de tempo muda e, com ela, há uma notável variação de suas unidades. O que releva a sua natureza social e, ainda, a sua capacidade de variação. Mesmo num sistema imbuído de um tempo altamente hegemônico, as unidades de duração inefável podem ganhar uma importância primordial. (DaMATTA, 1997, p. 38)

Esta relatividade do tempo, a impossibilidade da exatidão de uma medida, a sua vinculação ao ser e aos seus atos, à sociedade, de certa forma, é observada na obra *Cromwell*, do escritor e poeta francês Victor-Marie Hugo (1802-1885), publicada em 1827. No prefácio deste drama, Victor Hugo opõe-se às convenções clássicas da tragédia grega em relação à unidade de tempo e à unidade de lugar:

A unidade de tempo não é mais sólida que a unidade de lugar. A ação, emoldurada à força de vinte e quatro horas, é tão ridícula quanto emoldurada pelo vestibulo. Toda a ação tem sua própria duração como seu lugar particular. (HUGO, 2004, p. 55)

Nesta passagem de Victor Hugo, na qual a temática é a estrutura da tragédia, pode-se observar como a aceção da temporalidade é mutável no decorrer do tempo. O rigor da duração da tragédia “emoldurada à força de vinte quatro horas”, por Aristóteles, já não faz mais sentido nas composições narrativas do período romântico; e é esta perda de sentido que orienta a dura crítica de Victor Hugo.

Esta vinculação da concepção do tempo à sociedade é observada no poema “6”:

## 6

Os seres pensam em povos, e pensam  
(mãos pensas e inúteis) sobre a morte.  
Conhecem todas as sementes cegas,  
aquelas que pulsam ou que fenecem  
conhecem também o mar  
que os separa das terras  
e os afoga.  
Do céu recebem claridades,  
e é quando fitam raízes aéreas  
que desmancham suas idades.  
O canto dos povos são cicatrizes.  
Não há espaço para todos, somente  
há o tempo, que penetra de repente.  
(FORTUNA, 1997, p. 62)



“Os seres pensam em povos”. Este primeiro verso revela a orientação social dos Seres e, conseqüentemente, a orientação, além de fenomenológica, também social de seu tempo. O tempo é propriedade de todos, “Não há espaço para todos, somente/ há o tempo”; e é estrutura de todos, “O canto dos povos são cicatrizes.”.

Tanto a definição fenomenológica quanto a definição sociológica orientam o movimento do tempo como intuído, vinculado à consciência, ora uma consciência subjetiva, ora uma consciência social, e podem ser observados em vários momentos da lírica de Felipe Fortuna.

Uma última acepção do tempo vinculado pode ser encontrada na contraposição das categorias do sagrado e do profano estabelecidas pelo mitólogo romeno Mircea Eliade (1907-1986):

Tal como o espaço, o Tempo também não é, para o homem religioso, nem homogêneo nem contínuo. Há, por um lado, os intervalos de Tempo sagrado, o tempo das festas (na sua grande maioria, festas periódicas); por outro lado, há o Tempo profano, a duração temporal ordinária na qual se inscrevem os atos privados de significado religioso. (ELIADE, 1992b, p. 63)

Eliade vincula a percepção do tempo como homogêneo, linear e irrepetível à manifestação moderna de não-religiosidade da humanidade. O *homo religiosus*, como descreve na passagem acima, percebe o tempo como heterogêneo, dividido entre tempo profano (linear) e tempo sagrado (cíclico e reatualizável); e é por meio dos mitos e rituais, que o homem religioso orienta-se no tempo sagrado e que a humanidade protege-se contra a angustiante efemeridade, o terror da história, a sua impotência diante da irreversibilidade do dado.

No poema “6”, percebe-se, também, este entendimento do tempo vinculado. A angústia do homem diante da irreversibilidade do tempo resplandece nos versos “Os seres pensam em povos, e pensam/ (mãos pensas e inúteis) sobre a morte.”, substanciada pela

aflictiva imagem da morte; e é reafirmada nos versos “O canto dos povos são cicatrizes./ Não há espaço para todos, somente/ há o tempo, que penetra de repente.”, nos quais as cicatrizes do canto e a ausência do espaço para todos remetem, também, à imagem da morte, a qual deixa, apenas, o tempo passado aos que se foram, a lembrança reavivada em cada canto.

Esta percepção profana, linear e irrepitível do tempo é contraposta pela percepção do tempo sagrado, presente nos versos “Do céu recebem claridades,/ e é quando fitam raízes aéreas/ que desmancham suas idades”, nos quais a orientação vertical para o céu, a imagem das raízes aéreas e o desmanchar das idades inferem a presença do sagrado.

Por similaridade de forma, pode-se compreender as raízes aéreas como uma metáfora do fenômeno natural chamado raio, a luz que dissipa as trevas, o fogo purificador, “o golpe celeste e flamejante que o relâmpago é” (DURAND, 2002, p. 173). Para Gilbert Durand, este símbolo representa a luta contra o temido tempo, contra o declínio e a escuridão. Na figura das raízes aéreas, “a ascensão é imaginada contra a queda e a luz contra as trevas” (DURAND, 2002, p. 158). É o raio celeste, raio da eternidade, da constante renovação e do tempo cíclico, que luta contra a linearidade temporal, contra o tempo profano.

Esta luta do tempo cíclico (sagrado) contra o tempo histórico (profano) foi caracterizada na mitologia como a revanche de Urano – Deus da suprema luz, do sol, da flecha ígnea do fogo purificador –, contra Cronos, o tempo, o fluxo irreversível que leva o homem à queda, à escuridão, à efemeridade; o tempo, temido por sua efemeridade, que deixa suas cicatrizes nos cantos dos Seres. Mircea Eliade, sobre o simbolismo uraniano, afirma:

Mesmo quando a vida religiosa já não é dominada pelos deuses celestes, as regiões siderais, o simbolismo uraniano, os mitos e os ritos de ascensão etc. conservam um lugar preponderante na economia do sagrado. Aquele que está “no alto”, o “elevado”, continua a revelar o transcendente em qualquer conjunto religioso. Afastado do culto, e relegado às mitologias, o céu mantém-se presente na vida religiosa por intermédio do simbolismo. E esse simbolismo celeste infunde e sustenta, por sua vez, numerosos ritos (de ascensão, de escalada, de iniciação, de realeza etc.), mitos (a Árvore

cósmica, a Montanha cósmica, a cadeia das flechas que liga a Terra ao Céu etc.) e lendas (o vôo mágico etc.). (ELIADE, 1992b, p.108-109)

A aparição da pregnância do simbolismo uraniano, derivado do “sistema de mundo” das sociedades primitivas, na seção “Seres”, revela uma acepção temporal vinculada, também, à relação dialética entre o sagrado e o profano, expondo uma importante condição da modernidade: a presença, embora dissimulada, do homem religioso na consciência do homem a-religioso. Para Eliade,

o homem a-religioso descende do *homo religiosus* e, queira ou não, é também obra deste, constituiu-se a partir das situações assumidas por seus antepassados. Em suma, ele é o resultado de um processo de dessacralização. Assim como a “Natureza” é o produto de uma secularização progressiva do Cosmos obra de Deus, também o homem profano é o resultado de uma dessacralização da existência humana. Isto significa que o homem a-religioso se constitui por oposição a seu predecessor, esforçando se por se “esvaziar” de toda religiosidade e de todo significado trans-humano. Ele reconhece a si próprio na medida em que se “liberta” e se “purifica” das “superstições” de seus antepassados. Em outras palavras, o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. (ELIADE, 1992b, p.165-166. Grifos do autor)

O último aspecto sobre o tempo a ser analisado, nesta subseção, é a trifasia temporal orientada não pelo presente, mas pelo futuro; para tal, volta-se à fenomenologia, agora em Heidegger.

Para o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), a questão principal da filosofia é o problema do sentido do ser. Na obra *O ser e o tempo* Heidegger escreve: “A intenção do presente tratado é [...] a elaboração concreta do problema do sentido do ser” (HEIDEGGER *apud* REALE, 1991, p. 583). Porém, Heidegger difere da fenomenologia de seu mestre, Husserl. Enquanto para Husserl a realidade é algo a se contemplar e o ser é aquele que contempla a realidade, para Heidegger o homem está no mundo não apenas no sentido da contemplação, o homem está no mundo e o mundo é um conjunto de instrumentos para o

homem realizar seu projeto de ser-no-mundo, e transformando o mundo, o homem transforma a si mesmo.

Assim, ao perscrutar o sentido do ser, Heidegger, como, também, Merleau-Ponty, contraria o realismo – que afirma que, se eliminássemos a consciência, restariam as coisas, a realidade em si –, e o idealismo – que afirma que, se eliminássemos as coisas, restaria a consciência, que, através das operações do conhecimento, cunha a realidade. Como Marilena Chauí destaca:

Heidegger e Merleau-Ponty afirmam que as duas posições estão equivocadas e que são “erros gêmeos”, cabendo à nova ontologia superá-los, isto é, resolver o problema Heráclito-Parmênides, Platão-Aristóteles, medievais e modernos, Kant e Husserl [...] Dizem os dois filósofos: se eliminarmos a consciência, não sobra nada, pois as coisas existem para nós, isto é, para uma consciência que as percebe, imagina, que delas se lembra, nelas pensa, que as transforma pelo trabalho, etc. Se eliminarmos as coisas, também não resta nada, pois não podemos viver sem o mundo nem fora dele; não somos os criadores do mundo e sim seus habitantes. (CHAUÍ, 2004, p.206)

Porém Heidegger, diferindo de Merleau-Ponty, ao investigar a relação ser/temporalidade, transfere a orientação das investigações do presente para o futuro. Heidegger destaca que o ser-aí (*daisen*) não é, apenas, um ser presente no mundo, que tem o poder de fazer alguma coisa, ao contrário, o essencial do ser é o fato de poder ser, ou seja, a possibilidade do homem de poder escolher-se. O homem não é um simples objeto, um estar-presente, o homem é aquele que se interroga sobre o sentido de ser, que se projeta; existir é transcender. Como a existência é possibilidade, dentre as categorias do tempo, a fundamental é o futuro, pois o projetar é característica fundamental da existencialidade. O passado é o cuidado que antecipa as possibilidades, o presente é o ocupar-se das coisas, já o futuro, o ir ao encontro de, é a orientação do ser-no-mundo.

O primado do futuro, na conceituação do tempo heideggeriana, transforma-o em estrutura de possibilidade. O tempo é o por-vir, no qual o ser projeta suas possibilidades.

Porém, há um caráter cíclico na concepção temporal heideggeriana, pois o futuro é dado pelo ter-sido, pelo passado, logo, o passado é perspectiva do futuro enquanto matéria de projeção.

Mas, como afirma Nicola Abbagnano:

A relação entre passado e futuro, que Heidegger enrijeceu num círculo, pode ser facilmente dissolvida com a introdução da noção de possível. O passado pode ser entendido como ponto de partida ou fundamento das possibilidades porvindouras, e o futuro como possibilidade de conservação ou de mudança do passado, em limites (e aproximação) determináveis. (ABBAGNANO, 2000, P. 948)

Outro conceito heideggeriano relevante para o entendimento de sua concepção temporal é o ser-para-a-morte. Para Heidegger, todas as possibilidades do homem encontram uma barreira intransponível: a morte. Ela é a possibilidade da impossibilidade de todo projeto, revela a nulidade de todo projeto e alicerça a historicidade da existência. Fugir da possibilidade da morte, para Heidegger, é viver uma existência inautêntica, pois é imergir nos fatos e nas circunstâncias; para o filósofo, a única maneira de se existir autenticamente é reconhecer a possibilidade da morte.

O antecipar fazer-se livre para a própria morte liberta da dispersão nas possibilidades que se entrelaçam casualmente, de modo que as possibilidades efetivas, isto é, situadas além da possibilidade insuperável (a morte), podem ser compreendidas e escolhidas autenticamente. (HEIDEGGER *apud* REALE, 1991, p. 583)

Assim, existir autenticamente implica a coragem de aceitar o seu nada possível, o não-ser, a morte, o fim de todas as possibilidades.

O sentimento que resulta desta possibilidade de não-ser é a angústia. Para Heidegger, a angústia é, sempre, angústia por nada, sem objeto, é o sentimento oriundo da presença da morte e do nada que ela representa. Porém, na existência inautêntica, o ser aprofunda-se nas possibilidades, no “se”, e para escapar da angústia diante da morte, transforma esse

sentimento em medo que, por sua vez, é sempre um sentimento com um ponto de referência, afasta o homem da angústia e da possibilidade mais própria e insuperável do ser: a morte.

Desta forma, como a única possibilidade de uma existência autêntica, para Heidegger, é o ser-para-a-morte, também, a única possibilidade de tempo autêntico é o que se vincula a esta existência. Como Reale afirma, em Heidegger, o tempo inautêntico é

tipificado pela preocupação com o sucesso, a *atenção* para o êxito, ao passo que a existência autêntica, que assume a morte como possibilidade qualificante da existência, o futuro é um viver para a morte que não permite ao homem ser envolvido pelas possibilidades mundanas. (REALE, 1991, p. 589. Grifos do autor)

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

No poema “14”, da seção “Seres”, encontra-se o primado do futuro e sua dialética com o passado heideggerianos:

#### 14

E embora existam, é na transparência,  
é na trans-aparência que eles nascem.  
Não são anjos, nunca serão,  
e a ciência que os estuda  
vegeta ad infinitum.  
Reuniram tudo, tudo,  
e o tempo os reúne  
também sincronizados, temporais,  
e cobertos,  
atolados no húmus  
do futuro que os lança para trás.  
E congregando os ritmos,  
os seus pés passam  
para além do alado,  
mas tão germinados que é a mesma viagem:

e nela  
faz-se futuro-passado  
o que deles restou em sim e em não:  
eles eram seres, eram, serão.  
(FORTUNA, 1997, p. 69)

Neste poema, em relação à conceituação temporal heideggeriana, pode-se elencar as seguintes proposições: 1) o ser é temporal; 2) a existência é um projetar-se para o futuro; 3) o futuro estabelece uma relação cíclica com o passado.

O ser é temporal, como vincula o próprio nome da principal obra de Heidegger (*O ser e o tempo*) o tempo é a estrutura dominante do ser: o ser é tempo. Os versos “Reuniram tudo, tudo,/ e o tempo os reúne/ também sincronizados, temporais,” apontam para esta determinação.

Para compreender a abrangência da afirmação “o ser é tempo”, o entendimento da história, por Heidegger, é revelador:

Não apenas o conhecer historiográfico é histórico enquanto comportamento historicizante do ser-aí, mas também a *abertura historiográfica da história* [...] está em si-mesma *radicada na historicidade do ser-aí e isso em conformidade com sua estrutura ontológica*. E é a essa conexão que se refere à questão da origem existencial da historiografia a partir da historicidade do ser-aí. (HEIDEGGER *apud* REALE, 1991, p. 589)

Primeiramente, deve-se entender a historiografia como uma possibilidade de universalização, diferindo do entendimento da historiografia pluralista. Assim, o objetivo da historiografia apresentada por Heidegger é compreender o universal, o absoluto e imutável que orienta a espécie humana, e não os fatos, sempre mutáveis, trabalhados pelo historiador; enfim, pode-se determinar a historiografia de Heidegger como o que Fichte chamou de história *a priori* ou o que Hegel definiu como proceder de modo rigorosamente apriorístico. Neste entendimento, se “a *abertura historiográfica da história* [...] está em si-mesma *radicada na historicidade do ser-aí e isso em conformidade com sua estrutura ontológica*”, a

historiografia universal não depende do conhecimento histórico, mas, das estruturas do ser-aí. Logo, tendo em vista que temporalidade é o conceito ontológico que descreve a essência dos entes reais, toda a compreensão da estrutura do ser, como da sua própria historicidade, depende da compreensão das suas estruturas ontológicas, que, por sua vez, são imutáveis e intemporais. O ser é tempo e qualquer apreensão dele em sua existência autêntica, alheia à banalidade dos acontecimentos, vincula-se a necessidade da compreensão de sua temporalidade, pois é uma das estruturas ontológicas que definem os entes reais. E a orientação da temporalidade encontra-se na segunda proposição: a existência é um projetar-se para o futuro.

E nesta proposição encontra-se a diferenciação da categoria ontológica da temporalidade entre Merleau-Ponty e Heidegger. Sobre esta orientação, Nicola Abbagnano destaca:

O primado do futuro na interpretação do tempo não constitui apenas uma alternativa diferente do primado do presente e a ele oposta, na qual baseiam-se as outras duas interpretações principais, mas também oferece a possibilidade de não achatar sobre o presente as outras determinações do tempo e de entendê-las em sua natureza específica: o futuro como futuro (e não como “presente do futuro”) e o passado como passado. (ABBAGNANO, 2000, p. 948)

Além da possibilidade de retomada da tripartição temporal (passado, presente e futuro), ao destacar o futuro como principal categoria temporal, Heidegger transforma esta categoria em estrutura de possibilidades. O essencial do ser é o fato de poder ser, a essência da existência é dada pela possibilidade, existir é transcender e, logo, o futuro é a orientação do ser-no-mundo. Esta orientação da temporalidade pautada no futuro pode ser encontrada no poema “1”, nos seguintes versos: “Eram homens com patas/ de depois/ que calcavam no tempo os seus futuros,” (FORTUNA, 1997, p. 57). Nestes versos, encontra-se o ser voltado



para o futuro, com patas de depois, a estruturação de sua existência é orientada pelo tempo na forma de possibilidade, na transcendência.

No poema “4”, nos versos “Os olhos desses seres são enquanto./ As bocas desses seres são além” (FORTUNA, 1997, p. 60), também, encontra-se a orientação da existência voltada para a possibilidade na imagem da boca que é além, que remete à idéia de expectativa. Como, também, é encontrada a categoria temporal “presente” na imagem dos olhos, que remete à idéia da *praesens intentio* agostiniana, que em Heidegger é o ocupar-se das coisas, a intermediação entre o futuro (que é a característica essencial da existência) e o passado (que é o cuidado que antecipa as possibilidades e implica o futuro).

No poema “12”, nos versos “E esse sol-oposto à terra contrai-se/ de si mesmo, no precipício exangue/ onde as pedras são coaguladas. Quando se vai,/ mesmo a caústica luz existente/ é, calcada no céu, uma semente.” (FORTUNA, 1997, p. 67), o tempo como medida do movimento e com sua duração marcada pelos astros é contraposto ao tempo como categoria ontológica. Nesta contraposição, há duas orientações que podem ser analisados na imagem da semente: a primeira, remete à permanência de algo passado, o cuidado, como Heidegger denomina, frente às possibilidades; a segundo, a imagem da semente remete ao devir, ao surgimento de uma estrutura posterior, implicada na idéia de semente, ou seja, uma estrutura de possibilidade que é a essencialidade do ser-aí (*daisen*).

A terceira proposição analisada é o estabelecimento de uma relação cíclica entre o passado e o futuro, que pode ser observada no poema “2”, nos versos “enquanto a terra mais longe fica/ mais neles se enterra” (FORTUNA, 1997, p. 58). Nestes versos, a permanência do passado é marcada pela imagem da terra que acompanha os Seres, mesmo quando longe dela, o passado não se perde em uma linha temporal, continua, como parte constitutiva do futuro; e o futuro sendo possibilidade, estabelece uma relação dialógica com o passado, pois ele torna-

se seu constituinte por ser o “cuidado” frente às possibilidades, e constituído pelo fato da existência ser pautada na possibilidade mesmo quando se remete ao passado.

No poema “14”, nos versos “E congregando os ritmos,/ os seus pés passam/ para além do alado,/ mas tão germinados que é a mesma viagem:/ e nela/ faz-se futuro-passado/ o que deles restou em sim e em não:/ eles eram seres, eram, serão.” (FORTUNA, 1997, p. 69), há outro exemplo desta terceira proposição. Nestes versos há uma justaposição explícita entre o passado e o futuro em “faz-se futuro-passado”, e, por meio da conjunção temporal do verbo ser, em “eles eram seres, eram, serão”.

Desta forma, a concepção do tempo qual categoria ontológica do ente real, além de ser constante na seção “Seres”, tem sua direcionalidade voltada a uma estrutura de possibilidades, pautada no futuro, mas com a pregnância do passado.

## 2.2 CIRCULARIDADE TEMPORAL E O MITO DE SÍSIFO NA OBRA DE FELIPE FORTUNA

[...] ‘O número de todos os átomos que compõem o mundo é, embora desmedido, finito, e só capaz, como tal, de um número finito (embora também desmedido) de permutações. Num tempo infinito, o número das permutações possíveis deve ser alcançado, e o universo tem de se repetir. Novamente nascerás de um ventre, novamente crescerá teu esqueleto, novamente chegará esta mesma página às tuas mãos iguais, novamente percorrerás todas as horas até a de tua morte inacreditável’. Esta é a ordem habitual desse argumento, do prelúdio insípido ao enorme desenlace ameaçador. É comum atribuí-lo a Nietzsche. (BORGES, 1999, p. 425)

A ontologia temporal de Heidegger abre duas questões relevantes: a existência como projeção para o futuro e uma imagem da circularidade para o tempo (relação futuro-passado). No início deste capítulo, teceram-se considerações sobre duas narrativas mitológicas que simbolizam o mito da criação dentro de uma perspectiva temporal histórica, a judaica e a cristã. Neste momento, estabelecer-se-á a relação entre estas narrativas, juntamente, com a perspectiva temporal cíclica da seção “Seres”, da obra *Estante* (1997) de Felipe Fortuna. Primeiramente, far-se-ão algumas considerações sobre a imagem do eterno retorno.

Pensar na imagem do eterno retorno implica, necessariamente, a idéia de eternidade que, por sua vez, contrapõe-se à finitude. A eternidade, segundo Nicola Abbagnano, “tem dois significados fundamentais: 1º duração indefinida no tempo; 2º intemporalidade como contemporaneidade.” (2000, p. 378). A imagem do eterno, também, infere a perfeição, o imutável. Enfim, a eternidade, na maioria de suas concepções, remete-se a algo positivo.

Talvez, a forma mais antiga da evocação da eternidade seja a idéia da repetição do mundo em ciclos, tendo como auge um período perfeito, situado – dependendo da crença –, no passado ou no futuro, e que tende a repetir-se indefinidamente.

Para dominar o tempo e a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça ou os temores em face do desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado ou no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas e, por vezes, inseriram essas épocas originais ou derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem. (LE GOFF, 2003, p. 283)

Assim, de certa forma contra a história, os homens imaginaram idades míticas que, periodicamente, repetiam-se. Destas idades, a mais relevante ao pensamento do homem é o tempo da criação, a cosmogonia; e “é a nostalgia da perfeição dos primórdios que explica em grande parte o retorno periódico *in illo tempore*.” (ELIADE, 1992b, p. 82).

Sobre esta recorrência da idéia do eterno retorno, Jacques Le Goff escreve:

Se analisarmos as civilizações orientais e, de modo geral, as grandes religiões e civilizações, excetuando as três grandes religiões monoteístas (cristianismo, judaísmo, islamismo), a partir dos mitos e crenças relativos ao nascimento do mundo, encontramos, ao mesmo tempo e na maior parte das vezes, um mito original da Idade do Ouro ligado a um paraíso e uma doutrina das idades do mundo ligada, muitas vezes, a uma concepção do tempo cíclico ou do eterno retorno. (LE GOFF, 2003, p. 287)

Dentro da mesma perspectiva, Eliade observa: “De certo ponto de vista, pode se dizer até que o homem religioso – sobretudo o das sociedades primitivas – é por excelência um homem paralisado pelo mito do eterno retorno.” (1992b, p. 82).

Essas cosmogonias, inseridas dentro de um modelo circular do tempo, são divididas em idades, períodos, que se repetem num grau que caminha da perfeição a destruição total, para então, retornar a perfeição<sup>8</sup>. Progresso e declínio são os conceitos basilares do tempo circular, pautados em uma estrutura de espera-retorno à idade mítica. Porém, nas sociedades “primitivas”, não é apenas na espera da passagem pelas idades que se revela o templo cíclico, “Cada uma das construções representa um começo absoluto; ou seja, tende a restaurar o

---

<sup>8</sup> A imagem mais clássica destes períodos é a ligada aos metais: idade do ouro, da prata, do bronze e do ferro. Nesta última idade o mundo é destruído completamente e ressurge na idade do ouro.

instante inicial, a plenitude do presente, que não contém qualquer sinal de história.” (ELIADE, 1992a, p. 71), quer dizer, cada ato do homem primitivo visa imitar os gestos da cosmogonia divina, repetir os arquétipos da criação.

Na visão circular do tempo não há o fim do mundo. O vindouro, o futuro, nunca é visto como possibilidade de mudança, mas sua perspectiva é, sempre, positiva, pois voltará ao período de perfeição, “A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de mudanças sucessivas, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal.” (PAZ, 1984, p. 26). Desta forma, o tempo cíclico é a negação do tempo visto como mudança; a perspectiva e as estruturas de possibilidades criadas pelo homem nesta concepção, nunca implicam alteração, variação, mudança – conceitos bases da história; não existe a idéia do progresso, pois a perfeição já lhes foi dada no ato da criação, na cosmogonia, “[...] reencontrar o Tempo de origem implica, portanto, a repetição ritual *In ato* criador dos deuses.” (ELIADE, 1992b, p. 76). Todos os ritos e mitos, todo o *modus vivendi* do homem inserido no tempo circular pauta-se na repetição dos gestos dos deuses, na *imitatio dei*, que visa o restabelecimento deste tempo original.

[...] o Cosmo e o homem são incessantemente regenerados, e por todos os tipos de meios, com o passado sendo destruído e os males e pecados eliminados. Embora diferentes em suas fórmulas, todos esses instrumentos de regeneração tendem a caminhar para um mesmo propósito: anular o tempo passado, abolir a histórica por meio de um contínuo retorno *in illo tempore*, pela repetição do ato cosmogônico. (ELIADE, 1992a, p. 38).

Desta forma, o eterno retorno é uma estrutura estática, a consciência não se volta a novas expectativas, é “a duração indefinida no tempo” dada pela repetição dos ciclos e dos arquétipos da cosmogonia.

A idéia do eterno retorno encontra-se, também, em Platão, como Jorge Luis Borges apresenta: “Este, no trigésimo nono parágrafo do *Timeu*, afirma que os sete planetas, equilibradas suas diversas velocidades, voltarão ao ponto inicial de partida: revolução que

constitui o ano perfeito.” (BORGES, 1999, p. 434). Ou seja, nenhum acontecimento é único, nem ocorre apenas uma vez, pois se repete perpetuamente, da mesma forma; Sócrates está eternamente fadado à condenação à morte, Aquiles irá a Tróia pela primeira vez infinitas vezes. Ou como Eliade afirma:

[...] pode-se afirmar que essa ontologia “primitiva” tem uma estrutura platônica; e, neste caso, Platão poderia ser encarado como o destacado filósofo da “mentalidade primitiva”, isto é, como o pensador que conseguiu dar coerência e validade filosófica aos modos de vida e comportamento da humanidade arcaica. (1992a, p. 38).

Porém, a idéia do eterno retorno é desfeita na tradição judaico-cristã. Mesmo sendo a idéia do Paraíso semelhante à idéia do retorno a Idade de Ouro, o tempo judaico-cristão é linear, o credo judaico-cristão não inclui a imagem do retorno; uma vez que Adão é expulso do Paraíso e nunca mais retornará a ele. Em relação ao judaísmo, Mircea Eliade expressa:

*Para o judaísmo, o Tempo tem um começo e terá um fim. A idéia do Tempo cíclico é ultrapassada. Jeová não se manifesta no Tempo cósmico (como os deuses das outras religiões), mas num Tempo histórico, que é irreversível. Cada nova manifestação de Jeová na história não é redutível a uma manifestação anterior [...] Seus gestos são intervenções pessoais na História e só revelam seu sentido profundo para seu povo, o povo escolhido por Jeová. Assim, o acontecimento histórico ganha uma nova dimensão: torna-se uma teofania. (1992b, p. 97)*

Desta forma, o judaísmo incorpora a história à religião. As manifestações de Jeová ocorrem na história, no tempo linear, e são intervenções únicas; Sodoma e Gomorra nunca mais surgirão na face da terra e nunca mais serão destruídas pela ira divina. O mito da criação judaico instaura a contagem irreversível do tempo, no qual não há intervenções humanas ou divinas, pois “Deus domina o tempo, e a história desenrola-se segundo sua vontade, mediante um plano traçado sobre o modelo da Criação” (LE GOFF, 2003, p.344). Ou como reitera Eliade:

Quando chegar o Messias, todo o mundo será salvo de uma vez por todas, e a história deixará de existir. Neste sentido, sentimo-nos justificados em falar não apenas de uma atribuição escatológica de valor ao futuro, “àquele dia”, mas também da “salvação” da transformação histórica. A história já não parece ser um ciclo que se repete *ad infinitum*, como os povos primitivo a representavam (criação, desgaste, destruição, recriação anual do Cosmo) [...] Diretamente ordenada pela vontade de *Yahveh*, a história aparece como uma série de teofanias, negativas ou positivas, cada uma das quais vêm dotada de seu valor intrínseco [...] a intenção pessoal de *Yahveh*. (1992a, p. 98)

Da mesma forma, no cristianismo é retomada a historicidade do tempo, porém, de forma ainda mais marcante.

O cristianismo vai ainda mais longe na valorização do Tempo histórico. Visto que Deus encarnou, isto é, que assumiu uma existência humana historicamente condicionada, a História torna-se suscetível de ser santificada. O *illud tempus* evocado pelos evangelhos é um Tempo histórico claramente delimitado – o Tempo em que Pôncio Pilatos era governador da Judéia –, mas santificado pela presença do Cristo. Quando um cristão de nossos dias participa do Tempo litúrgico, volta a unir-se ao *illud tempus* em que Jesus vivera, agonizara e ressuscitara – mas já não se trata de um Tempo mítico, mas do Tempo em que Pôncio Pilatos governava a Judéia. (ELIADE, 1992b, p. 97-98)

A historicidade da pessoa de Cristo reafirma, em absoluto, o tempo histórico. Não há, no rito cristão, a perspectiva do retorno a qualquer idade, o próprio Apocalipse “não é um retorno à idade paradisíaca primitiva, mas um regresso de Cristo: não é um regresso ao passado, mas uma Recriação, um advento do futuro.” (LE GOFF, 2003, p. 307). Ou como Octavio Paz afirma:

Ao romper os ciclos e introduzir a idéia de um tempo finito e irreversível, o cristianismo acentuou a heterogeneidade do tempo [...] A queda de Adão significa a ruptura do paradisíaco presente eterno: o começo da sucessão é o começo da cisão. O tempo, em seu contínuo dividir-se, nada mais faz que repetir a cisão original, a ruptura do princípio; a divisão do presente eterno e idêntico a si mesmo em um ontem, um hoje e um amanhã, cada qual distinto, único. Esse contínua mudança é a marca da imperfeição, o sinal da queda. Finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manifestações da

imperfeição: cada minuto é único e distinto porque está separado, cortado da unidade. História é sinônimo de queda. (1984, p. 32)

Desta forma, pode-se entender tanto o judaísmo quanto o cristianismo como religiões que voltam sua escatologia para um futuro, para um tempo final – houve a criação e haverá um fim do mundo. A espera é a orientação da crença judaico-cristã, tudo se volta à realização da promessa de Deus para seu povo, com a diferença que, para o cristianismo, a vinda de Cristo é o início da execução desta promessa.

A orientação de uma escatologia para o futuro e a esperança como condutora da consciência do homem não são restritas ao pensamento do homem religioso. Como salienta Eliade:

A sociedade sem classes de Marx e a conseqüente desapareção das tensões históricas encontram seu precedente mais exato no mito da Idade do Ouro, que, segundo múltiplas tradições, caracteriza o começo e o fim da História. Marx enriqueceu este mito venerável de toda uma ideologia messiânica judaico-cristã: por um lado, o papel profético e a função soteriológica que ele atribuiu ao proletariado; por outro, a luta final entre o Bem e o Mal, que pode aproximar-se facilmente do conflito apocalíptico entre o Cristo e o Anticristo, seguido da vitória decisiva do primeiro. É até significativo que Marx resgate, por sua conta, a esperança escatológica judaico-cristã de um fim absoluto da História. (1992b, p. 168)

Neste sentido, a modernidade presenciou uma laicização da escatologia judaico-cristã. O pensamento religioso foi traduzido por teorias, racionalizações de uma projeção fortemente presente no pensamento ocidental: o futuro como promessa de positividade. Durand, também, salienta:

O século 19 acompanhou o desabrochar do positivismo paralelamente à sociologia unidirecional de Auguste Comte e ao historicismo unidirecional de Karl Marx. [...] Basta acrescentar que para Comte e Marx, seus pais fundadores, o imaginário e seus trabalhos situam-se bem “à margem” da civilização tanto na idade “teológica” do primitivismo humano quanto na superfície da insignificância superestrutural. Ambos se inserem sub-repticiamente no mito inelutável do progresso providencial do modelo proposto pelo abade Joachim de Flore, no século 12. Este mito fundador do



pensamento moderno situa o progresso inelutável da humanidade em três “épocas” consecutivas da revolução, a saber: primeiro a do Pai, depois a do Filho e, por último, a do Espírito Santo, isto é, a época da paz universal por vir. (DURAND, 2004. p. 46-47)

Nesta perspectiva, não é de estranhar que em Heidegger encontre-se a essência da existência balizada por estruturas de possibilidades, tendo no por-vir a projeção das possibilidades do ser-aí (*daisen*). Todo o pensamento ocidental volta-se a uma escatologia direcionada ao futuro, mas com uma diferença entre a perspectiva religiosa e a laica, como aponta Octavio Paz (1984, p. 28): “Para os cristãos o tempo perfeito é a eternidade – uma abolição do tempo, uma anulação da história; para os modernos, a perfeição não pode estar em outra parte, se está em alguma, a não ser no futuro”.

Enquanto os cristãos esperam pela eternidade futura, o pensamento laico crê na perfeição futura, impulsionada pela fé na idéia do progresso. Porém, há um pensador moderno, partidário da idéia do eterno retorno, que nega a escatologia voltada para o futuro: o filósofo alemão Freidrich Nietzsche (1844-1900). Como aduz Eliade:

A partir do século XVII em diante, o linearismo e a concepção progressista da história afirmam-se cada vez mais, colocando a fé numa linha de progresso infinito, uma fé que já havia sido proclamada por Leibniz, predominante no século do “iluminismo”, e popularizada no século XIX pelo triunfo das idéias dos evolucionistas. Temos de esperar até o nosso próprio século para ver o começo de determinadas reações contra seu linearismo histórico, e um certo reavivamento no interesse na teoria dos ciclos; é assim que, na economia política, estamos sendo testemunhas da reabilitação das idéias de ciclo, flutuação, oscilação periódica; que, na filosofia, o mito do eterno retorno é reavivado por Nietzsche [...] (1992<sup>a</sup>, p. 126)

Nietzsche foi um severo crítico da cultura ocidental: de suas religiões, da moral judaico-cristã, da metafísica idealista, do racionalismo puro e da política. Para Nietzsche, nenhum destes pilares sustenta a vida humana, a vida mantém-se, apenas, por meio das imbricações incessantes entre os seres vivos, pela luta, pela vontade dos vencidos serem

vencedores, enfim, a vida é a *vontade de poder*, de domínio, de potência; toda a moral ocidental, para o filósofo, é uma máscara que tenta esconder a verdade: o homem é individualidade irreduzível, o ser é orientado, apenas, pela vontade de potência.

Para Nietzsche, ao contrário do que acreditava Kant, a ordem e a estrutura também não compõem o mundo, o que o compõe é o acaso: “Um pouco de sensatez é possível, mas eu encontrei em todas as coisas esta benfeitora certeza: preferem bailar sobre os pés do acaso.” (NIETZSCHE, 2004, p. 131).

Em Nietzsche, também, não há uma escatologia voltada para o futuro, o mundo é regido pelo eterno retorno. Mas o eterno retorno em Nietzsche não remete a uma idade de ouro, a um momento de perfeição: é uma repetição *ad aeternum*, na qual a idéia de progressividade em ciclos não se insere.

Todas as coisas voltam eternamente e nós com elas: que nós temos já existido uma infinidade de vezes, e todas as coisas conosco [...] há um grande ano do acontecer (do sobrevir), um ano monstruoso que, à semelhança de um relógio de areia, tem sempre de se voltar novamente para correr e se esvaziar outra vez. De forma que todos esses grandes anos são iguais a si mesmos, em ponto grande e pequeno; de forma que nós em todo o grande ano somos iguais a nós mesmos, em ponto grande e pequeno [...] "Agora morro e desapareço", dirias, "e daqui a um instante já nada serei". As almas são tão mortais como os corpos. O nó das causas em que me encontro enlaçado torna... tornara a criar-me! (NIETZSCHE, 2004, p. 172)

Para Nietzsche, tudo voltaria a ser como é, infinitas vezes. Desta forma, tudo está preso a um número limitado de fatos, que se repetem indefinidamente, como as guerras, as epidemias, a paz, a saúde etc. Assim, o que se julga serem pólos opostos, para Nietzsche, são faces complementares; bem e mal, angústia e prazer, alternam-se eternamente. Logo, o mundo não tem objetivo, finalidade, não há progresso, não há uma idade perfeita para qual o mundo retornará; tudo retorna indefinidamente ao mesmo ponto, com o mesmo sentido, com o mesmo valor.

E se um dia ou uma noite, um demônio se introduzisse na tua suprema solidão e te dissesse: ‘Esta existência, tal como a levaste e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeçá-la sem cessar, sem nada de novo, ao contrário, a menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indivisivelmente grande ou pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão [...] a eterna ampulheta da vida será invertida sem descaso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras’... Não te lançaria por terra, rangendo os dentes e amaldiçoando esse demônio? Ou já vivestes um instante prodigioso, e então lhe responderias: ‘Tu és um deus; nunca ouvi palavras tão divinas!’ Caso este pensamento te dominasse, talvez te transformasse e talvez te aniquilasse; perguntarias a propósito de tudo: ‘Queres isto outra vez e por repetidas vezes, até o infinito?’ E pesaria sobre tuas ações com um peso decisivo e terrível! Ou então, como seria necessário que amasse a ti mesmo e que amasse a vida para nunca mais desejar nada além dessa suprema confirmação! (NIETZSCHE, 2004, p. 179)

Nesta passagem, percebe-se que a idéia do eterno retorno é balizada por outro conceito nietzscheano: *amor fati*, isto é, o amor ao destino. Quando tudo retorna a sua órbita novamente, deve-se amar a vida, pois não há um futuro prodigioso, não há o transcendente e não há uma idade mítica a que se possa amar. O eterno retorno, em Nietzsche, é uma declaração de amor à vida, à única vida que temos e que se repetirá indefinidamente. O eterno retorno é a afirmação e a aceitação incondicional da existência.

Uma *filosofia experimental*, tal como eu a vivo, antecipa experimentalmente até mesmo as possibilidades do niilismo radical; sem querer dizer com isso que ela se detenha em uma negação, no não, em uma vontade de não. Ela quer, em vez disso, atravessar até o inverso – até a um *dionisíaco dizer-sim* ao mundo, tal como é, sem desconto, exceção e seleção –, quer o eterno curso circular –: as mesmas coisas, a mesma lógica e ilógica do encadeamento. Supremo estado que um filósofo pode alcançar: estar dionisiacamente diante da existência – minha fórmula para isso é o *amor fati*. (NIETZSCHE, 2005, p. 445)

O conceito de eterno retorno nietzscheano não se contrapõe ao niilismo. Para Nietzsche, niilismo é o conceito pelo qual expressou sua oposição aos valores tradicionais da moral e da metafísica.

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

O niilismo nietzscheano é a ausência, e não a negação. O vir-a-ser é o nada, não há finalidade nem objetivo, nada é alcançado, porém, deve-se aceitar esta condição.

Em uma primeira visão, a ausência – de valores, de moral, de transcendência – somada a idéia do eterno retorno e ilidindo o *amor fati*, é um enclausuramento angustiante do homem na nulidade de qualquer possibilidade.

A *duração*, como um ‘em vão’, sem alvo e fim, é o *mais paralisante* dos pensamentos, especialmente ainda quando se compreende que se é burlado e no entanto se é impotente para não se deixar burlar. [...] Pensemos esse pensamento em sua forma mais terrível: a existência, assim como é, sem sentido e alvo, mas inevitavelmente retornando, sem um final do nada: ‘*o eterno retorno*’. (NIETZSCHE, 2005, p. 433)

Distanciado do *amor fati*, o eterno retorno transforma-se em um labirinto. “Novamente cada espada e cada herói, novamente cada minuciosa noite de insônia.” (BORGES, 1999, p. 428). Tudo se repete, e o homem sente a dilacerante espera do novo.

Na lírica de Felipe Fortuna, depreende-se este sentido da imagem do eterno retorno, e a palavra que melhor reflete este sentimento em sua lírica é a “angústia”:

2

Tropeçaram em corpos decapitados,  
viram sangue coagulado  
sobre a lâmina,  
mas guardam sob a pele anoitecida  
um pouco da fuga que os machuca.  
De suas lágrimas  
descem cavalos  
e desses cavalos  
descem caminhos:  
não param de chorar, para domá-los,

e deixam-se sozinhos.  
“E essas Fugas”, perguntam, “e essas fugas,  
por que fugir  
se tudo aqui retine  
no corpo, nas mulheres  
e nas rugas?”  
Não respondem. E que ninguém ensine  
a amar tal fuga, pois  
enquanto a terra mais longe fica  
mais neles se enterra.  
(FORTUNA, 1997, p. 58)

Neste poema, nos versos “Não respondem. E que ninguém ensine/ a amar tal fuga, pois/ enquanto a terra mais longe fica/ mais neles se enterra”, somados ao sentido da primeira referência sobre as “fugas”, depreende-se o sentido do retorno, na imagem da inutilidade da fuga. Os versos “enquanto a terra mais longe fica/ mais neles se enterra” não remetem, apenas, a um trabalho da memória, do tempo distendendo-se para o passado pela recordação; remetem, também, à idéia de um retorno contínuo, que vai além da recordação. Este sentido é encontrado, também, no poema “4”, no verso “Pois assim continuam, infinitos.” (FORTUNA, 1997, p. 60). Neste poema, no qual foi analisada a contração e a dilatação do tempo enquanto categoria ontológica, aos Seres é negada a finitude – continuam infinitos; a sina da existência dos Seres ganha caráter de eternidade, mesmo não sendo afirmada individualização da eternidade, como é comum no cristianismo. Porém, este caráter de perenidade não se remete em nenhum momento a uma idéia de progresso, ou de eternidade como dádiva. A eternidade dos Seres é uma condenação a repetir-se *ad infinitum*, mesmo não contendo a idéia de continuidade do indivíduo em si, repetem-se como “espécie”, nos mesmos labirintos de seus ancestrais: “Os osso se congelam e se enlaçam/ como os pássaros nos fios dos vãos,/ e esses ossos dos corpos sempre passam/ para outros corpos,/ e assim de novo” (FORTUNA, 1997, p. 65).

O sentido deste retorno que se depreende na seção “Seres” não deve ser interpretado como a real repetição da existência destes Seres. O seu sentido insere-se dentro do mito de

Sísifo, recorrente no imaginário da contemporaneidade. Como Durand (2001, p.88) salienta, é Sísifo quem substitui progressivamente Prometeu – o “herói” da humanidade, aquele que deposita sua fé sobre o homem em detrimento de Zeus o mito que define a ideologia humanista, progressista, racionalista e cientificista do século XIX. O mito da queda e redenção do romantismo deixa seu lugar para Sísifo, o mito da gratuidade da ação, do não ao progresso, da repetição interminável que vai do nada ao nada. Assim, na obra poética de Felipe Fortuna, a ciclicidade entre passado e futuro estabelece uma relação de impossibilidade de todos os projetos, transfigurada, na contemporaneidade, no mito de sísifo.

Sísifo era filho do rei Éolo, da Tessália, e Enarete. Na mitologia grega, era o mais astuto de todos os mortais, mestre da malícia e dos truques, entrou para a tradição como um dos maiores ofensores dos deuses. Sísifo despertou a ira de Zeus quando o reconheceu na forma de uma águia que sobrevoava a cidade, levando em suas garras a Jovem Egina, filha de Asopo, um deus das águas. Quando Asopo lhe perguntou se sabia alguma coisa sobre o rapto da sua filha, Sísifo contou o que vira em troca de uma fonte de água para a sua cidade. Zeus, diante da ofensa, enviou-lhe Tânatos, o deus da morte, para levá-lo ao mundo subterrâneo. Mas Sísifo elogiou o deus da morte e pediu se poderia lhe ornar o pescoço com um colar. Tânatos aceitou. Porém, o colar, na verdade, era uma coleira, e Sísifo acabou prendendo a morte e enganando novamente Zeus. Com a morte aprisionada, ninguém mais morreu, o que causou a ira de Hades, deus dos mortos, e Ares, deus das guerras. Hades libertou Tânatos e ordenou que lhe trouxesse Sísifo, o que foi feito. Porém, Sísifo pediu para sua mulher não enterrar seu corpo antes de partir. No inferno, Sísifo pediu a Hades que lhe desse mais um dia de vida para que pudesse ordenar a sua mulher que enterrasse seu corpo. Hades concedeu o pedido e Sísifo retornou para seu corpo. Porém, Sísifo, ao invés de pedir a sua mulher que enterrasse o seu corpo, fugiu com ela e, assim, enganou a morte e os deuses outra vez. Sísifo, depois de gozar por muito tempo os prazeres do mundo, foi capturado por Hermes e

conduzido para o reino dos mortos. Por sua rebeldia contra os deuses, Sísifo foi condenado a rolar uma grande pedra de mármore até o cume de uma montanha, quando a pedra chegava próxima ao cume, uma força gigantesca a empurrava de volta até o início da trajetória. Assim, Sísifo estava condenado a realizar o mesmo trabalho eternamente.

Sísifo estava condenado a um trabalho inútil e sem esperança, e a tragicidade deste mito, como Camus (2007) observa, reside no fato de Sísifo ser consciente de seu destino, como, também, a tragédia de Édipo inicia-se quando este toma consciência de sua situação. O destino de Sísifo, ligado a uma tarefa repetitiva e interminável, é sua prisão, seu claustro, não lhe possibilita esperanças. Por outro lado, Sísifo conhece seu destino, ao mesmo tempo que não lhe é dada a possibilidade de esperar pelo “extraordinário novo”, ele nunca se surpreenderá.

Esta perspectiva circular de um destino, a não espera pelo novo, uma vida sem acalentadoras esperanças, está presente na seção “Seres”, como também no poema “Roleta” da seção “(NÃO É)”.

### **ROLETA**

Em qualquer instante do relógio  
uma enfermeira cumpre a sua função:  
um sinal disparado na UTI  
chama-lhe a atenção para a vida  
que parou.

O morto não lhe teve estima  
nem lhe pareceu mais correto  
do que os demais. Porém, dessa vez,  
pensou que aquele poderia ter  
sobrevivido, apenas para que ela  
acertasse a sua diuturna previsão.  
(FORTUNA, 1997, p. 27)

Neste texto, a morte, a impossibilidade de todas as possibilidades heideggeriana, é concebida dentro de uma diuturna rotina que transforma a sua presença em uma trivialidade. A enfermeira carrega seu jugo à moda de Sísifo, vive em uma rotina sem esperanças, pois a

morte do paciente já lhe é certa, realiza um trabalho inútil, do qual sabe o desfecho, e sabe que outros trabalhos iguais virão, e tudo tornará a se repetir.

A efemeridade da vida é indicada na imagem do relógio, a impessoalidade do ser em que a morte toca é representada pelo título “Roleta”, e a enfermeira é a imagem do cotidiano mecanizado, da periodicidade da rotina, da dessacralização dos rituais que transformam cada ato na *imitatio dei*.

O conhecimento do destino – um destino dado pela repetição de estruturas – impossibilita os desejos e dessacraliza a existência. A eterna repetição do trabalho de Sísifo, da existência dos “Seres” e da rotina da enfermeira são situações que se assemelham por trazerem à existência a gratuidade<sup>9</sup>. O homem moderno sente, em sua existência rotineira, a presença avassaladora da gratuidade.

O essencial é a contingência. Em outras palavras, por definição lógica, a existência não é uma necessidade. Existir significa apenas estar aí; o que existe simplesmente aparece e se deixa encontrar. Não pode ser deduzido. (Sartre, 1963, p. 223-224)

Nesta passagem de *A náusea*, obra existencialista de Sartre, observa-se, também, a presença avassaladora desta gratuidade. A circularidade, a repetição de estruturas, o futuro impregnado e calcado no passado – um passado que já não é mais o tempo da criação dos deuses, um tempo original – dão à existência um caráter próprio da modernidade: a desilusão,

---

<sup>9</sup> Entende-se, aqui, por gratuidade, o sentimento da vida sem propósito, da existência como um mero jogo de contingências, de acasos, que não são causados por motivos relevantes, nem resultam em fins propositados ou desejados. Gilbert Durand, em *Campos do imaginário* (2003), demonstra, em Gide, que o ato gratuito encontra-se não na máxima cristã “torna-te naquilo que és”, mas sim, no contrário “só encontras o que não procuras”; os atos superiores dos heróis de Gide são desencadeados por ações que em momento algum os tinham por objetivo. Ou seja, a perene gratuidade do conquistado e o eterno desejo do não conquistado. E é esta gratuidade que Sartre negará de sua doutrina em *O existencialismo é um humanismo* quando impregna o mundo que sempre definira como contingencial com uma inversão da moral kantiana, “E, quem pensar estar encontrando aqui a teoria gideana do ato gratuito, não estará compreendendo a enorme diferença entre a nossa doutrina e a de Gide. Gide não sabe o que é uma situação; ele age por simples capricho.” (SARTRE, 2006, p.13)



a ausência das esperanças, a ausência da espera da chegada do extraordinário novo. E nesta gratuidade-repetição reside o vazio, a ausência, tão recorrente na poesia de Felipe Fortuna: “– e seus desejos acontecem amanhã:/ uma paixão tão frontal que o reverso/ é essa mesma paixão, a mesma fé,/ tão infinita que vai daqui/ até.” (FORTUNA, 1997, p. 27).

Jung, em *Psicologia e religião* (1978), aproxima o sentimento da gratuidade a estruturas esquizóides:

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

A modernidade exige do homem um progressivo alheamento entre causa, ação e consequência; que não acontece, apenas, nas relações de trabalho – como Marx já havia afirmado – mas, inclusive, nas relações inter-pessoais por meio das restrições dos círculos sociais, das indiferenças afetivas, do isolamento etc. Desta maneira, toda ação, na modernidade, ganha certo *status* de gratuita, pois existe um espaço vago entre as pessoas que dificilmente é transposto. A mecanização das relações humanas impede que o sentimento de empatia paute-as e, conseqüentemente, acarreta uma condição análoga à esquizofrenia, que tem como característica principal a partição, a separação arbitrária de instâncias que se relacionam. Desta maneira, o alheamento cada vez maior da inter-relação das diversas partes

que compõem a sociedade aumenta o sentimento de gratuidade em cada ato singular, em cada ação pessoal.

Peter Berger, em *Modernidade, pluralismo e crise de sentido* (2004), expressa esta gratuidade através do conceito de pluralismo moderno, no qual nenhuma interpretação é definitiva, inquestionável e o indivíduo é colocado constantemente diante de parâmetros bem diferentes do que definiu em sua vida, conduz o homem a uma liberdade de escolha sem limites; o que, inevitavelmente, coloca-o diante de uma situação de crise de sentido, incerteza, pois não há mais modelos de conduta “obrigatórios” (BERGER & LUCKMANN, 2004, p. 54).

Sartre, em *O existencialismo é um humanismo* (1970), demonstra que a aparência da total gratuidade das coisas e dos atos é uma presença avassaladora para o homem, quando este vê a existência destituída de valores *a priori*.

É extremamente incômodo que Deus não exista, pois, junto com ele, desaparece toda e qualquer possibilidade de encontrar valores num céu inteligível; [...] Dostoiévski escreveu: “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”. Eis o ponto de partida do existencialismo. De fato, tudo é permitido se Deus não existe, e, por conseguinte, o homem está desamparado porque não encontra nele próprio nem fora dele nada a que se agarrar. Para começar, não encontra desculpas. Com efeito, se a existência precede a essência, nada poderá jamais ser explicado por referência a uma natureza humana dada e definitiva; ou seja, não existe determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade. [...] o homem está condenado a ser livre. (SARTRE, 2006, p.6)

Porém, na mesma obra, Sartre afasta essa gratuidade afirmando que o futuro da humanidade está relacionado a cada ato de cada homem; em cada atitude de qualquer homem toda a humanidade é engajada, e para o homem “é impossível que ele não tenha uma total responsabilidade em relação a esse problema.” (SARTRE, 2006, p.13). Mas esta afirmação da responsabilidade de cada homem não foi suficiente para eliminar o sentimento da gratuidade do pensamento existencialista aos “espectadores”.

Em vários autores da modernidade e da contemporaneidade, há a presença marcante de um sentimento que pode ser expresso por meio do termo gratuidade. Esta gratuidade, que é marcada pela falta de valores *a priori*, pela percepção da falência de todas as possibilidades, pela sensação de ser a existência uma repetição eterna das mesmas estruturas, é presente na obra de Felipe Fortuna, na maioria das vezes, marcada pelos espaços em branco, ausências presentes em diversos poemas que, ao olhar desatento, podem parecer incompletos; porém, em outros momentos, essa gratuidade é declaradamente expressa.

14

[...]  
E congregando os ritmos,  
os seus pés passam  
para além do alado,  
mas tão geminados que é a mesma viagem:  
e nela  
faz-se futuro-passado  
o que deles restou em sim e em não:  
eles eram seres, eram, serão.  
(FORTUNA, 1997, p. 69)

E nestes momentos nos quais é expressa, depreende-se a sensação de um eterno repetir-se, “mas tão geminados que é a mesma viagem”, semelhante ao trabalho de Sísifo. Uma existência na qual não cabem grandes expectativas, uma existência desiludida no sentido de já ser conhecedora do seu destino, de seu enclausuramento na repetição eterna das mesmas estruturas de existência.

Como Octavio Paz já ressaltara: “A época moderna é a aceleração do tempo histórico” (PAZ, 1984, p. 22), e seu olhar é voltado ao futuro, porém o mito do progresso parece não mais encaixar-se sob este olhar. O homem moderno olha para seu futuro e vê a mudança, mas a mudança já não representa o progresso, e termina por transfigurar apenas uma roupagem nova às antigas estruturas que se repetem indefinidamente.

Angústia, agonia, apatia, resignação, náusea, modelos esquizóides de conduta – diversos autores nomeiam diversamente este sentimento contemporâneo, mas todos têm uma característica em comum: a impossibilidade. Todo o otimismo do século XVIII e XIX recalca-se, transforma-se em um negativismo frente à humanidade nos séculos XX e XXI. O renascimento e o iluminismo dessacralizaram os deuses; a modernidade dessacralizou a razão, a unicidade de valores e sentidos. A liberdade, a multiplicidade de escolhas e a repetição das estruturas são os fardos que a contemporaneidade carrega, e que resplandece na lírica de Felipe Fortuna, por vezes, na imagem do vazio, por vezes, no eterno retorno da pedra ao pé da montanha. Sartre dizia que “não existe natureza humana [...] cada época se desenvolve segundo leis dialéticas, e os homens dependem da época e não de uma natureza humana” (SARTRE, 2006, p. 24); o homem contemporâneo vive em uma época que cada explicação, cada teoria, reflete o aspecto contingente e caótico da sua existência, mas tende, deliberadamente, a incessante busca da verdade em um mundo no qual não há mais verdades: este é nosso trabalho de Sísifo.

### 3 – OS REGIMES DIURNOS E NOTURNOS DA IMAGEM: VIDA E MORTE

#### 3.1 O IMAGINÁRIO

O universo humano é um conglomerado de imagens e símbolos que representam, re-significam ou criam sentidos em todas as instâncias da vivência humana. Por vezes, estes símbolos e imagens aparecem com um mesmo significado em diversas culturas, sem o contato, *a priori*, destas sociedades, demonstrando que há algo mais que a constituição fisiológica unindo o *homo sapiens* como espécie.

Na obra *Cidades invisíveis* (1990), de Ítalo Calvino, Marco Pólo descreve para Kublai Khan as incontáveis cidades conquistadas pelo imperador mongol. Em particular, neste capítulo, “As cidades e seus símbolos I”, Marco Pólo, mesmo sendo estrangeiro, reconhece a cidade nos símbolos que encontra, passo a passo, durante sua estadia: a utilidade das construções; as profissões dos homens que, ali, habitam; a lei que orientam quem pelas ruas percorre etc. A cidade, visitada pelo narrador, é um código a ser decifrado – símbolos e imagens que se remetem a outras cidades, a outros homens, a toda a cultura humana num grande complexo de representações.

*Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras são aquilo que são.*

*Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tamara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de que alguma coisa – sabe-se lá o quê – tem como símbolos um leão ou um delfim ou torre ou estrela. Outros símbolos advertem aquilo que é proibido em algum lugar – entrar na viela com carroças, urinar atrás do quiosque, pescar com vara na ponte – e aquilo que é permitido – dar de beber às zebras, jogar bocha, incinerar o cadáver dos parentes. Na porta dos templos, vêem-se as estátuas dos deuses, cada*

*qual representado com seus atributos: a cornucópia, a ampulheta, a medusa, pelos quais os fiéis podem reconhecê-los e dirigir-lhes a oração adequada. Se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar a sua função: o palácio real, a prisão, a casa da moeda, a escola pitagórica, o bordel. Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias mas como símbolos de outras coisas: a tira bordada para a testa significa elegância; a liteira dourada, poder; os volumes de Aveirróis, sabedoria; a pulseira para o tornozelo, voluptuosidade. O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.*

*Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber. Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde correm as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiros, mão, elefante... (CALVINO, 1990, p. 17-18)*

O homem e seus símbolos não constituem, apenas, a cidade de Tamara; eles compõem quase a totalidade do pensamento humano. As representações, os símbolos, as imagens são os caminhos indiretos que o pensamento de Marco Pólo, como o de qualquer homem, percorre para desvelar as significações do universo que o abarca. “Aquilo que distingue o comportamento do *homo sapiens* do comportamento de outros animais, é o facto de que toda a sua atividade psíquica, com raras exceções, é indirecta” (DURAND, 1995, p. 78). O homem não possui a unicidade dos instintos, como os demais animais, isto é, seu pensamento sempre é intermediado por uma teia de representações constituídas pelas imagens, símbolos, alegorias, signos; “todo o gênio humano não é senão um conjunto de formas simbólicas” (DURAND, 1995, p. 79).

Mas o que é este imaginário que constitui o homem? Para compreender o que é o imaginário e o que o compõe, primeiramente, há a necessidade de recusar, parcialmente, o puro racionalismo cartesiano, não em sua percepção das idéias/estruturas inatas e naturais a todos os homens, mas em sua negação categórica dos sentidos; pois há construção primeira das imagens é *empeiria*.

Imagens são construções baseadas nas informações obtidas pelas experiências visuais anteriores. Nós produzimos imagens porque as informações envolvidas em nosso pensamento são sempre de natureza perceptiva. (LAPLANTINE & TRINDADE, 2001, p.5)

Não há desvinculação total entre imagem e percepção sensorial. Porém, em contrapartida, a imagem que o homem tem de um objeto não é o objeto em si, mas sim uma construção estabelecida entre a realidade do objeto em si e as estruturas do pensamento humano, ou seja, uma perspectiva fenomenológica – como a viam Heidegger e Merleau-Ponty. Mas, por muito tempo, as estruturas do pensamento racional, ditadas ao Ocidente por Aristóteles, caracterizaram a imagem como *mimesis* exata da *empeiria*; “se o artista espalha as cores, por mais sedutoras que fossem, como que ao acaso, não causaria prazer tão intenso como se apresentasse uma imagem de contornos bem definidos.” (ARISTÓTELES, 2004, p.37). No texto aristotélico, como se pode perceber, o artista não representa, mas sim “apresenta” a imagem em seus contornos definidos, ou seja, crê-se na possibilidade da cópia exata das imagens e, conseqüentemente, na possibilidade da apreensão exata das imagens pela consciência humana através dos sentidos.

Esta perspectiva da percepção da imagem como cópia fiel do real, de certa forma, teve presença marcante durante toda a história ocidental, considerando certos desvios da concepção original. Um destes momentos pode ser percebido, na modernidade, em Henry Bergson.

Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo de leis da natureza, e como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas

também de dentro, mediante afecções: é meu corpo. (BERGSON, 1999, p. 11)

O grande empecilho da concepção bergsoniana é afastar a mediação, por meio das estruturas do pensamento, entre imagem e consciência. Se, por um lado, não há imagem sem experiência sensorial, a canalização dessas experiências é dada pelo pensamento indireto, por meio de representações, o que não pode ser reduzido a idéia bergsoniana do corpo como

uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe [...] *Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é portanto um centro de ação; ele não poderia fazer nascer uma representação.* (BERGSON, 1999, p. 14. Grifos do autor)

Esta percepção das imagens já é mediada – “aquilo que marca o fracasso bergsoniano é o facto de o ‘dado imediato’ da consciência só poder ser a inconsciência infra-humana” (DURAND, 1995, p. 78). Ou, ainda, “um exame atento das concepções de Bergson mostramos que ele aceita [...] o problema da imagem em seu aspecto clássico e que a solução oferecida por ele não trás nada de novo” (SARTRE, 2008, p.41).

Outra característica da imagem é o seu caráter alógico<sup>10</sup>

[...] a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso” formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção uma única proposta “verdadeira” ou “falsa” formal [...] A imagem pode se desenovelar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença”. (DURAND, 2004, p.10)

---

<sup>10</sup> Entendendo-se a lógica na perspectiva aristotélica: princípio da identidade das idéias, cada coisa é o que é; princípio da não-contradição, um pensamento não pode ser ao mesmo tempo verdadeiro e falso; princípio do terceiro excluído, uma coisa ou é ou não é.



A descrição/conceituação da imagem não pode apreender-se dentro dos princípios da lógica aristotélica ou, ainda, do monismo do *cogito* cartesiano; há na imagem sempre uma pregnância que a faz poder inferir sentidos diversos:

Não apenas todo “objeto” imaginário é constitutivamente “dilemático” (Claude Lévi-Strauss) ou “anfibológico” (isto é, “ambíguo” ao compartilhar com seu oposto uma qualidade comum), mas é a física contemporânea que, pelos seus conceitos de “complementaridade” (Niels Bohr), antagonismo e “contrariedade”, introduziu o *status* científico do anfibólio. (DURAND, 2004. p. 84)

Como observa Gaston Bachelard em *A formação do espírito científico* (1996), as imagens primeiras são, frequentemente, a fonte do equívoco da Ciência. Grande parte do fracasso do empirismo é devido à crença na objetividade dos sentidos, à crença de que por meio de imagens primeiras poderiam ser construído conceitos científicos irrefutáveis. “Às vezes, bastam uma imagem, uma palavra. Em poucas linhas, por simples referência a uma experiência costumeira, explica-se o Mundo; passa-se sem cerimônia do pequeno para o grande.” (BACHELARD, 1996, p. 237). Ou seja, quando a tentativa de explicar o fenômeno perscruta a imagem central e primeira – o primeiro caminho utilizado pelo espírito humano, via de toda a explicação pré-científica das sociedades primitivas – e não o cálculo que deve explicá-lo, toma-se como clara e objetiva a imagem que, na realidade, possui um caráter de convicção inconsciente, dado pelas estruturas/arquétipos do pensamento. A *empeiria*, o conhecimento sensível, quando não separado do conhecimento científico, procura ver o objeto como “objetivo” imediato, a imagem como apreensão objetiva. A grande gama de raciocínios equivocados oriundos desta fusão possibilitou a revelação do caráter mediado, da tendência em organizar-se em pólos orientadores e da característica dilemática/ambígua das imagens apreendidas pela consciência: é o problema da experiência primeira apresentado por Bachelard, “Uma ciência que aceita as imagens é, mais que, qualquer outra, vítima das metáforas. Por isso, o espírito científico deve lutar sempre contra as imagens, contra as

analogias, contra as metáforas.” (BACHELARD, 1996, p. 40). O puro racionalismo, por sua vez, é o reverso deste erro; um equívoco às avessas.

Outro caráter da imagem é sua possibilidade de manifestar-se no símbolo – signo concreto, e não arbitrário, que, por relação natural, evoca uma entidade ausente ou não percebida; esta simbolização que permite que o conhecimento seja condensado. Assim, a capacidade humana de ser formadora e receptora de cultura só é possível graças à possibilidade de manifestarem-se imagens e, por vezes, conceitos inteiros em símbolos, elevando situações concretas e particulares às universalizações sócio-culturais, ou como afirma Eliade (1992b, p.172): “É graças aos símbolos que o homem sai de sua situação particular e se ‘abre’ para o geral e o universal”. E no campo da poesia, afirma Bachelard (1988, p.3), “dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem”.

Cabe, também, salientar que o símbolo, nesta concepção, não pode ser confundido com a palavra – o signo saussuriano dividido em significante e significado; “no símbolo constitutivo da imagem há homogeneidade do significante e do significado [...] a imagem difere totalmente do arbitrário do signo.” (DURAND, 2002, p. 29). Esta característica do símbolo também havia sido observada por Saussure:

O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo. (1991, p.82)

Outra característica, tanto do símbolo quanto da imagem<sup>11</sup>, é não se referirem, apenas, às estruturas formadas por caracteres sócio-culturais, mas, também, conterem sentidos afetivos universais arquetípicos (Jung) ou estruturas biopsíquicas e sociais (Durand).

---

<sup>11</sup> As noções de símbolo e de imagem, trabalhadas neste capítulo, têm seu escopo teórico na acepção da tradição neoplatônica – representada pela escola antropológica e filosófica substancialista (Gilbert Durand, Paul Ricoeur e Mircea Eliade) e pela psicologia analítica (Carl Gustav Jung).

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

Logo, para o *homo sapiens*, o símbolo, além de ser constituído sócio-culturalmente, possui estruturas inatas, anteriores a *empeiria* individual; como ressalta Laplantine:

Para Durand, fundamentando-se em Jung, a matéria primeira, ou seja a imagem (*Bild na* etimologia alemã), está contida no inconsciente do qual emana o sentido (*sinn*). Nesses termos, o símbolo (*sinn Bild*) é unificado a partir de pares opostos (consciente e inconsciente, sentido e imagem) e permite, fora da língua, o sentido de existir. Dado o seu caráter sincrético, o símbolo, para os autores de tradição neoplatônica, fala por si mesmo e conduz os homens à reminiscência de um sentido primordial que é constitutivo da imagem simbólica. (LAPLANTINE & TRINDADE, 2001, p. 9)

Desta forma, o símbolo contém mais que o sentido artificialmente dado, como consta no signo, é anterior cronológica e ontologicamente “sobre qualquer significância (*signifiance*) audiovisual” (DURAND, 2002, p. 31).

A grande importância dos símbolos e das imagens reside na formação do imaginário, “mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para exprimir-se e existir e, por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária.” (LAPLANTINE & TRINDADE, 2001, p.10). O imaginário, portanto, é a seleção das imagens e símbolos feita pela humanidade; não

é uma reprodução do real, mas uma re-construção do real, uma tradução mental da realidade exterior balizada por códigos estruturantes.

Nesta concepção, todo o pensamento humano é uma re-presentação, ou seja, o real é interpretado por articulações simbólicas; toda a percepção, toda a *empeiria*, não estabelece uma relação direta com a consciência, mas uma relação sempre “mediada”, na qual “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana.” (DURAND, 2004, p. 41).

Mas o que são os códigos estruturantes que balizam o imaginário? As imagens e os símbolos que constituem o imaginário humano possuem zonas arquetípicas comuns a todos os homens: “os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal” (DURAND, 2002, p. 43). Neste sentido, as estruturas antropológicas do imaginário (Durand), ou os arquétipos do inconsciente coletivo (Jung), ou a dialética entre o sagrado e o profano (Eliade) antecedem e estruturam a consciência humana.

Notemos que nos nossos dias ainda são utilizadas as mesmas imagens quando se trata de formular os perigos que ameaçam certo tipo de civilização: fala-se do “caos”, de “desordem”, das “trevas” onde “nosso mundo” se afundará. Todas essas expressões significam a abolição de uma ordem, de um Cosmos, de uma estrutura orgânica, e a re-imersão num estado fluido, amorfo, enfim, caótico. Isto prova, ao que parece, que as imagens exemplares sobrevivem ainda na linguagem e nos estribilhos do homem não religioso. Algo da concepção religiosa do Mundo prolonga-se ainda no comportamento do homem profano, embora ele nem sempre tenha consciência dessa herança imemorial. (ELIADE, 1992b, p. 48)

Porém, cabe diferenciar imaginário de imaginação. Enquanto o imaginário é esta coletânea de imagens e símbolos adquiridos pela espécie humana no decorrer de sua existência, a imaginação é o dinamismo organizador do imaginário, “é a potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção” (DURAND, 2002, p. 30) – entendendo-se ‘deformação’ como a característica da imaginação de organizar as imagens e os símbolos dentro de leis de representações homogêneas. Ou seja, a deformação a que

Gilbert Durand se refere a esta capacidade de organizar as imagens dentro de estruturas isomórficas, sejam derivadas de condições exteriores, como a divisão dada pelos elementos – ar, fogo, terra, água – em Gaston Bachelard; ou derivadas de estruturas interiores do próprio dinamismo do imaginário – regime diurno e regime noturno da imagem – em Gilbert Durand.

Porém, o principal a observar-se, independentemente do princípio organizador a ser utilizado, é o fato de que a possibilidade de organização é dada devido à característica de grupos simbólicos convergirem para um mesmo pólo de significação.

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos *inconsciente pessoal*. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. (JUNG, 2000, p. 15. Grifos do autor).

Esta camada mais profunda e inata, denominada inconsciente coletivo por Jung, é constituída por estruturas denominadas arquétipos, que se referem aos “conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico.” (JUNG, 2000, p.16).

Em concepção quase análoga, esta estruturação do pensamento também fora observada por Lévi-Strauss na análise dos mitos de tribos indígenas: “basta-me admitir que o espírito humano trabalhe com o auxílio de um repertório de estruturas formais acabado” (LÉVI-STRAUSS, 1990, p.166). Porém, para Lévi-Strauss, estas estruturas não residem, apenas, no campo da atividade mental, a estruturação das percepções exteriores inicia-se em aspectos fisiológicos dos órgãos sensoriais: “Longe de ver na estrutura um puro produto da actividade mental, reconhecer-se-á que os órgãos dos sentidos têm já uma actividade estrutural” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 169).

Desta forma, percebe-se, em diversos autores, que a apreensão sensorial do homem é adquirida por meio de um pensamento mediado, o que significa dizer que os objetos não se

“apresentam” à consciência em sua estrita materialidade, mas são “re-presentados” por estruturas do pensamento. Estas estruturas, por sua vez, traduzem a realidade exterior em imagens e símbolos que, por razão de suas isomorfias, constelam em temas arquetipais, constituindo, assim, pólos da estrutura da consciência, inatos no homem. Diante desta concepção, a própria definição do homem como animal racional pode levar a um equívoco de significado, pois o termo mais apropriado poderia ser animal simbólico – ou *homo signifer* na nomenclatura de Durand – dado a propriedade de seu pensamento ser orientado simbolicamente.

### 3.2 ESTRUTURAS DO IMAGINÁRIO EM GILBERT DURAND

O homem não pode escapar de sua própria sorte, não há outra possibilidade senão aceitar as condições de sua própria vida; já não vive isolado em um puro universo físico, mas sim em um *universo simbólico*. A linguagem, o mito, a arte e a religião constituem partes deste universo, constituem os diversos fios que possui a rede simbólica, a complicada organização da experiência humana [...] O homem já não pode afrontar-se com a realidade de um modo imediato; não pode olhá-la, como diríamos, cara a cara. A realidade física parece retroceder na mesma proporção que avança a atividade simbólica. Em lugar de comunicar-se com as coisas mesmas, em certo sentido, conversa constantemente consigo mesmo<sup>12</sup>.

Ernest Cassirer

Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, o sociólogo e filósofo francês Gilbert Durand atem-se à presença de axiomas classificatórios das imagens acumuladas pelo homem durante sua existência, ou seja, entende que há cadeias, grupos de imagens, ligadas entre si por uma espécie de isomorfismo. Gaston Bachelard, de quem Gilbert Durand é discípulo, também havia notado a possibilidade de classificação das imagens em grupos; e como critérios classificatórios elencou os quatro elementos – ar, terra, fogo, água –, criando, desta forma, uma classificação ligada à materialidade exterior; “acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma *lei dos quatro elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou à terra.” (BACHELARD, 1997, p. 3-4).

Porém, Gaston Bachelard percebera a precariedade desta classificação pautada em dados extrínsecos às próprias imagens e que, abaixo da imaginação orientada por elementos materiais, poderia ser encontrado outro sistema classificatório, mais enraizado na psique humana.

---

<sup>12</sup> Tradução nossa.

Para descer tão fundo às raízes da imaginação orgânica, para escrever embaixo da psicologia da água uma fisiologia da água onírica, não nos sentimos suficientemente preparados. Seria preciso uma cultura médica e sobretudo uma grande experiência das neuroses [...] Tivemos, pois, de nos contentar com o estudo da imaginação material *enxertada* e limitamo-nos quase sempre a estudar os diferentes ramos da imaginação materializante *acima do enxerto* quando uma cultura deixou sua marca numa natureza [...] Nosso livro permanece, pois, como um ensaio de estética literária. Tem ele o duplo objetivo de determinar a substância das imagens poéticas e a adequação das formas às matérias fundamentais. (BACHELARD, 1997, p. 10-11)

Nessa acepção, Bachelard percebe a possibilidade de abandonar as intimações objetivas sobre as quais classifica as imagens; e é Gilbert Durand quem orientará seus estudos para o movimento do imaginário dentro de estruturas intrínsecas ao próprio imaginário. Assim, para definir um método de agrupamento das imagens, Gilbert Durand recorre aos estudos do psicólogo russo Vladimir Betcherev, da escola de Reflexologia de Leningrado. Betcherev, nas primeiras décadas do século XX, desenvolve o conceito de “gestos dominantes”, grupamentos de reflexos corporais presentes no homem desde a mais tenra idade, que nas estruturas do imaginário de Gilbert Durand constituíram as “imagens motrizes”, que são:

Os mais primitivos conjuntos sensório-motores que constituem os sistemas de ‘acomodações’ mais originários na ontogênese e aos quais, segundo a teoria de Piaget, se deveria referir toda a representação em baixa tensão nos processos de assimilação constitutivos do simbolismo (DURAND, 2002, p. 47-48)

Desta forma, com vistas aos gestos dominantes da escola de Reflexologia de Leningrado, Gilbert Durand define o imaginário como o “trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito” (2002, p. 42), e o símbolo será sempre um “produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio” (DURAND, 2002, p. 42).



Estes imperativos pulsionais biopsíquicos residem nos gestos dominantes dados pela reflexologia – a única ciência que “parece apresentar uma possibilidade de estudar esse ‘sistema funcional’ que é o aparelho nervoso do recém-nascido e em particular o cérebro” (DURAND, 2002, p. 47).

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

O segundo reflexo dominante é o da *nutrição*, “que, nos recém-nascidos, se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça” (DURAND, 2002, p. 48), que é provocado por estímulos externos.

O terceiro reflexo dominante é o da *cópula*, que “seria de origem interna, desencadeada por secreções hormonais e só aparecendo em período de cio” (DURAND, 2002, p. 48). Na psicanálise freudiana, esta dominante copulativa é vista como dominante de todas as demais atividades animais, como se pode perceber nas análises do complexo de Édipo e do complexo de Electra. Esta dominante, mesmo sendo desencadeada por secreções hormonais no humano adulto, parece, também, figurar-se em várias brincadeiras e jogos rítmicos da criança, como uma espécie de exercício da sexualidade. Também em Freud, segundo sua teoria dos deslocamentos genéticos da libido, “constataremos que originariamente esta rítmica sexual está ligada à rítmica da sucção e que há uma anastomose muito possível entre a dominante sexual latente da infância e os ritmos digestivos da sucção” (DURAND, 2002, p. 50); ou seja, o segundo e o terceiro reflexo dominante combinar-se-iam em cruzamentos simbólicos, logo, os símbolos do engolimento teriam, frequentemente, prolongamentos sexuais.

Desta forma, na estruturação do imaginário partindo dos *gestos dominantes* da escola de Leningrado, Gilbert Durand tem como hipótese de trabalho a existência de uma “estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (DURAND, 2002, p. 51).

Assim, para Gilbert Durand – anterior à materialidade – todo o imaginário se articula por meio de estruturas advindas dos três reflexos dominantes, logo, organizando-se em três processos iniciais: a atitude de *separar*, que é advinda da dominante da *postura* e define a conduta heróica; a atitude de *incluir*, que é advinda da dominante da *nutrição*, da integração do outro ao corpo, e caracteriza a conduta mística; e a atitude de *dramatizar* pela conduta de disseminador, que é advinda da dominante da *cópula*.

Porém, o imaginário encontra um prolongamento, além dos gestos dominantes, que é dado pelo *habitat*, ou seja, além do papel exercido pelos reflexos dominantes, a cultura exerce o papel de prolongamento das imagens, “sobredetermina, por uma espécie de finalidade, o projeto natural fornecido pelos reflexos dominantes que lhe servem de tutor instintivo.” (DURAND, 2002, p. 52).

Nesse sentido, na elaboração das constelações de imagens, combinam-se reflexos dominantes com o ambiente tecnológico humano, “é um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação” (DURAND, 2002, p. 52); porém, sempre tendo a força – o gesto dominante – prevalência sobre a matéria. E Durand, seguindo a equação de Leroi-Gourhan, segunda a qual uma força unida a uma matéria produz um instrumento, afirma que reflexo implica uma matéria e produz um instrumento, um utensílio ou uma técnica. Desta forma, percebe-se, também, que os estudos de Gaston Bachelard, como ele próprio previra, prendiam-se à matéria por não se aprofundar nas dominantes sensório-motoras, ou seja, Bachelard encontrara a matéria, porém, não se orientara sobre a força que, juntamente com a matéria,

culminaria no instrumento, no utensílio ou na técnica. Assim, nas estruturas antropológicas do imaginário, a dominante postural exigirá as matérias luminosas e suscitará as técnicas de separação, purificação, das quais as armas, as flechas, o gládio e o cetro serão símbolos freqüentes; a dominante da nutrição exigirá as matérias de profundidade (a água ou a caverna) e suscitará os utensílios continentais, as taças e os cofres; e a dominante copulativa, os gestos rítmicos, projetar-se-á nos ritmos sazonais e suscitará os substitutos técnicos do ciclo (a roda, a roda de fiar) e a rítmica da fricção tecnológica (o isqueiro de pedra). Para Durand, essa classificação tripartida concorda

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

Assim, partindo dos reflexos dominantes, Gilbert Durand propõe a divisão das constelações do imaginário em dois regimes de imagens:

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

Partindo desta perspectiva, na próxima seção, veremos como os regimes do imaginário estabelecem-se na seleção das imagens pela lírica de Felipe Fortuna.

### 3.3 OS REGIMES DIURNO E NOTURNO DA IMAGEM NA LÍRICA DE FELIPE FORTUNA

No instante em que se desmancha  
a pele, o hálito, a dança,  
ouve-se o aviso enorme  
de algo que invade e que envolve:  
“é coisa estranha, a morte.”

Felipe Fortuna

Portanto, em vez de definir o homem como um *animal racional*, defini-lo-emos como um *animal simbólico*. Deste modo, podemos assinalar sua diferença específica, e podemos compreender o novo caminho aberto ao homem: o caminho da civilização<sup>13</sup>.

Ernest Cassirer

Em *As estruturas antropológicas do imaginário* (2002), como visto anteriormente, Gilbert Durand considera que há uma estreita relação entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas e, também, que o conjunto de imagens e símbolos que constitui o imaginário humano converge em constelações simbólicas isomórficas, ou seja, que contêm um mesmo tema arquetipal.

Na teoria durandiana, estes temas arquetipais surgem, a princípio, dos “reflexos dominantes” de Betcherev, gestos que constituem os sistemas de acomodações mais originários na ontogênese, sendo eles: a dominante postural, a dominante de nutrição ou digestiva, e a dominante copulativa ou cíclica. Sendo os mais primitivos conjuntos sensoriais-motores, estas três dominantes reflexas serão as matrizes nas quais as representações simbólicas vão integrar-se, formando as estruturas do imaginário. Estas estruturas contêm certos protocolos definidos e relativamente estáveis das representações imaginárias, constituindo esquemas de representações que, quando se agrupam pelas semelhanças, constituem um regime do imaginário. Para Gilbert Durand, o agrupamento das imagens divide-se, primeiramente, em dois regimes: o diurno e o noturno.

---

<sup>13</sup> Tradução nossa.

Para Durand, todas as imagens que formam os regimes diurno e noturno constituem-se a partir da tentativa de dissolução do tempo nefasto – percepção da passagem temporal e inevitável morte – pela imaginação humana.

Longe de estar ao lado do tempo, a memória, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir, para além das necessidades do destino. É essa saudade enraizada no mais profundo e no mais longínquo do nosso ser que motiva todas as nossas representações e aproveita todas as férias da temporalidade para fazer crescer em nós, com a ajuda das imagens das pequenas experiências mortas, a própria figura da nossa *esperança essencial*. (DURAND, 2002, p. 403. Grifos do autor)

Assim, nesta tentativa de transcender a própria existência, marcada pelo signo da transitoriedade, o homem *imagina*, e a forma como atua esta imaginação que, agora, será analisada na lírica de Felipe Fortuna.

Primeiramente, deve-se situar o papel da linguagem, meio pelo qual o poema vincula-se, nesta capacidade de criação imaginária do homem. Para Durand, enquanto a razão humana pauta-se em esquemas lógicos de funcionamento, o imaginário é guiado por uma estrutura predominantemente semântica, ou seja, sua principal característica não reside na lógica aristotélica, mas sim, na acomodação de sentidos encontrada em cada imagem. Neste esquema, a linguagem será o elo de ligação entre estas duas estruturas.

O discurso aparece-nos entre a imagem pura e o sistema de coerência lógico-filosófica que ela promove, como um meio-termo constituindo aquilo a que podemos chamar – uma vez adotada a terminologia kantiana – um “esquematismo transcendental”. Por outras palavras, é a retórica que assegura a passagem entre o semantismo dos símbolos e o formalismo da lógica ou o sentido próprio dos signos. Mas esse esquematismo, longe de ser, segunda a definição kantiana, uma “determinação *a priori* do tempo”, é, pelo contrário, uma determinação *a priori* do antidesestino, do eufemismo que vai colorir, no seu conjunto, todas as tentativas de formalização do pensamento. (DURAND, 2002, p. 403)

Desta maneira, buscar-se-á na expressão poética do imaginário lírico de Felipe Fortuna a tentativa de transcendência da temporalidade nefasta, presente nas suas imagens poéticas e no semantismo que representam. E, ao mesmo tempo, determinar-se-á o regime da imagem predominante em sua lírica.

O poema “Na Capital Federal” foi publicado originalmente na obra *Atrito* (1992). Neste poema, Felipe Fortuna descreve poeticamente uma noite de insônia na capital brasileira, ao longo da qual os sons e os espaços da cidade servem de pano de fundo para o tema principal: a existência; a contraposição entre a vida e a morte, o impulso que orienta a vida e que é tão diverso do sono – pré-figuração do derradeiro adormecer, a morte –, e a insônia como figura intermediária desta luta interior entre o ser e o não ser mais, entre o existir e o deixar de existir:

#### **NA CAPITAL FEDERAL**

Hoje começa a minha insônia.  
A que não tem nome e nasce  
de um descuido de febre ou cocaína.  
Quanta pureza no silêncio de sua doença;  
a noite se confunde aos olhos abertos,  
e o que a visão traz o sono esquece.

Não tenho sono. Estou acordado como um cão.  
Não me alcança nem mesmo a dança cardíaca  
que a madrugada soletra muito devagar  
no corpo de quem dorme. Eu não durmo porque  
hoje eu vivi demais.

Qualquer ruído me acordará para sempre.  
Olho nos ponteiros as horas mais raras  
e calculo quanto tempo falta para que eu continue  
a me sentir da mesma maneira. Falta pouco.

Rua vazia maior do que a janela.  
Temperatura das paredes e das sirenes.  
Porosidade da mesa. Sob o inseto.

Quem se lembra de quem não tem sono?  
Quem se esquece, mais acordado,  
das camas de hospital e dos corpos aquecidos pela dor?  
Insônias são ruínas, tal como seus habitantes:

metal que não enferruja até o fim,  
onda de um mar que a praia evita,  
ave que se atira contra o solo,  
paralisia que provoca a convulsão,  
vulcão de nome antigo, mas aceso.

Quantas horas ainda passarão pelo avesso?  
Eu me olharei no vidro de um relógio, não no de um espelho,  
pois quem se parecia comigo já passou.  
Estou acordado – e é um modo de me confessar.

Outra noite assim e saberei ao menos  
o que a morte tem de susto, o que o sono tem de tudo.  
(FORTUNA, 2005, p. 117-118)

Neste poema ocorre uma predominância de imagens do *Regime Diurno*, que é caracterizado como o regime da antítese, composto por imagens que se contrapõem ao tempo nefasto – à terrível consciência da transitoriedade –, e por imagens que salientam a presença temível da morte. Ou seja, o *Regime Diurno* da imagem será composto por três constelações simbólicas valorizadas negativamente (as imagens derivadas dos esquemas da animalidade, das trevas e da queda que representam a ação do tempo nefasto), e outras três constelações que se contraporão simetricamente (O esquema diarético, o esquema ascensional e o arquétipo da luz uraniana serão o contraponto da queda, das trevas e do compromisso carnal ou animal, que serão o simbolismo da fuga do tempo, do destino e da morte). Assim, no *Regime Diurno*, “A hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese” (DURAND, 2002, p. 123. Grifos do autor).

No primeiro verso do poema, a unidade de significação sobre a qual se pautarão os versos seguintes é a insônia, que pode ser designada como um estado intermediário entre o sono e a vigília plena; um estado no qual nenhum dos dois opostos realiza-se completamente. Posteriormente, a insônia é descrita com termos que remetem às qualidades de uma situação caótica: sem nome, descuido, febre, doença; ou seja, elementos contrários a um estado de vigília que, em nossa cultura, tem como princípio fundamental a racionalidade. Assim, estas imagens contrapõem-se à razão, à clareza, à tranquilidade e

inferem o caos, o movimento desordenado, a inquietação, uma espécie de *animação* – no sentido de movimento –, que é o esquema do primeiro agrupamento de símbolos negativos do regime diurno: *os símbolos teriomórficos*.

Estes símbolos agregam imagens do simbolismo animal. Porém, a escolha destas imagens não infere, diretamente, a animalidade, mas uma sobredeterminação de características particulares dos animais. “O tipo de animal escolhido é tão significativo como a escolha da animalidade como tema geral” (DURAND, 2002, p. 71); ou seja, o tipo de animação do animal escolhido que determina a estrutura do símbolo formado, pois a motivação universal da imaginação teriomórfica é ligada a uma camada ontogênica mais primitiva que a especificação freudiana da libido: o esquema do animado. Por exemplo, a inquietação, o movimento rápido e indisciplinado liga-se pela animação ao formigamento, ao fervilhar da larva; é a animação que dá à imaginação teriomórfica o aspecto positivo ou pejorativo. E esta animação é ligada a uma camada ontogênica mais primitiva que a libido freudiana, porque remete aos primeiros movimentos bruscos das crianças – o nascimento e o desmame – que são, sempre, dolorosas experiências. Desta forma, o caos, o fervilhar, o formigamento e o cavalgar terrificante possuem um caráter negativo; “Trata-se, portanto, em todos os casos do *esquema muito geral da animação* duplicada pela angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte” (DURAND, 2002, p. 77. Grifos do autor). E como esta animação não se reduz, apenas, à animalidade, o símbolo do cavalo ctônico, por exemplo, liga-se, também, aos astros celestes – ao sol nefasto e à lua – os grandes relógios naturais que inferem a passagem temporal e a morte, e dão ao símbolo do cavalo, do cavalgar terrificante tais significados. Enfim, os símbolos eqüestres (ou taurinos, com os quais tem parentesco) são sempre motivados por uma angústia diante da mudança, da passagem temporal, da morte; e deles surgirão símbolos isomórficos que representam a mesma angústia.



O primeiro verso da segunda estrofe, “Não tenho sono. Estou acordado como um cão”, parece resumir a condição da insônia no poema, pois estar acordado, neste estado, é ser como um cão. Nesta imagem, há um deslizamento do esquema teriomórfico para um simbolismo mordicante: “O fervilhar anárquico transforma-se em agressividade, em sadismo dentário” (DURAND, 2002, p. 84). E esta boca que morde, que tritura, representa outro esquema pejorativo da animação, reforçado, desta vez, pelo traumatismo da dentição na primeira infância, “É assim uma goela terrível, sádica e devastadora que constitui a segunda epifania da animalidade” (DURAND, 2002, p. 85). Logo, a imagem do cão, que resume a situação de insônia do eu-lírico, é um símbolo teriomórfico que representa o temível tempo, o terror diante da morte devoradora.

E é este simbolismo teriomórfico do cão que deixa evidente o isomorfismo da insônia com o caos, enquanto “a dança cardíaca que a madrugada soletra” infere o ritmo, que é símbolo noturno.

Este “ritmo”, no *Regime Noturno* da imagem, é um símbolo que gira em torno do domínio do próprio tempo, *símbolo cíclico*, “que nos introduz nas imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo, aritmologia denária, duodenária, ternária ou quaternária do ciclo” (DURAND, 2002, p. 282). Para vencer a face do temível do tempo, entram em cena os símbolos dos ciclos, da repetição *ad aeternum*, da visão rítmica do mundo.

Desta maneira, um símbolo teriomórfico do regime diurno, representado pelo cão, tem sua face temível contraposta por um símbolo cíclico do regime noturno, representado pelo ritmo cardíaco do sono. Esta contraposição valoriza o sono, que mesmo tendo por isomorfismo a morte, não é uma morte derradeira, mas sim, aquela que possui seu ressuscitar a cada amanhecer.

Na quinta estrofe, a insônia será novamente descrita por imagens diurnas nos seguintes versos: “insônias são ruínas, tal como seus habitantes:/ metal que não enferruja até o fim,/

onda de um mar que a praia evita,/ ave que se atira contra o solo,/ paralisia que provoca a convulsão,/ vulcão de nome antigo, mas aceso”. As ruínas e o metal que não enferruja até o fim remetem ao tempo nefasto: ao que se torna decrépito com o tempo e ao que a transitoriedade impede a conclusão de um ciclo. A ave, símbolo do primeiro agrupamento de representação antitética do regime diurno, *símbolo ascensional* pelo atributo de voar, pautado na dominante postural e que pelo esquema de verticalização opõe-se aos símbolos da queda, é, sobretudo, simbolização contra o tempo e a morte; porém, na imagem poética em que o pássaro atira-se contra o chão, vê-se a representação da vitória de Cronos – do deus do tempo – sobre o desejo de elevação, de superação da queda, o que infere, novamente, a morte. Por fim, a convulsão é outra imagem dos símbolos teriomórficos, manifesta a agitação caótica, desordenada.

Estas imagens que representam a passagem temporal são ressaltadas pelo segundo e terceiro verso da sexta estrofe: “Eu me olharei no vidro de um relógio, não no de um espelho,/ pois quem se parecia comigo já passou”. Nestes versos, o eu-lírico vê sua imagem na passagem do tempo, e não no seu reflexo. O espelho não pode dizer quem ele é, apenas o relógio, apenas sua condição transitória. É a passagem do tempo que o define e que lhe trás toda a angústia das noites de insônia.

Nos últimos dois versos: “Outra noite assim e saberei ao menos/ o que a morte tem de susto, o que o sono tem de tudo.”, encontra-se a imagem da morte declarada (não mais representada por símbolos) e o temor diante dela, contrapostos à imagem do sono, que pelo ritmo, no poema, torna-se símbolo noturno da vitória sobre a passagem temporal.

Assim, neste poema, encontra-se a predominância de símbolos diurnos, representantes do tempo nefasto, mas que são contrapostos por um símbolo cíclico noturno, representante da dominação do tempo. Porém, não há dissolução da temível temporalidade, não há vitória sobre Cronos, e o poema termina ecoando os símbolos teriomórficos quando apresenta a

possibilidade de outra noite assim, outra noite de insônia. Ou seja, a angústia diante do tempo nefasto é apaziguada temporariamente pelo pela aparição do ritmo do sono, mas não subjugada.

No poema “Tetris”, que também pertence à obra *Atrito* (1992), percebe-se, novamente, a ação do tempo nefasto. Neste poema, o eu-lírico versa sobre a vida e o acaso, poetiza sobre como a construção cotidiana da vida assemelha-se à execução de uma obra sem projeto, que toma forma na contingência de cada momento, sem regras ou leis, isto é, a vida como apenas uma passagem transitória calcada na eventualidade.

### **TETRIS**

A vida aparece aos poucos:  
sua construção de acaso  
não decifra o dia seguinte.  
Bloco sobre bloco se executa  
a obra que corrói o corpo.  
Nós somos pouco.

*Jacarta, 1992*

(FORTUNA, 2005, p. 141)

Neste poema, a vida executa-se bloco sobre bloco, como a imagem de um jogo de Tetris, e esta é uma obra que se corrói, uma obra na qual o tempo age decompondo, gradativamente, as partes. A imagem primeira do jogo Tetris, no qual figuras geométricas descem e encaixam-se, é uma remissão à queda. As imagens dinâmicas da queda – uma quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas, da agitação e da morte – fazem parte do terceiro agrupamento negativo de representação do regime diurno: os *símbolos catamórficos*. A estrutura dos símbolos catamórficos encontra-se nos reflexos dominantes no nascimento, que seria a “queda” primeira.

O recém-nascido é de imediato sensibilizado para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda ou no sentido do endireitar-se

desencadeia uma série reflexa dominante, quer dizer, inibidora dos reflexos secundários. (DURAND, 2002, p. 112)

Enquanto o impulso e o vôo são direcionados ao alto, a queda é, sempre, sentida para baixo. As imagens da queda são representações do tempo nefasto: cair é precipitar-se nas trevas, ser levado ao fim, à vitória de Cronos, sentir a angustiante derrota para o tempo que “corrói o corpo”, ou seja, na descida dos blocos deste jogo que representa a vida infere-se a decadência como única via possível. Além da imagem da queda, ser corroído, por sua vez, é uma imagem que faz parte dos símbolos teriomórficos pela sua isomorfia com o devorar, deslizamento das imagens pejorativas do movimento rápido e indisciplinado da animação. “A obra que corrói o corpo” infere a imagem da dentição sádica, da mordedura terrível que a ação do tempo representa.

Assim, no poema “Tetris”, Cronos vence às tentativas de fuga da transitoriedade, nenhuma imagem se contrapõe a ele, mesmo o termo “construção” – que infere a racionalidade dos símbolos heróicos do regime diurno que se contraporiam ao tempo nefasto – é desfeito pelo seu adjunto adnominal “de acaso”, que anula qualquer possibilidade racional de luta contra a transitoriedade. O que acontecia de forma branda, no primeiro poema analisado, neste é acolhido como condição inescapável, o eu-lírico aceita a efemeridade de sua existência racionalmente; e esta razão não é criadora de artimanhas que possam vencer o tempo, mas sim, aquela que se resigna ao inevitável.

A mesma aceitação encontra-se nos seguintes versos do poema “Science Fiction”:  
“Aprendo como nasci porque estou vivo./ Porque a saúde é uma circunstância,/ e morrer, uma outra, embora mais duradoura.” (FORTUNA, 2005, p. 142), nos quais a razão orienta, novamente, à resignação diante da morte, ou seja, diante da possibilidade da impossibilidade de todo o projeto, como Heidegger a chama, não há outra alternativa a não ser a aceitação para o eu-lírico.

Seguindo a mesma orientação, em outro poema, “Modos de Morrer”, da obra *Atrito* (1992), subdividido em quatro partes, o eu-lírico descreve poeticamente ocasiões nas quais a morte invade e consome a vida: fulminante e inesperada – na descrição de um ataque cardíaco e na descrição de um atropelamento; lenta e prevista – na descrição de um câncer terminal; silenciosa – na descrição de uma morte advinda durante o sono e o sonho. Neste poema, a morte é descrita em uma linguagem serena, que deixa transparecer a aceitação da efemeridade pela narração natural dos diversos modos de morrer. Porém, o poema encontra-se repleto de imagens diurnas que denunciam a angústia diante do tempo nefasto.

2.

Descobriu que o corpo, do  
mesmo modo que os rios  
e os encanamentos, possui  
tráfegos, fluxos intensos:

que suas águas carregam partes  
do corpo, e um pouco  
apodrece pelo caminho.  
No seu caso, o sangue foi o veneno:

o alimentou de morte todo o tempo.  
A mão não se ergue, e é pequena  
toda a força. O câncer vai expulsá-lo  
por dentro, mordendo-o.  
(FORTUNA, 2005, p. 123)

Nestes versos, os fluxos sanguíneos, que se assemelham a rios, envenenam o paciente – são as águas que carregam o mal que irá matá-lo. Essa valorização negativa do elemento líquido, pertence ao segundo agrupamento de representação do regime diurno, os *símbolos nictomórficos* – imagens que agregam o simbolismo das trevas. A valorização negativa do negro, símbolo de um temor fundamental, do risco natural, infere morte, pecado, angústia, revolta, julgamento. Assim, as trevas nefastas opõem-se à imaginação da luz e do dia, constituindo o primeiro símbolo da passagem temível do tempo, “as trevas são sempre o caos e o ranger de dentes” (DURAND, 2002, p. 92). A cegueira, a figura inquietante do cego, a

loucura, a senilidade são isomórficas às trevas, remetem a uma consciência decaída, degradada, cega, contrária à racionalização do regime diurno, assim como sua variação nictomórfica: a água, principalmente a água negra, impenetrável aos olhos. Para Gilbert Durand (2002, p. 96), “a primeira qualidade da água sombria é o seu caráter heraclítico [...] A água é epifania da desgraça do tempo, é clepsidra definitiva”, e é o que se percebe nestes versos, a passagem constante do fluxo sanguíneo, ininterrupto e contínuo, análogo ao curso heraclítico, representa o tempo que escoia inalterável, esvaindo a centelha vital que anima o paciente: o sangue “o alimentou de morte o tempo todo”.

Esta água negra é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem sobredeterminar a valorização temporal. O sangue é temível porque é o senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano do correlativo do drama lunar. (DURAND, 2002, p. 111)

Porém, esta temível imagem do tempo nefasto encontrará uma contraposição. Nos versos “A mão não se ergue, e é pequena/ toda a força. O câncer vai expulsá-lo/ por dentro, mordendo-o”, a mão que se ergue é um *símbolo ascensional* diurno que, no poema, tentará, sem sucesso, contrapor-se aos símbolos de queda diante do tempo. O esquema ascensional é o primeiro agrupamento de representação antitética do regime diurno. Os símbolos ascensionais, esquemas de elevação e símbolos verticalizantes, irão opor-se ponto por ponto aos símbolos da queda. Pautados na dominante postural, as imagens de ascensão são, acima de tudo, simbolização contra o tempo e a morte. A imaginação continua o impulso postural do corpo e transforma-o em desejos de verticalidade, desejo dinâmico de elevação, de sublimação. O simbolismo ascensional pode ser representado na potência microcós mica da cabeça levantada, do pênis em ereção e da própria mão ereta, como pode ser percebido na tentativa de erguer-se a mão no poema, porém, é uma contraposição frustrada, ineficiente, incapaz, diante da passagem temporal. Por último, a imagem do câncer mordendo-o, símbolo

teriomórfico diurno, deslizamento do esquema de animação do movimento rápido e indisciplinado para o mordicante (como já visto na imagem do cão), infere, novamente, a passagem do tempo nefasto.

Desta maneira, a imagem da mão que não consegue erguer-se representa a derrota diante do temível tempo, a derrota de um símbolo ascensional diante dos símbolos nictomórficos e teriomórficos. No homem que vê sua vida esvair-se no leito de morte, o eu-lírico se expressa por uma constelação de símbolos do regime diurno, simbolização que, diante da inevitável morte, tem preferência pelas imagens negativas, imagens que denotam a vitória de Cronos – deus do tempo nefasto – contra o desejo de elevação.

Nos versos da primeira parte do poema “Modos de Morrer”, encontra-se a mesma contraposição de símbolos positivos e negativos do regime diurno.

### **MODOS DE MORRER**

1.  
A dor aumentou, como se  
uma vespa, em vez de voar, roesse.  
O corpo inteiro foi arado  
pela dor, à esquerda do peito:

irradiando um som que não há,  
embutido. Cada batimento  
abandonava a respiração.  
Tudo lhe pareceu sacrifício.

Morreu sem conseguir o grito:  
ninguém lhe tocou a pele e nada  
se alarmou. Quem o viu caído  
murmurou ataque cardíaco.  
(FORTUNA, 2005, p. 122)

Nesta parte, que descreve poeticamente um ataque cardíaco fatal, a primeira imagem que aparece é de uma vespa. Os insetos são, primordialmente, símbolos lunares e noturnos privilegiados, porém, antes da animalidade, o esquema da animação é dominante. A asa, que pelo atributo de voar liga-se ao desejo diurno de elevação, na vespa possui um ritmo

demasiado rápido e aparentemente caótico, o que a atrela, também, a animação dos símbolos teriomórficos. Assim, a vespa é um inseto ambíguo, uma imagem que poderia transitar por diferentes arquétipos, porém, a continuação dos versos delimita seu esquema simbólico: a vespa não voa, não se eleva como os pássaros, ao contrário, sua animação liga-se ao atributo de roer, e o fervilhar anárquico do bater asas deste inseto transforma-se em sadismo dentário, remetendo ao decurso temporal no qual a vida do homem cardíaco esvai-se agressivamente. E isomórfico a este mesmo esquema é a imagem do corpo inteiro arado, também símbolo teriomórfico pela animação mordicante. Desta forma, nesta estrofe encontra-se outra contraposição de símbolos diurnos positivos e negativos, na qual a primeira constelação, novamente, não consegue sobrepujar-se a segunda.

Na quarta parte do poema, o eu-lírico descreve a morte que penetra surdamente durante o sono, que misteriosamente leva a vida sem anúncio prévio.

4.  
Aos poucos, o sono, agulha  
de uma dormência. O corpo  
anoitece, igualmente, na calma  
de lençóis que faz a cama.

Não lhe parece diferente  
cada segundo antes que durma:  
nenhuma lembrança, nenhuma  
insônia que acenda a luz.

A noite, mais tarde, se transforma  
numa espécie de asfixia:  
respiração amputada que lhe fez  
morrer no sonho, enquanto dormia.  
(FORTUNA, 2005, p. 125)

Nada parece diferente ao homem que em breve morrerá; nenhuma lembrança, nenhuma insônia, a morte virá silenciosamente, repentina e quieta, anoitecendo o corpo. Esta imagem do corpo que anoitece pertence aos *símbolos nictomórficos* que agregam o simbolismo das trevas. A morte instala-se no corpo que anoitece, a noite que se transforma em



asfixia são as trevas nefastas que se opõem à imaginação da luz, é o símbolo da passagem temível do tempo. Assim, a imagem do corpo que anoitece, que submerge nas trevas, é prenúncio da morte que virá enquanto se dorme.

Enquanto em “Modos de Morrer”, as imagens diurnas prevalecem exclusivamente, em “À procura”, da mesma obra, encontrar-se-á imagens do *Regime Noturno* da representação. Neste poema, o eu-lírico expressa sua procura pela paz, por uma espécie de quietude e calma que poderia afastá-lo do turbilhão de perigos que é viver. Porém, esta busca, esta procura pela serenidade, pela comunhão com o inominável, não escapa à angústia, à luta interior entre razão e mistério, na qual o inacreditável noturno parece esconder a tranquilidade que a lógica diurna não consegue depreender.

“À procura” é um esforço do eu-lírico em direção à intimidade – interioridade serena que a simbolização diurna do imaginário afastará pela predisposição à antítese heróica e à racionalização:

### **À PROCURA**

Existe uma paz subterrânea e não a dos túmulos:  
abaixo do chão: nascida de subtração,  
a serenidade pulsa, em êxtase de cuidado.  
Quem vai buscá-la se perde em comunhão.  
Quem vai assassiná-la a encontra assassina:  
a paz não perdoa, picada de cobra ao meio-dia.

Vou cavar um túnel com uma das mãos limpas  
e com a outra vou enxugar o suor e a centelha  
de minha pele, e os dedos passarei por entre os cabelos  
disfarçando o vento e as direções.  
A paz está embaixo, cavarei até lá, até não poder  
suportar o calor de sua exausta calma.

Aqui está ela, cheguei chegamos juntos,  
eu e a paz que nos persegue e nos dizemos sempre  
algumas palavras presas à medula,  
quando juntos respiramos coisas convulsivas  
como a paz dos depósitos vazios, das lojas saqueadas,  
que mostro a todos e me dizem que não estou morto.

Estou com ela, estou em paz, que me arranha e adormece,

fera fenecida, flor de espinho em vez de pétala, magnífica.  
Agora ela me cava e me cativa, e no meu fundo  
sumidouro de unha e carne  
então nos encontramos de novo, cada um de nós  
aberto descoberto e cego apenas de tanta luz tanto mistério.  
(FORTUNA, 2005, p. 144)

A paz que se encontra subterrânea – que não é a paz dos túmulos –, descoberta na descida, é uma imagem surgida da atitude eufêmica, realizada nas imagens diurnas da queda pelo *Regime Noturno*, matizadas pelos gestos dominantes da nutrição e da cópula. O temível tempo não é mais exorcizado pela antítese do *Regime Diurno* da imagem, mas sim, eufemizado até que sua face ameaçadora seja sublimada, até que ocorra a inversão dos valores.

Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atividade imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável modalidade do tempo as figuras constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio interno. (DURAND, 2002, p.193-194)

Assim, no *Regime Noturno*, em torno da morte e da queda, forma-se uma constelação feminina, sexual e erótica que eufemiza, até a inversão, a temível face do tempo. Desta forma, o *Regime Noturno* está sob o signo da conversão e do eufemismo, porém, é uma inversão sempre feita por etapas, “de tal modo que as imagens conservam, apesar de uma forte intenção de antífrase, um traço da sua origem terrificante ou, pelo contrário, anastomosam-se curiosamente às antíteses imaginadas pela ascese diairética” (DURAND, 2002, p. 199).

Nesta orientação simbólica, o eu-lírico escava à procura da paz subterrânea, busca a profundidade, desce. Esta descida, que está sob o signo da conversão e do eufemismo, é uma inversão da temível queda, processo de eufemização que vai intensificar-se até a antífrase e que necessitará mais cuidados que a ascensão, pois a descida pode transformar-se, novamente, em queda ao menor descuido.

Enquanto a ascensão é signo de exterioridade, a descida é o regresso ao eixo íntimo (“Quem vai buscá-la se perde em comunhão”), descida do eu-lírico que representa um regresso cenestésico e visceral (“Agora ela me cava e me cativa”) que, além de interior, diferencia-se da ascensão pela lentidão. O ato de cavar é uma ação lenta e contínua, pela qual o eu-lírico busca a paz interior, a serenidade que não é heróica, guerreira, que não é diurna, mas sim, calma, comunhão interior. Além da tranquilidade, outra qualidade justaposta à descida interior é a condição térmica, sempre um calor lento (“cavarei até lá, até não poder suportar o calor de sua exausta calmaria”).

Desta maneira, a imaginação da descida está intimamente ligada ao ventre digestivo e ao ventre sexual, o abismo transmuta-se em cavidade, o negativo da queda transforma-se em descida positiva, em engolimento aconchegante, retorno ao ventre morno e confortável, retorno ao tempo pré-natal. Sua imagem não é o devorar que destrói da queda, mas o engolimento que conserva, tranquiliza, pacifica.

Esta descida do eu-lírico no poema “À procura” também infere a segunda constelação do *Regime Noturno*: os símbolos da intimidade, que no regresso à mãe, invertem a morte e o sepulcro em renascimento. Embora, no primeiro verso, encontre-se a negação do sepulcro, o isomorfismo do túnel subterrâneo com a imagem do túmulo é evidente, ambos estão a transformar a terra na última morada, no lugar do último repouso; e a concavidade do sepulcro é, antes de mais nada, isomórfica do ventre feminino, há uma correlação entre a caverna e o útero, ambos lugares obscuros e úmidos no imaginário noturno, lugares onde as trevas podem valorizar-se em noite, um redobramento da casa, lugar de intimidade.

Outra inversão dos valores diurnos, partindo da fantasia do engolimento e da intimidade, encontra-se na gulliverização, na inversão do monstruoso gigante, e na minimização da potência viril dos símbolos negativos do *Regime Diurno* – uma espécie de infantilização do membro masculino que exprime o medo do falo e da efração do coito –; esta

imagem de miniaturização é encontrada na imagem da “fera fenecida”, aquela que “arranha e adormece”, que já não possui a capacidade destrutiva terrível dos monstros teriomórficos diurnos: é a fera eufemizada.

Segundo Durand, “[...] o grande arquétipo que acompanha esses esquemas do redobramento e os símbolos da gulliverização é o *arquétipo do continente e do conteúdo*” (DURAND, 2002, p. 214); e este arquétipo é encontrado no verso “Agora ela me cava e me cativa”. Imagem formada pela primeira estrutura da terceira constelação do *Regime Noturno* – as estruturas místicas –, além de revelar uma intimidade secreta, é caracterizada pelo *redobramento*, pela repetição do conteúdo semântico das imagens. Quem cavava agora é cavado (“Agora ela me cava e me cativa”), é a confirmação natural do esquema do engolidor engolido, que põe, em tônica, o caráter involutivo e intimista do engolir pelo redobramento. No poema, o “arquétipo do continente e do conteúdo” e seu constante redobramento são representados pelo cavar.

No verso “como a paz dos depósitos vazios, das lojas saqueadas” é aparente a terceira estrutura mística – o *realismo sensorial* das representações. Vive-se no concreto, sente-se muito perto dos seres e das coisas, desce-se à intimidade das coisas que se tornam “táteis” ao sentimento; a paz transforma-se em característica física do depósito vazio, da loja saqueada, que de imagens com valor pejorativo transformam-se em símbolos de certa intimidade compartilhada, de certa invasão não autorizada, mas apaziguada pela quietude e calma da descida íntima.

A imaginação noturna é, assim, naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade, que a taça simbolizava, à dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno, mito sempre ameaçado pelas tentações de um pensamento diurno do retorno triunfal e definitivo. O redobramento do continente pelo conteúdo, da taça pela beberagem leva irresistivelmente a atenção imaginária a concentrar-se na sintaxe dramática do fenômeno do mesmo modo que no seu conteúdo intimista e místico. É assim que se passa insensivelmente do simbolismo místico da taça ao simbolismo cíclico do denário. (DURAND, 2002, p. 279)

Porém, é esta passagem do simbolismo místico da taça ao simbolismo cíclico do denário que não se realiza no poema. No *Regime Noturno* da imagem, enquanto a gulliverização, o encaixe e o redobrimento não passam de prefiguração, de uma dominação do devir pela repetição dos instantes temporais (ainda operando dentro do próprio tempo), os símbolos que giram em torno do domínio do próprio tempo agrupam-se em outras duas categorias: os *símbolos cíclicos*, representados pela figura do *denário*, “que nos introduz nas imagens do ciclo e das divisões circulares do tempo” (DURAND, 2002, p. 282) e do eterno retorno; e os *símbolos messiânicos*, representados pela figura do *pau*, “uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé, promessa dramática do cetro” (DURAND, 2002, p. 283), que são a passagem do esquema rítmico dos símbolos cíclicos ao mito do progresso, ao domínio temporal não pela repetição, mas pelo final redentor.

E esta prefiguração “sempre ameaçado pelas tentações de um pensamento diurno do retorno triunfal e definitivo” (DURAND, 2002, p. 279), transforma-se do cavar até a intimidade tranqüilizante em imagem teriomórfica diurna da unha que arranha, isomorfismo da dentição sádica; do calor aconchegante da descida até o perigoso e terrível sol devorador que mata (“cavarei até lá, até não poder/ suportar o calor de sua exausta calmaria”); das trevas eufemizadas em noite calma até a claridade perturbadora do sol uraniano (“a paz não perdoa, picada de cobra ao meio-dia”). Desta forma, os símbolos noturnos encontram-se em constante ameaça do simbolismo negativo do regime diurno, a paz desejada e buscada pelo eu-lírico não se torna plena, as imagens diurnas permeiam-se na tranqüilidade da intimidade noturna e formam um ponto de contraste de relevante presença.

A confirmação desta afirmativa encontra-se em uma estrofe do poema “Biografia”, da primeira obra de Felipe Fortuna, *Ou Vice-Versa* (1986):

## BIOGRAFIA

[...]

Não acordo de minha claridade.

Sou tão solar quanto as sombras que faço,

e o leão que trago, destruo e traço

sem conhecer ao certo nome e idade.

[...]

(FORTUNA, 1986, p. 10)

Neste poema, o título, “Biografia”, infere que seus versos serão uma digressão sobre o próprio eu-lírico e sua relação com a poesia, sobre as imagens e as palavras que o envolvem no ato de poetizar. O primeiro verso, “Não acordo de minha claridade”, já declara uma predileção poética pelas imagens diurnas. A “claridade” da qual o eu-lírico não consegue despertar são as constelações do imaginário diurno, imagens regidas pela luz, pelo sol; e as sombras que o eu-lírico faz, as imagens noturnas que, por vezes, invadem seus poemas não conseguem predominar sobre o “leão” que trás consigo. E este leão que o eu-lírico destrói e traça, desfaz e faz, já é símbolo ambíguo do regime diurno; por um lado *símbolo espetacular* – símbolo antitético da luz que se opõem ponto por ponto aos símbolos das trevas, “constelação simbólica onde convergem o luminoso, o solar, o puro, o branco, o real e o vertical, atributos e qualidades que, no fim de contas, são os de uma divindade uraniana” (DURAND, 2002, p. 147) –, por outro *símbolo teriomórfico* – animal que pela animação infere a imagem da dentição sádica, da boca devoradora que a ação do tempo nefasto representa.

Assim, percebe-se a predileção de imagens diurnas na lírica de Felipe Fortuna. Mesmo em poemas como “À procura”, no qual as imagens noturnas são a maioria, estas imagens não transladam do simbolismo místico da taça ao simbolismo cíclico do denário ou ao simbolismo messiânico do pau, mostrando a predominância de imagens diurnas e o constante duelo entre os regimes do imaginário, um perene jogo de contradições que engrandece a lírica de Felipe Fortuna com uma gama gigantesca de riquíssimas imagens.

Esta lírica repleta de imagens semanticamente ricas demonstra, também, uma constante preocupação com o próprio ato de compor poemas, uma racionalização característica do *Regime Diurno*, e de praticamente toda a mentalidade ocidental.

Todo o dualismo cartesiano, toda a inspiração do método de clareza e de distinção é, de fato, na nossa imaginação ocidental, “a coisa mais bem partilhada”. O triunfo do racionalismo é sempre prefigurado por uma imaginação diairética, e como profundamente o diz Gusdorf: “O racionalismo triunfante leva a uma filosofia do duplo: o espírito é o duplo do ser, como o mundo inteligível é o duplo mais autêntico do mundo real...” (DURAND, 2002, p.182)

Desta forma, a metalinguagem, parte importante de muitos poemas de Felipe Fortuna, revela sua predileção temática diurna e o árduo trabalho que a composição poética inflige ao autor, composição que é pautada na razão, na tendência diairética do imaginário diurno.

No poema “A louca” da obra *Ou vice-versa* (1986), pode-se perceber esta relação entre o eu-lírico e sua arte.

### **A LOUCA**

A louca grita  
de madrugada.  
Quem ronda seu quarto  
de lençóis congelados,  
quem olha seu corpo  
nu, desabotoado?  
A louca  
contorce fantasmas  
com a agulha do grito.  
Sua longa linguagem  
atravessa janelas,  
seu urro tremendo  
pela madrugada.  
A louca escura,  
escura num quarto.  
Cabelos de pedra  
arrancados.  
E tenta e se entrega  
ao trágico amante  
que abre as cortinas:  
e o vento se inunda  
em desespero

no grito – ou é todo o corpo? –  
da louca.  
(FORTUNA, 1986, p. 28)

A “louca da casa” – como é chamada a poesia – é uma imagem que se contrapõe à racionalidade do *Regime Diurno*. No poema, a louca é aquela que grita durante a madrugada, que perturba o sono do eu-lírico, que carrega consigo as noites de insônia, que o acorda da quietude noturna para dizer-lhe palavras de sentido escuso. A poesia é a feminilidade, mas não a feminilidade noturna, representadas pelas figuras das musas, e sim, a feminilidade diurna, tentadora e terrível.

A poesia é a louca escura de cabelos de pedra arrancados, é a feminilidade terrível, impura e nefasta do regime diurno que infere a imagem da feiticeira, da mão terrível, da velha feia, da aranha e de sua teia, da bruxa, da água nefasta, do sangue menstrual, da nódoa do pecado, da morte; enfim, todos os símbolos diurnos da queda, das trevas e da animação rápida e indisciplinada possuem uma feminização pejorativa, detratora, alusiva da ação do tempo nefasto.

O regime estritamente diurno da imaginação desconfia das seduções femininas e afasta-se dessa face temporal que um sorriso feminino ilumina. É uma atitude heróica que a imaginação diurna adota e, muito longe de se deixar conduzir à antífrase e à inversão dos valores, aumenta hiperbolicamente o aspecto tenebroso, ogresca e maléfico da face de Cronos, a fim de endurecer ainda mais as suas antíteses simbólicas, de polir com precisão e eficácia as armas que utiliza contra a ameaça noturna.  
(DURAND, 2002, p. 121)

E a imaginação diurna, que desconfia das armadilhas da feminilidade, sentirá, nesta louca, a grande angústia diante de sua face misteriosa e terrificante, pois a insanidade, o pensamento que não consegue ser diarético, a tendência à harmonização dos opostos do *Regime Noturno* é rechaçada com todas as forças pelo pensamento diurno; e esta racionalização diurna, que constitui a base do pensamento filosófico-científico do ocidente, e



a mesma racionalização que transparece na poesia de Felipe Fortuna. Logo, toda forma de insanidade possui caráter negativo e é repelida pelo “sujeito que pensa”.

Na filosofia de Descartes (1596-1650), que se encontra na base do pensamento moderno, a loucura se vê privada do direito a alguma relação com a verdade. Sendo o “sujeito que duvida” ponto de partida do conhecimento verdadeiro (como é rigorosamente demonstrado pelo filósofo), a loucura jamais poderá atingi-lo, pois o ato de duvidar implica o pensamento e aquele que pensa e, por princípio, anula essa possibilidade. Como diz Foucault: “o perigo da loucura desapareceu no próprio exercício da razão”. (FRAYZE-PEREIRA, 1984, p. 61)

A louca, a feminilidade noturna, é uma ameaça constante à racionalidade diurna, quando não é repelida, silenciada, é dominada pela prevalência das imagens diurnas que, pela intenção diátrica, separarão delírio de razão. E esta disjunção não deixará de ser conflitante e de estar atenta aos perigos do feminino perverso, como se pode perceber nos primeiros versos do poema “As raparigas e os tigres”:

#### **AS RAPARIGAS E OS TIGRES**

Nessas horas em que é grande a tentação  
de fazer um verso hermético, nublado,  
penso nas raparigas famintas  
de domingo  
que passam os dedos compridos  
pelos cabelos do sexo.  
[...]  
(FORTUNA, 1986, p. 14)

Nas horas em que o eu-lírico vê-se tentado a compor um verso nublado, hermético, um verso no qual a razão não pode imperar, a imagem que lhe surge é a feminilidade agressiva das raparigas dos dedos compridos e dos cabelos de seus sexos. Nesta imagem, os cabelos são *símbolos nictomórficos*, imagens que agregam o simbolismo das trevas, isomórficos dos fluxos da água negra. A cabeleira é a feminização larvar da água negra pelo movimento, e o esquema da água sugere, também, a feminilidade pela liquidez, que infere os fluxos

menstruais. “Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o *sangue menstrual*” (DURAND, 2002, p. 101. Grifos do autor). A associação da água nefasta ao sangue menstrual também converge para o matiz moral, a nódoa sangrenta transforma-se em mancha, em culpa, e, conseqüentemente, em símbolo de queda.

Esta água negra é sempre, no fim de contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem sobredeterminar a valorização temporal. O sangue é temível porque é o senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano do correlativo do drama lunar. (DURAND, 2002, p. 111)

As raparigas, imagem já pejorativa da feminilidade, têm sua negatividade sobreposta pelo termo “famintas”, que infere o *símbolo teriomórfico* da temível passagem temporal pela dentição sádica, e pelo sexo, medo diurno da efração do coito. E esta imagem da feminilidade negativa que surge diante das ameaças contra a racionalidade diurna. Assim, a sexualidade feminina transforma-se na tentação de perder-se num hermetismo irracional, contrário a racionalidade diurna.

E todo o verso “nublado” assemelhar-se-á à incompletude, ao inacabado, ao mutilado, enfim, àquilo que causa aversão a um eu-lírico diurno:

### **ANÉIS**

Detesto as coisas inacabadas.  
Nós poderíamos ser  
os únicos animais definitivos.  
Mas transitamos sem conhecer  
o centro do nosso giro.  
[...]  
(FORTUNA, 1986, p. 32)

Porém, o ser não se completa na poesia, não encontra as respostas que a razão diurna almeja e, ao mesmo tempo, repele a mística, a eufemização, a ciclicidade e o messianismo das

respostas noturnas; e é desta procura que só encontra negação e ausência que nasce toda a angústia diante da passagem temporal, do tempo que se esvai e nada responde:

### **A TRAGÉDIA DA EXISTÊNCIA**

Quero fazer uma especulação metafísica.  
Ou seja:

(FORTUNA, 1986, p. 45)

Não há resposta para a especulação metafísica. A razão não possui o poder de responder os anseios do eu-lírico que, diante da negativa, permeia seus poemas de espaços vagos; vazios que nada dizem ou, ao contrário, dizem todo o inominável, o interdito pelo regime diurno, pelo “trágico amante” a quem a louca da casa entrega-se plenamente e a quem ele tentará emudecer, calar suas vozes noturnas. Deste conflito, nasce uma poesia rica de constelações de imagens dos dois regimes, que se digladiando com palavras, ora transforma-se em coloridos versos, ora enclausuram-se em silêncio poético, porém um silêncio audível ao eu-lírico, o silêncio do inominável, o silêncio da ausência.

### **MANUAL DE AUSÊNCIAS**

Pelo hiato passaram  
trinta palavras  
que eu não falei;  
pelo silêncio escorreu  
o olhar vago que não tenho;  
o gesto de amor esquecido  
deixei que fugisse  
pelo abandono.

Um dia reúno isso tudo  
e publico um livro em branco  
(FORTUNA, 1986, p. 62)

Silenciar a poesia que tenta irromper desvairada o branco do papel é a excelência de Felipe Fortuna. Em sua lírica, há, sempre, algo latente, algo que deseja transladar o curto

espaço entre silêncio e palavra, mas que é impedido pelo eu-lírico, pois ainda não é poesia. A lírica de Felipe Fortuna é rica em imagens de ambos os regimes do imaginário, mas longe de ser, apenas, uma superexposição de imagens aleatórias, são contradições medidas pela racionalidade de um eu-lírico diurno, que arquiteta cada poema com destreza, capaz de silenciar o que não é poesia e esperar que surja o verso ideal, mesmo que, por vezes, sofra algumas derrotas, como se pode observar no poema “Latente”:

### **LATENTE**

Há muito tempo não me acercava  
do papel em branco.  
E não tinha desejos, eu,  
ou pairando sobre rascunhos  
eu esperasse,  
esperasse um poema?

O tempo de envelhecer um pássaro  
(antes disso, envelhecer o vôo),  
esse tempo se entrelaça às pedras:  
entrelaçou-me.

A ausência do poema é permanente,  
de um verso para outros há derrotas.  
(FORTUNA, 1986, p. 64)

“A ausência do poema é permanente,/ de um verso para outro há derrotas”. O silêncio, a intermitência, o vazio, as especulações metafísicas inócuas são derrotas de um ser que se indaga, mas, na lírica, transformam-se na espera cativante do próximo verso, na expectativa da palavra certa, do verso medido, na esperança do final triunfante das imagens diurnas sobre a face nefasta e devastadora do tempo. Enquanto a vitória é aguardada, a poesia de Felipe Fortuna transita em labirintos de interditos, sem escatologias redentoras, sem ciclicidades temporais. Como visto primeiro no capítulo “Nas linhas do tempo: ser, sociedade e palavra”, o tempo repete-se, mas esta repetição não é apenas um ciclo temporal, no qual idades passam e retornam, é a espera do extraordinário novo, que nunca chegando, transforma-se na

repetição da espera, na retomada constante da esperança de um final diurno e triunfante, no trabalho sem fim de Sísifo.

## 4 – POESIA E MODERNIDADE: NOVOS DIÁLOGOS

### 4.1 ASCENSÃO E DECLÍNIO DA RAZÃO E PLURALIDADE DE SENTIDOS

A realização de um estudo sobre a poesia, antes de tudo, é a compreensão da época em que se situam os poetas e seus leitores. Compreender a arte na contemporaneidade é um exercício de entendimento dos diversos pilares sobre os quais o mundo hodierno constrói sua sociedade. A respeito desta diversidade nas abordagens da lírica durante os séculos, Victor Hugo diz:

[...] a poesia tem três idades, das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade: a ode, a epopéia, o drama. Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos [...] o caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o caráter da segunda é a simplicidade, o caráter da terceira, a verdade. Os rapsodos marcam a transição dos poetas líricos aos poetas épicos, como os romancistas dos poetas épicos aos poetas dramáticos. [...] Enfim, esta tripla poesia provém de três grandes fontes: a Bíblia, Homero, Shakespeare. (VICTOR, 2004, p. 40-41)

Como o autor ressalta, “a sociedade, com efeito, começa por cantar o que sonha, depois conta o que faz, e enfim se põe a pintar o que pensa” (VICTOR, 2004, p. 42). E este capítulo volta-se sobre esta sociedade, nascida na modernidade<sup>14</sup>, que poetiza o que pensa.

Também, na teorização da antropologia do imaginário, Durand, mesmo trabalhando com estruturas que são “atemporais”, não deixa de orientar-se dentro de uma perspectiva sócio-histórica, sob a qual constrói o conceito de *bacia semântica*.

---

<sup>14</sup> O conceito ‘modernidade’, neste trabalho, remete-se a época que se inicia com o Renascimento e culmina até nossos dias, logo, abrange o conceito ‘contemporaneidade’. Portanto, o termo pós-modernidade – subdivisão ainda controversa – não é utilizado.

Todos os pesquisadores que se debruçaram sobre a história sempre constataram que as mudanças numa determinada sociedade nunca se efetuavam de modo amorfo e anômico (sem forma nem regra), mas que entre os eventos instantâneos e os “tempos muito longos” (Fernand Braudel) há períodos médios e homogêneos quanto aos estilos, as modas e os meios de expressão. (DURAND, 2004, p. 103. Grifos do autor)

Assim, a orientação de uma época, de um *topos*, contém, em si, a necessidade de uma abordagem sócio-histórica para seu entendimento; e desta necessidade da compreensão de uma determinada sociedade para o entendimento das obras de arte por ela produzidas que se inicia uma reflexão.

A contemporaneidade é um lento processo de transformação que se inicia no Renascimento – período, aproximadamente, entre fins do século XIII e meados do século XVII –, quando o homem liberta-se das amarras do misticismo e fanatismo da idade média e volta o olhar a si, descobrindo-se um ser racional, capaz de extraordinárias façanhas que refletiram na literatura, na arte e nas ciências. Se uma imagem deste despertar necessita-se ser eleita, seria o Homem Vitruviano<sup>15</sup> do renascentista italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), expressão perfeita da procura pelo conhecimento e representante do ideal de dinamismo frente à natureza, ou, nas palavras de Weber (1972, p. 34), “para Leonardo da Vinci, a experimentação era o caminho capaz de conduzir à verdadeira arte, que equivaleria à verdadeira natureza”. Ou seja, a busca do conhecimento por meio da observação e da experimentação, a procura individual pela máxima concentração de saberes, o ideal antropocêntrico renascentista, desprende-se do misticismo religioso da idade média e principia um novo mito: a ciência.

Este princípio das idéias arraigadas pelo Renascimento encontra sua alavanca arquimediana no século das luzes, período aproximadamente entre o início do século XVIII e término com o início das Guerras Napoleônicas (1804-1815). A tradição, a dogmática

---

<sup>15</sup> Desenho baseado na obra escrita do arquiteto romano Vitruvius, talvez, o maior símbolo do Renascimento e do reencontro do ocidente com a antiga cultura greco-latina.

religiosa, o fanatismo e o misticismo – “trevas na qual o homem havia submergido” – sucumbiriam à luz da razão; para os iluministas, a racionalidade do homem baniria a servidão e a ignorância da humanidade, pela razão o homem poderia conquistar a liberdade, a felicidade social e política, a evolução e o progresso.

Na ciência, continuando os passos da física de Galileu Galilei (1564-1642) e da filosofia de René Descartes (1596-1650), que para Durand

Embora corrigissem muitos erros cometidos por Aristóteles, nenhum dos dois jamais contradisse sua meta filosófica nem a de seu seguidor, Tomás de Aquino, pois consideravam a razão como o único meio de legitimação e acesso à verdade. (2004, p. 12),

Isaac Newton (1643-1727) formula leis universais acerca da mecânica que regia a terra e o universo, abrindo perspectivas que, até então, não haviam sido imaginadas. Mesmo que Galileu Galilei já houvesse desvendado os mistérios sobre os corpos celestes na Renascença, Newton, em um salto qualitativo, estabelecia a ligação entre o plano longínquo da física da Renascença com o concreto e experimentável mundo tátil. Os princípios mecânicos de Newton, pela primeira vez, possibilitaram à ciência a possibilidade de dar explicações irrefutáveis, desde o simples cotidiano até o mais inimaginável horizonte. Newton, no final do século XVII, “veio sistematizar e universalizar a concepção da ciência inaugurada por Galileu” (NASCIMENTO, p. 17, 2008).

Na política, o francês Jean-Marie Arouet (1694-1778), que mais tarde adotaria o pseudônimo Voltaire, foi ferrenho combatente da ignorância e do fanatismo, e defensor das liberdades civis. Voltaire, figura principal na luta pelo laicismo do estado, mostrou os absurdos que a intolerância e o fanatismo religioso trouxeram às decisões jurídicas e políticas das nações e elegeu a liberdade filosófica da razão como única possibilidade concreta de justiça livre de credices e misticismos.



Na economia, o escocês Adam Smith (1723-1790) funda uma teoria econômica chamada *liberalismo*, na qual apregoava que a riqueza das nações resulta da atuação dos indivíduos que promovem o crescimento econômico e a inovação tecnológica movidos pelo próprio interesse, logo, a iniciativa privada deveria poder agir livre e racionalmente, com o mínimo possível de intervenção governamental, pois a competição livre levaria forçosamente às constantes inovações tecnológicas e à queda do preço das mercadorias.

Na filosofia, o pensador inglês John Locke (1632-1704), considerado o protagonista do empirismo, rejeita o inatismo da razão cartesiana, afirmando que todo o conhecimento humano derivaria das percepções sensoriais. O homem, ao nascer, seria um recipiente vazio, que se preenche do que o mundo lhe proporciona. Porém, o papel do homem nesta relação com o mundo não é passivo, ao contrário, embora nascendo como uma folha em branco, por meio de sua razão selecionará e refletirá sobre as percepções do mundo que nele serão inscritas.

Ainda na filosofia, o alemão Immanuel Kant (1724-1804) uniu o Racionalismo de René Descartes e Gottfried Leibniz – no qual imperava a forma de raciocínio dedutivo – e a tradição empírica inglesa de David Hume e John Locke – na qual imperava a forma de raciocínio indutivo. Em sua epistemologia, a fonte do conhecimento da ciência é um pensamento dialógico entre juízos analíticos (juízos *a priori*, fundados no princípio de identidade, independentes da experiência, universais e necessários – o quadrado tem quatro lados –, nos quais o predicado aponta um atributo contido no sujeito) e juízos sintéticos (*a posteriori*, resultantes da experiência que sobrepõem ao sujeito no predicado um atributo que nele não se acha previamente contido – o calor dilata os corpos – sendo, desta maneira, privados e incertos). Desta forma, para Kant, os juízos da ciência devem ser, ao mesmo tempo, *a priori*, universais e necessários, enquadrando-se em categorias estáveis, e sintéticos objetivos, fundados na experiência, pois só é possível conhecer algo extenso no espaço e

sucessivo no tempo, enquanto se manifestam, ou aparecem, ou seja, aquilo que Kant denominou de *phainomenon* (fenômeno). A grande contribuição de Kant para a modernidade é a percepção de que não é o objeto que determina o sujeito, mas o sujeito que determina racionalmente o objeto, catalogando-o em categorias que são conceitos, *a priori*, anteriores à experiência. Assim, o objeto se torna cognoscível quando o sujeito o determina, categoriza-o, ou seja, o sujeito cognoscente que atribui ao objeto suas condições de cognoscibilidade. Kant, na filosofia moral, cria a teoria do *imperativo categórico* – “age em conformidade apenas com aquela máxima pela qual possas querer ao mesmo tempo que ela se torne uma lei universal” (KANT *apud* CHAUI, 2004, p. 317) –, no qual o dever é uma forma válida para qualquer circunstância, sob a qual devem imperar a conduta ética, a dignidade dos seres humanos e a liberdade.

Desta forma, percebe-se que o breve percurso traçado pelo pensamento destes autores demonstra uma visão de mundo pautada no ideal do progresso, na concepção de que a humanidade direcionar-se-ia a um caminho de constante melhoria através da racionalidade do homem, visto como “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2006, p. 10). Estes e outros pensadores trouxeram à humanidade a idéia de que o uso da razão proveria, por meio das ciências e da filosofia, a evolução da humanidade em todos os sentidos; caminhar-se-ia rumo à prosperidade social e tecnológica e nada refrearia este percurso desde que balizado pela racionalidade.

Porém, ainda contemporâneo a eles, o filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), precursor do Romantismo, não corroborava com o ideal de progresso constante por meio das ciências. Contrário a uma visão tão positiva da razão, Rousseau defendia que todos os homens nascem livres, que a liberdade faz parte da natureza humana e caracteriza-se pelas ações tomadas pelo indivíduo com o único objetivo de satisfazer suas necessidades. Nesta perspectiva, as regras, instituições e costumes da sociedade moderna censuravam as vontades

individuais em prol do bem coletivo, criando os males dos quais a própria sociedade sofre. Para Rousseau, a única forma de viver em comunhão consigo e ser verdadeiramente livre seria conservar uma vida simples, uniforme e solitária, como a que vivíamos em estado natural, juntos à natureza e longe das cidades; lança-se as bases da idéia do “Bom Selvagem”.

Em *Discurso sobre as ciências e as artes* (1749) e *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1754), Jean-Jacques Rousseau demonstra que o progresso das ciências é prejudicial ao aperfeiçoamento moral da humanidade, pois, ao introduzir o gosto pelo luxo, conseqüentemente, provoca, no homem, o maior desejo pela ostentação exterior do que pelo conhecimento interior. O progresso faz com que o homem perca sua liberdade primitiva, pautada unicamente em suas necessidades naturais, e seja tomado pelas paixões que transformaram uns em senhores e outros em escravos: o desejo de fama e glória. Assim, o progresso não tornou a humanidade melhor, ao contrário, foi acompanhado de males gravíssimos, difíceis de ser suportados; o que, para Rousseau, prova que o homem primitivo, aquele que precisava suprir, apenas, suas necessidades básicas, era mais feliz que o homem moderno. Desta forma, contrário às idéias de Voltaire e Condorcet, que colocavam razão, progresso e felicidade na mesma esteira, Rousseau identifica no bom selvagem, no primitivo, o protótipo de uma sociedade ideal. E neste filósofo temos uma das origens do romantismo<sup>16</sup>.

O Romantismo (movimento além de artístico, político e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa e que perdurou por grande parte do século XIX), segundo Victor Hugo (2004), é o momento no qual o homem volta-se a si mesmo na poesia. E esta mudança de perspectiva do seu olhar, distanciando-se dos grandes feitos da humanidade para

---

<sup>16</sup> Na obra *Contrato Social*, Rousseau, apesar de afirmar a impossibilidade de aplicar interinamente o molde de sociedade que criara, denega à razão o papel de avaliar o grau de liberdade e de servidão de determinada sociedade. Porém, suas críticas às “benesses” que a razão e as ciências trouxeram a humanidade que corroborariam ao desprezo romântico pela racionalidade.

voltar-se ao homem em si, que irá se contrapor, fervorosamente, ao racionalismo calcado tão firmemente na sociedade moderna, deslocando a positividade da razão para o onírico, para o idealizado, para a alucinação; uma sistêmica contraposição às vicissitudes sociais que o pensamento racional desnudou.

Mas a idéia do progresso como alavanca das mazelas da humanidade de Rousseau e a posterior aversão à razão do movimento romântico – visão de mundo centrada no indivíduo e na subjetividade – não destituem a humanidade do deslumbramento frente às ciências. Ainda no século XIX, e concomitantemente, as idéias de Darwin e Comte continuaram na esteira do pensamento da linha evolutiva, do progresso social como sinônimo de melhoramento.

O filósofo francês Isidore Auguste Marie François Xavier Comte (1798-1875) foi o proponente da sociologia como ramo das ciências e fundador do positivismo. Comte foi o primeiro a tratar os fenômenos sociais por meio da observação, experimentação, comparação e classificação, ou seja, usando o método que a ciência usava no estudo dos fenômenos naturais; assim, ele buscava leis gerais nas relações sociais a fim de prever e prover as necessidades vindouras. A principal teoria comtiana é a “Lei dos Três Estados”, segundo a qual o pensamento humano evolui passando por três estados teóricos diferentes – o estado teológico, o estado metafísico e, por fim, chega ao estado científico ou positivo – sendo o último estado o apogeu que os dois anteriores prepararam; momento em que a humanidade, industrializada, deixa de lado o pensamento mítico e abstrato e começa a compreender o mundo positivamente. Assim, Comte coloca a humanidade dentro de uma perspectiva evolutiva positiva, sendo o conhecimento científico o último estágio, e aquele que poderá dissolver as mazelas da sociedade.

Com efeito, o que faz a matéria principal de sua sociologia é o progresso da humanidade no tempo. Ele parte da idéia de que há uma evolução contínua do gênero humano que consiste numa realização sempre mais completa da natureza humana, e o problema que ele trata é descobrir a ordem dessa evolução. (DURKHEIM, 1978, p. 17)

Nesta perspectiva de constante progresso no decorrer do tempo, o naturalista britânico Charles Robert Darwin (1809-1882) propôs uma teoria científica que explicava a evolução das espécies por meio da seleção natural. Em 1859, em *A Origem das Espécies*, Charles Darwin introduziu, no meio científico, a idéia da evolução do homem a partir de um ancestral comum, por meio da seleção natural. Em obra posterior, Darwin também desenvolveu a idéia de que a mente humana e as culturas também se desenvolveram por meio da seleção natural. A teoria evolutiva de Darwin mudou a forma de pensar em inúmeros campos de estudo da Biologia à Antropologia. Seu primo, Francis Galton, publicou um livro aplicando as idéias de Darwin à sociedade, promovendo o conceito de “melhorias hereditárias” por meio da escolha criteriosa dos progenitores; filosofia social que foi chamada de *Eugenia* e que, no século XX, ganhou popularidade em vários países, sendo associada a programas de controle de reprodução tais como esterilização compulsória, e esteve estritamente ligada ao pensamento da “pureza racial” da Alemanha Nazista. Sua teoria de seleção natural também foi aplicada à sociedade sob o nome de “Darwinismo Social”, objetivando explicar o domínio de um país ou de uma raça por meio do conceito da sobrevivência do mais apto e, também, a existência de uma linha evolutiva constante e positiva do gênero humano.

Assim, pode-se perceber que a mentalidade que se principiou na Renascença transcorre até o início do século XX dentro de uma escatologia voltada a um futuro promissor, dentro da visão de um progresso contínuo e positivo da sociedade pautado na racionalidade e na ciência. Mesmo o materialismo dialético do filósofo alemão Karl Marx (1818-1883) – crítica radical da sociedade capitalista e industrial, e contrário ao determinismo histórico de um materialismo mecânico positivista como o de Auguste Comte –, que apregoava que o desenvolvimento do capitalismo criaria a proletarização e que a própria hostilidade do capitalismo sobre os proletários criaria as condições subjetivas para a revolução e subida no

poder pelos proletariados, é pautado em uma visão positiva do futuro. Sobre Comte e Marx, Gilbert Durand comenta:

Ambos se inserem sub-repticiamente no mito inelutável do progresso providencial do modelo proposto pelo abade Joachim de Flore, no século 12. Este mito fundador do pensamento moderno situa o progresso inelutável da humanidade em três “épocas” consecutivas da revolução, a saber: primeiro a do Pai, depois a do Filho e, por último, a do Espírito Santo, isto é, a época da paz universal por vir. (2004, p. 46-47)

Ou, ainda sobre a doutrina marxista, Mircea Eliade comenta que

Marx retoma e prolonga um dos grandes mitos escatológicos do mundo asiático mediterrânico, a saber, o papel redentor do justo [...], cujos sofrimentos são chamados a mudar o estatuto ontológico do mundo. Com efeito, a sociedade sem classes de Marx e a conseqüente desaparecimento das tensões históricas encontram seu precedente mais exato no mito da Idade do Ouro, que, segundo múltiplas tradições, caracteriza o começo e o fim da História. Marx enriqueceu este mito venerável de toda uma ideologia messiânica judaico-cristã: por um lado, o papel profético e a função soteriológica que ele atribuiu ao proletariado; por outro, a luta final entre o Bem e o Mal, que pode aproximar-se facilmente do conflito apocalíptico entre o Cristo e o Anticristo, seguido da vitória decisiva do primeiro. (ELIADE, 1992b, p. 168)

Desta maneira, percebe-se que a “terra prometida” da modernidade é o futuro, o porvir, os olhos não se voltam mais ao passado imemorial dos antepassados, não almejam o percurso cíclico das eras, não se deslumbram diante de uma eternidade perfeita; o passado, as idades cíclicas, a eternidade são archotes, o futuro é o dia. O rompimento da concepção grega do tempo circular iniciada pelo judaísmo e pelo cristianismo é derradeiro na Modernidade; o tempo é uma linha evolutiva constante, a escatologia volta-se ao futuro, à espera de um tempo de redenção que se concretizaria por meio da figura de um novo redentor: a razão.

Contudo, a marca de nossa contemporaneidade é o esvaecimento das certezas que fundaram a modernidade, e a própria escatologia voltada para a promessa de um futuro promissor exauriu-se.

Assistimos agora à falência das duas idéias que constituíram a modernidade desde seu nascimento: a visão do tempo como sucessão linear e progressiva voltada para um futuro cada vez melhor e a noção de mudança como forma privilegiada de sucessão temporal [...] Hoje o futuro deixou de ser um imã e se desvanece a visão do tempo em que se sustentava e que o justificava. Com ela, se evapora também o grande mito que inspirou tanta gente no século XX, a revolução. (PAZ, 1993, p. 7)

Em Marx, encontra-se o primeiro grande impacto na “maioridade racional” apregoada pelo otimismo filosófico do século XIX. O filósofo alemão demonstrou que a idéia de estarmos pensando e agindo, racional e livremente, de acordo com as nossas próprias idéias é uma ilusão; na verdade, somos guinados por um poder invisível que nos obriga a pensar de determinada maneira, ou seja, nossas idéias são conduzidas por algo que é anterior e está acima de nós: a *ideologia*.

Marx deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna: a) que há uma essência universal de homem; b) que essa essência é o atributo de “cada indivíduo singular”, o qual é seu sujeito real: “Esses dois postulados são complementares e indissolúveis. Mas sua existência e sua unidade pressupõem toda uma perspectiva de mundo empirista-idealista. Ao rejeitar a essência do homem como sua base teórica, Marx rejeitou todo esse sistema orgânico de postulados. Ele expulsou as categorias filosóficas do *sujeito do empirismo*, da *essência ideal*, de todos os domínios em que elas tinham reinado de forma suprema. Não apenas da economia política (rejeição do mito do *homo economicus*, isto é, do indivíduo, com faculdades e necessidades definidas, como sendo o sujeito da economia clássica); não apenas da história; ...não apenas da ética (rejeição da idéia da ética kantiana); mas também da própria filosofia” (Althusser, 1966, p. 228). (HALL, 2006, p. 35-36)

Posteriormente, o médico neurologista e fundador da psicanálise Sigmund Freud (1856-1939) descobre o inconsciente. Freud demonstrou que nossa mente é dividida em estruturas – o consciente, a pré-consciência e o inconsciente – e que a menor destas estruturas é o consciente. A consciência, assim, torna-se a menor e mais fraca parte de nossa vida psíquica, a idéia do sujeito como ser centrado, homogêneo e completamente racional – o sujeito do fazer científico do Renascimento e do Iluminismo – não era mais possível.

A Psicanálise propõe mostrar que o Eu não somente não é senhor na sua própria casa, mas também está reduzido a contentar-se com informações raras e fragmentadas daquilo que se passa fora da consciência, no restante da vida psíquica [...]. A divisão do psíquico num psíquico consciente e num psíquico inconsciente constitui a premissa fundamental da psicanálise, sem a qual ela seria incapaz de compreender os processos patológicos, tão freqüentes quanto graves, da vida psíquica e fazê-los entrar no quadro da ciência [...]. A psicanálise se recusa a considerar a consciência como constituindo a essência da vida psíquica, mas nela vê apenas uma qualidade desta, podendo coexistir com outras qualidades e até mesmo faltar. (FREUD, *apud* CHAUI, 2004, p. 168)

As descobertas freudianas determinam a inseparabilidade do racional e do emocional, da inteligência e das paixões, do real e do imaginário, do eu e do mundo. A imagem utópica do homem como ser autônomo e livre em sua racionalidade fora desfeita, e sua face guiada por instintos sublimados, complexos, paixões era desvelada.

A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada – o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes. (HALL, 2006, p. 36)

Na linguística, o suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) defini a língua como uma instituição social, um sistema de signos arbitrários nos quais a ligação entre o significante e o significado é estabelecida aleatoriamente, por meio de uma convenção socialmente dada; “todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito ou, o que vem a dar na mesma, na convenção” (SAUSSURE, 1991, p. 82). Ou seja, o homem, como ser individual, não é o autor das afirmações que faz ou dos significados que expressa, mas sim, cada palavra sua é uma re-presentação de significados já pertencentes à língua e à sociedade.

Um indivíduo não somente seria incapaz, se quisesse, de modificar em qualquer ponto a escolha feita, como também a própria massa não pode exercer sua soberania sobre uma única palavra [...] A língua não



pode, pois, equiparar-se a um contrato puro e simples, e é justamente por esse lado que o estudo do signo lingüístico é interessante; pois, se se quiser demonstrar que a lei admitida numa coletividade é algo que se suporta e não uma regra livremente consentida, a língua é a que se oferece a prova mais concludente disso. (SUASSURE, 1992, p. 85)

Stuart Hall (2006) chama a descoberta do lingüista Ferdinand de Saussure de o terceiro descentramento do sujeito moderno, ou seja, a terceira grande refutação do indivíduo racional, individual e centrado do Renascimento/Ilustração. Saussure, ao retirar a propriedade do sentido da intenção do falante, desconstitui, também, o ideal de racionalidade vinculado, até então, pela humanidade através das ciências e da filosofia.

Outro grande impacto à racionalidade advindo das ciências ocorre no âmbito da física. O físico alemão Albert Einstein (1879-1955) desenvolve a “teoria da relatividade”, demonstrando que a medida do espaço e do tempo não são grandezas absolutas, mas relativas ao observador.

Na teoria da relatividade geral a descrição baseia-se numa métrica espaço-temporal quadridimensional com curvatura, que explica automaticamente os efeitos gravitacionais e o papel singular da velocidade dos sinais luminosos, que representam um limite superior para qualquer utilização coerente do conceito físico de velocidade. A introdução dessas abstrações matemáticas pouco conhecidas, mas bem definidas, não implica nenhuma ambigüidade, mas fornece uma ilustração instrutiva de como uma ampliação do arcabouço conceitual proporciona os meios adequados para eliminar os elementos subjetivos e aumentar o alcance da descrição objetiva. (BOHR, 1995, p. 88-89)

A crença na objetividade científica, com a teoria da relatividade Einstein, demonstrou-se irreal; grandezas como tempo e espaço dependiam de um ponto de vista de um observador para serem mensuradas.

Quão imperiosa não foi também a advertência que recebemos, em nossa época, sobre a relatividade de todos os juízos humanos, através da revisão renovada dos pressupostos subjacentes ao uso inambíguo até mesmo de nossos conceitos mais elementares, como o espaço e o tempo, os quais, ao

revelarem a dependência especial em que estão todos os fenômenos físicos do ponto de vista do observador, tanto contribuíram para a unidade e a beleza de toda a nossa visão de mundo? (BOHR, 1995, p. 30)

O epistemólogo Gaston Bachelard, na filosofia das ciências, demonstrou que as descobertas científicas não são progressivas, mas diferentes e descontínuas, a idéia de evolução como progresso contínuo era irreal. Constatava-se, desta maneira, que a descontinuidade e a diferença temporal entre as diversas teorias científicas não era um efeito de um pensamento progressivo, mas sim, resultado de maneiras diversas de conhecer e construir os objetos científicos que surgiam em diferentes épocas. “As crises de crescimento do pensamento implicam uma reorganização total do sistema de saber” (BACHELARD, 1996, p. 13). Para Bachelard, no momento em que o cientista vê-se diante de algo que o conhecimento, até então produzido, não pode explicar, ele encontra-se diante de um problema epistemológico. E deste ponto, seu pensamento não irá evoluir mediante o dado, mas sim, reestruturar-se e organizar-se em volta de um novo paradigma que o possibilite explicar o fenômeno estudado. Assim, não há uma evolução do pensamento, mas uma revolução na forma de compreender determinados fenômenos.

Quando comparamos as físicas de Aristóteles, Galileu-Newton e Einstein, não estamos diante de uma mesma física, que teria evoluído ou progredido, mas diante de três físicas diferentes, baseadas em princípios, conceitos, demonstrações, experimentações e tecnologias completamente diferentes. Em cada uma delas, a idéia de Natureza é diferente; em cada uma delas os métodos empregados são diferentes; em cada uma delas o que se deseja conhecer é diferente. (CHAUÍ, 2004, p. 223)

A idéia de progresso contínuo que havia fundado a modernidade constatou-se errônea. Há a mudança, porém está não significa progresso, mas a tomada de um paradigma diverso.

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante, o filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), ao perceber que em diferentes épocas ocorre uma mudança nos próprios campos discursivos, define *episteme*:

Não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época [...] é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas (FOUCALUT, 1969, p. 217)

Gilbert Durand, em seu estudo sobre o imaginário, também apontava ao fato de que certas imagens prevaleciam em determinadas épocas e, em outras, eram sublimadas. À constelação de imagens surgidas em uma determinada época, Durand denominou *Bacia Semântica* (como já visto anteriormente).

Desta forma, nota-se que em instâncias diversas – no pensamento científico, nos campos discursivos, nas constelações imaginárias – ocorrem mudanças em determinadas épocas; e estas mudanças não podem ser chamadas de progresso, pois não são uma evolução, mas, talvez, mais propriamente dito, são revoluções, mudanças paradigmáticas profundas.

A idéia da modernidade de evolução da espécie humana também é rechaçada pelo fundador da Antropologia Estruturalista Claude Lévi-Strauss (1908-). Lévi-Strauss demonstrou que o pensamento selvagem não era primitivo como antes se acreditava, mas sim, balizado pela mesma estruturação que o pensamento do homem hodierno, porém atuando sobre o mito e não sobre a história e a ciência. “A maneira de pensar dos povos a que normalmente, e erradamente, chamamos ‘primitivos’ – chamemos-lhes antes ‘povos sem escrita’, por que, segundo penso, este é que é o fator discriminatório entre eles e nós” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 24. Grifos do autor). E esta forma de pensar mítica dos povos “sem escrita”, para Lévi-Strauss, não são simples fabulações, mas uma organização da realidade a partir da experiência sensível.

Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por finalidade assegurar, com um

alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado. Contudo, para nós, o futuro deveria ser sempre diferente, e cada vez mais diferente do presente, dependendo algumas diferenças, é claro, das nossas preferências de caráter político. Mas, apesar de tudo, o muro que em certa medida existe na nossa mente entre Mitologia e História pode provavelmente abrir fendas pelo estudo de Histórias concebidas não já como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia. (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 63-64)

Octavio Paz, em sua obra *Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo* (1977), comentando sobre a analogia entre o pensamento científico e o pensamento selvagem feita por Lévi-Strauss, resume:

A ciência contemporânea penetra, como o primitivo, no mundo das qualidades sensíveis graças à noção de combinação, simetria e oposição. As taxionomias dos primitivos não são místicas nem irracionais. Ao contrário, seu método não difere do dos *computers*: são quadros de relações. (PAZ, 1977, p. 51)

Verifica-se, portanto, a falência da idéia de progresso e evolução através da razão arraigada pela modernidade no mundo contemporâneo. Além da falência da idéia de progresso, do esvaecimento da pretensa objetividade racional e do progressivo descrédito das certezas criadas pela modernidade, a contemporaneidade presenciou uma pluralização nas formas sociais de vida, ou seja, nos modelos de conduta que a sociedade nos infligiu.

Em *Modernidade, pluralismo e crise de sentido* (2004), o sociólogo Peter Ludwig Berger (1929-) demonstra que o homem não é simplesmente um signatário do contrato social como o imaginava Rousseau, mas, concomitantemente, produtor e produto de seu meio. Este homem, que Berger chama de *homo socius*, na contemporaneidade, vive em um meio que é marcado pela coexistência de múltiplas comunidades de sentido. Desta maneira, para o homem hodierno, ser, viver em sociedade, é estar abarcado por um universo de significações cada vez mais conflitantes: o homem diante do outro, o outro que são muitos, ou seja, um todo multifacetado de sentidos, entrecruzando-se em relações dialéticas e dicotômicas num

grande vazio de definições últimas, ou como Weber disse: “O profeta da plena voz que tanto buscou-se e busca-se não existe mais” (WEBER, p. 48, 1972). O homem, agora, é plural. O eu são muitos. Diversos cultos religiosos, sistemas políticos e ideologias coexistem; e a noção de certo e errado perde-se num emaranhado de diferentes perspectivas. O *homo socius* vê-se cercado pelos mais diversos códigos de interpretação do mundo em que habita, “um pluralismo em que os muros protetores em torno às reservas de sentido de comunidades de vida (muro da lei) já não podem ser mantidos sem brechas” (BERGER & LUCKMANN, 2004, p.78), e o homem, que a muito perdera a unicidade dos instintos, perde, agora, a unicidade de valores e submerge numa crise de sentidos inédita em sua história, pois “o pluralismo moderno leva a um enorme relativismo dos sistemas de valores e da interpretação” (BERGER & LUCKMANN, 2004, p.50).

Desta forma, ainda nas palavras de Berger,

Apesar de as sociedades modernas terem desenvolvido ou permitido o desenvolvimento de instituições especializadas de produção e comunicação de sentido, não estão mais em condições de comunicação ou preservar ordens supra-ordenadas de sentido e valor, obrigatórias em geral. A estrutura das sociedades modernas cria, além do bem-estar e de outras vantagens, também as condições para o surgimento de crises subjetivas e intersubjetivas de sentido. (BERGER & LUCKMANN, 2004, p.81)

Ou seja, embora a produção de sentidos esteja associada inevitavelmente à comunicação de sentidos, esta produção e comunicação não conseguem sublimar os demais meios que produzem sentidos diversos, criando uma espécie de “superinflação” de orientações que podem ser seguidas pelo homem hodierno. E esta situação é ressaltada pelo crescente processo de individualização contemporâneo, como ressalta DaMatta:

Em vez de uma rotina orientada coletivamente, agora se vive por lá, conforme nos diz ironicamente Poe, em plena confusão, quer dizer, de modo muito mais individualizado. O burgo está agora de acordo com o nosso sistema, em que o indivíduo é o foco da maioria das ações da vida

cotidiana e todos os espaços são marcados individualizadamente. (1997, p. 40)

Assim, o pluralismo moderno desacredita o conhecimento auto-evidente, nenhuma interpretação é definitiva, inquestionável, o indivíduo é colocado constantemente diante de parâmetros diferentes do que definiu em sua vida, e esta liberdade de escolhas coloca-o perante a incerteza diante de suas escolhas.

Deste homem – destituído de uma racionalidade onipotente, sem a promessa de um futuro redentor, e submerso num emaranhado de sentidos diverso – ver-se-ão, na próxima seção, as implicações na lírica de Felipe Fortuna.

## 4.2 A MODERNIDADE NA LÍRICA DE FELIPE FORTUNA

A razão, a partir do Renascimento, impera no ocidente e sobrepõe-se à revelação religiosa – verdade fundamental da idade média. Porém, o trajeto de ascensão da racionalidade decai à medida que as ciências e a filosofia desenvolvem-se e voltam-se à análise própria e, por fim, inverte sua valoração, destituindo a imagem do homem como ser pensante, autônomo e auto-suficiente. O esvaecimento desta imagem e a perda da pretensa objetividade da razão culminam em uma sociedade que contesta seus valores, problematiza suas crenças, ironiza seus costumes e duvida da prosperidade de seu futuro. A modernidade, nascida sobre a égide da razão, amadurece sob signo da descrença.

Nos grandes sistemas metafísicos que a modernidade elabora em seus albores, a razão surge como um princípio suficiente: idêntica a si mesma, nada a fundamenta a não ser ela própria e, portanto, é a base do mundo. Mas esses sistemas não tardam a ser substituídos por outros, nos quais a razão é sobretudo crítica. Voltada para si mesma, a razão deixa de ser criadora de sistemas; ao se examinar, traça seus limites, julga-se e, ao se julgar, consoma sua autodestruição como princípio dirigente. (PAZ, 1984, p. 43)

A racionalidade volta sua face para si mesma e em seu método especulativo acaba por destruir-se. Para o homem contemporâneo, a subjetividade manifesta-se em todas as instâncias de sua vida e a multiplicidade dos pontos de vista coíbe a manutenção de valores, outrora, instituídos. Este novo horizonte da existência humana transparece na lírica de Felipe Fortuna:

### **A TRAGÉDIA DA EXISTÊNCIA**

Quero fazer uma especulação metafísica.  
Ou seja:

(FORTUNA, 1986, p. 45)

A especulação metafísica do eu-lírico resulta num espaço vazio, em uma ausência; a meticulosidade do pensamento especulativo nada alcança, nada delimita, não cria um novo sistema. Esta incapacidade de determinações últimas aponta para a falência de uma forma de pensar que perdurava desde a antiga Grécia. A metafísica clássica, apartada de sua pretensa objetividade, não pode delimitar certezas. A forma de pensar que se denominou razão consumiu-se, constitui-se uma impossibilidade a si mesma, e o espaço que deixou de abranger, não é ocupado por nenhuma outra instância da vida humana; deu-se origem a lacuna, a ausência, na qual, no mundo contemporâneo, reside o inominável, o *noumenon* – a coisa em si que não se pode apreender.

Esta nova realidade manifesta-se de diversas formas na literatura; uma delas é a ironia que, para Octavio Paz (1986, p. 68), “revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: a quebra do princípio de identidade”. No poema de Fortuna, é a ironia que discursa no espaço em branco, crítica sagaz ao destino que a humanidade alcançou, representado pelo vazio, demonstrando a vacuidade de nossa sabedoria – tragédia de nossa existência.

O que revela a intensidade de uma ironia é sua aparência despreziosa, sua sutileza que engana e envolve. O espaço em branco não é, apenas, a representação da ausência, não é uma imagem que ocupa o lugar de uma palavra, é o discurso todo. Para Mikel Dufrenne (1969, p. 33), “Entre a palavra e o sentido, há somente a distância que intercorre do esquema ao conceito, a qual se anula quando o esquema, atualizando-se, produz o conceito”, porém o silêncio excede as denominações, os conceitos, os esquemas. O silêncio do eu-lírico manifesta uma idéia mais expressiva que qualquer palavra que pudesse ser proferida. Escolher não dizer é representar o inominável, é traduzir no silêncio o que na contemporaneidade perdeu-se na multiplicidade dos discursos, é transparecer o declínio da razão no exato ponto em que ela



esfacela-se: a incapacidade de produzir definições últimas. A ausência transforma tempo, espaço e ação em indefinições, nada determina; mais do que uma expressão, é um questionamento, é a dúvida existencial do homem contemporâneo que não chega a substanciar na pergunta por duvidar de todas as respostas.

A esta poesia constituída na ausência, Sergio Paulo Rouanet (2005) denominou “Poética da Falta”. Também Felipe Fortuna escreve um poema-epígrafe, na obra *Em seu lugar* (2005) descrevendo esta singularidade de sua lírica:

*Como os senhores vêem, a minha  
ocupação é produzir silêncio.  
Essas palavras confinadas, esses medos  
de escrever o que desejo,  
tudo é perfeitamente muito pouco,  
embora tome todo o tempo.*

*Os senhores também percebem  
que falta sempre um verso, pois  
o que se lê provoca mais procura.  
Fiquem tranqüilo se nada encontrarem:  
o poema continua lá,  
como se eu já o estivesse lendo.  
(FORTUNA, 2005, p. 23)*

No epígrafe de sua obra, o eu-lírico declara sua predileção, se não reclusão, ao silêncio – a ocupação que lhe arrebatava todo o tempo. Em um mundo que desacredita a razão, a intenção diairética de um eu-lírico diurno culmina na ausência do verso. Porém, a este momento em que falta o verso, o eu-lírico adverte: “Fiquem tranqüilo se nada encontrarem:/ o poema continua lá,/ como se eu já o estivesse lendo”. Na ausência, convive a espera; na espera, o silêncio ressoa, carrega a memória dos versos passados e origina a expectativa do próximo verso.

Para Alfredo Bosi, “o momento da atenção, ponta extrema e fina do espírito, é que traz à consciência social o sentido vivo do silêncio” (BOSI, 2000, p. 129). Nesse sentido, a

expectativa, originada na ausência, instiga a atenção do leitor que, na espera pelo porvir, re-cria um sentido, concomitantemente, individual e social, que vai além do que poderia ser dado, mas que, em contrapartida, é ambíguo, compõe-se de alteridade e divergência na tentativa de expressar-se. O leitor re-cria, no silêncio, o sentido, porém transpassado por uma pluralidade de possibilidades.

Na contemporaneidade – onde os valores entrecruzam-se em relações dialéticas e dicotômicas sem prevalências e imagem do outro possui uma constante força impactante – a ausência do verso submerge o leitor em uma multiplicidade e, conseqüente, crise de sentidos; pois “O pluralismo moderno leva a um enorme relativismo dos sistemas de valores e da interpretação” (BERGER & LUCKMANN, 2004, p. 50). Nesse sentido, esta ausência criada pelo silêncio gera a heterogeneidade, a estrutura infinda de possibilidades na qual o homem contemporâneo já vive, reproduzindo, por assim dizer, alteridade e unidade dentro do mesmo lapso. E esta é uma marca de nosso tempo.

A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente, a primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição. (PAZ, 1984, p. 18)

Diante do múltiplo, a unidade esfacela-se e as diferenças coexistem, imperando, quando não o razoável, a estranheza, que é crescente à medida que se adentra na busca do sentido de qualquer fato ou ato. Este sentimento está presente no poema “Ecce Homo” da obra *Atrito*:

## ECCE HOMO

Coisas estranhas:  
o nome de quem acorda de madrugada,  
a vertigem de quem trabalha como balconista,  
quebrar o jarro, e entender os estilhaços,  
escapar da morte e culpar os faróis altos,  
negar a existência de Deus, a perfeição do ovo,  
e amar, em segredo, escritores incompatíveis  
que ironizam sobre o mesmo tema,  
e só ter remorsos quando se perde dinheiro.  
e dormir na mesma cama, os dois, várias vezes.  
Coisas estranhas:  
humanas, demasiado humanas.  
(FORTUNA, 2005, p. 151)

Neste poema, sob o título *Ecce Homo*<sup>17</sup>, há a descrição poética de atividades e agentes díspares, do mero cotidiano à literatura ou à descrença em Deus, em conjunto, engendra a vida do homem hodierno: um conglomerado de diferentes ações desconexas em sentido. O termo “Coisas estranhas” é como o eu-lírico denomina-as, estranheza que reside justamente na diversidade, na alteridade, na dessemelhança destes atos e fatos unidos no poema.

Eis o homem, anuncia o título, eis a matéria da qual o homem contemporâneo é formado: o desacordo, onde reside a lógica da poesia hodierna.

A lógica do poeta já não é a do físico, ela é, talvez, mais lógica do ser do que do conhecer. O poeta quer-se mago ou, pelo menos, profeta. A magia do seu verbo faz nascer a realidade, encontra-a [...] Porque a adequação do espírito à coisa não é a única verdade, mas também uma verdade profética da adequação da coisa ao espírito. (DURAND, 2001, p.17)

---

<sup>17</sup> Eis o homem em latim. O termo foi usado, também, como título da autobiografia intelectual do filósofo alemão Nietzsche, escrita no final de sua vida.

Lógica da divergência, na qual o eu-lírico encontra a diversidade, a estranheza e os “humanos, demasiados humanos”<sup>18</sup>.

Nietzsche, na obra *Humano, demasiado Humano*, demonstrava que a trajetória do conhecimento humano chegara a um limiar no qual não era mais possível a manutenção de conceitos como verdade, justiça, bem, mal, virtude etc. A capacidade racional do homem não respondia mais a perguntas sobre o sentido da existência, nem apontava a valores superiores, tudo passava a ser relativo a cada sociedade. O homem não representava mais um ser uno, coeso, racional, mas um ser inconstante, inseguro e guiado por uma moral gregária e mistificações.

O auto-conhecimento de sua situação não conduziu o homem apenas à possibilidade de renegar o que, outrora, havia sido dado como verdade absoluta, sua razão havia o levado a matar Deus para Nietzsche:

Noutros tempos, blasfemar contra Deus era a maior das blasfêmias; mas Deus morreu, e com ele morreram tais blasfêmias. Agora, o mais espantoso é blasfemar da terra, e ter em maior conta as entranhas do impenetrável do que da terra. (NIETZSCHE, 2004, p. 25)

Para Osvaldo Giacoia Júnior, este anúncio da morte de Deus significa “o fim do modo tipicamente de pensar [...] o cristianismo, tanto como religião quanto como doutrina moral, constitui uma versão vulgarizada do platonismo” (2000, p. 13). Assim, Deus havia morrido e com ele desaparecia toda a metafísica dialética iniciada em Platão<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Referência ao livro *Humano, demasiado humano – um livro para espíritos livres* do filósofo Nietzsche, publicado em 1878, em comemoração ao centenário da morte de Voltaire.

<sup>19</sup> Platão entendia esse mundo como uma *aparência* (mundo sensível), uma sombra do mundo verdadeiro e real das *essências* imutáveis (mundo inteligível). No mundo sensível, todas as coisas encontram-se em perpétua mudança, são imagens contraditórias e imperfeitas que nunca encontram a identidade em si; no mundo inteligível, existem as idéias perfeitas – sem contradições ou oposições – de todas as imagens que pertencem ao

Para Nietzsche, a modernidade alcançara uma nova perspectiva da apreensão da realidade, o conhecimento deixava de ser a pretensão ao entendimento de idéias imutáveis e aceitava-se como compreensão guiada por ideologias, impulsos, anseios e subjetividades. Este é o “humano, demasiado humano”, o ser destituído de sua metafísica, de sua unidade, de sua coerência, e cercado pelos múltiplos significados, pela alteridade, pelo seu subjetivismo; e a morte de Deus é o esvaecimento do último e maior valor absoluto do ocidente. Para Octavio Paz, “A morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem.” (1984, p. 69).

No poema “Ecce Homo”, essa perspectiva transparece na sucessão das ações e na impossibilidade de um elo entre elas; é o mundo sensível platônico, habitado pelas coisas imperfeitas e contraditórias, sem identidade entre si, constituído pela perpétua mudança, pela dessemelhança que não pode conter mais o imutável. Este é o “humano, demasiado humano”, um ser composto pelas “Coisas estranhas”, pela somatória de acasos – contingências que desnudam a relativização da contemporaneidade. A morte de Deus para Sartre era um mundo de acasos sem laços que os unam, e o homem, uma contingência entre contingências; na lírica de Felipe Fortuna, diante desta realidade, o eu-lírico poetiza, em versos ou em silêncios, um homem perplexo perante o universo no qual habita.

No poema “Náusea”, da obra *Ou vice-versa* (1986), homólogo ao romance de estréia de Jean Paul Sartre, encontra-se a mesma perspectiva. Este poema descreve a trajetória do eu-lírico pelas ruas da cidade e o estranhamento diante do absurdo que cada pequeno ato representa, que cada mínimo detalhe revela.

---

mundo sensível. A única forma de chegar-se às idéias perfeitas, para Platão, seria através do método discursivo chamado dialética (em grego, *dia*: dois, duplo; *lética*, sufixo derivado de *logos*: conhecimento).

## A NÁUSEA

Conheço esta cidade ? mas que marcas  
deixo no estreito caminho? que rastro  
? Se amei mulheres por acaso , as ruas  
dizem : por aqui furtiva exata  
a bússola comandou o meu naufrágio.  
Vitrines e fachadas , banal numeração  
do cansaço , o frango distraído que roda  
na brasa do carvão a tarde inteira.  
Os beijos se repetem , namoros circulares  
também rodam pela praça : os ladrões rondam  
: rodopiam pássaros e relógios.  
O convento desabou , grave ironia  
O Metrô por sua vez Procura Moças  
por entre as poças , passo a passo  
moças subterrâneas calmas e coloridas  
. Bilheteiras . Besteiras  
E me sinto ? que fazer , pombo inútil  
que se entrega ao milho , ao milho pardo  
que me traz do vôo ao chão , pombo tonto  
de sua própria rotação.  
! E o que fazer desses horários ?  
O que deixar por minha história  
no lodo doloroso que descubro?  
. a mão . passa . paciente  
pelas leis e regras , p.ex.:  
artigo 1: todo cidadão  
deve ser bom cidadão  
senão prisão.  
artigo 2: não precisa mais  
avisar não precisa  
que Precisa-se Balconistas  
todo o dia.  
  
artigos 3 & 4: cuidado.  
E do 5 em diante , estamos avisados  
: morreremos esmagados  
como artigos recusados. Palmilho esta  
dor. A cidade com temperatura  
e dor. Deixo a poeira quase errante  
e a dor mastigar tanta dureza  
pela calçada de pedra e perda.  
E o meu silêncio,  
, sílaba e vento  
do que acabo de dizer e que não venço.  
(FORTUNA, 2005, p. 218-219)

Neste poema, os versos que, aparentemente, são feitos ao acaso, assemelham-se a um emaranhado de aparências e sensações transportadas diretamente do fluxo livre da consciência ao papel. Porém, esta primeira imagem revela-se frágil à análise, não apenas os versos

entrelaçam-se intencionalmente de forma caótica, a própria diagramação do poema – espaços vazios, sinais de interrogação e pontos deslocados – infere a presença constante da contingência no eu-lírico e no mundo que suas palavras descrevem poeticamente. Como afirma Octavio Paz: “para Jean Paul e seus descendentes, a contingência é a consequência da morte de Deus: o universo é um caos porque não tem criador” (1984, p. 71).

A contingência, a visão do mundo como caótico, leva a existência a outro patamar de valorização: a gratuidade. Nada mais possui relevância, tudo acontece ao acaso e a própria ética e a moral são construções sem valor *a priori*. Nos versos “artigo 1: todo cidadão/ deve ser bom cidadão/ senão prisão” percebe-se como a proibição na conduta, em um mundo regido pela contingência, é um ato gratuito, não a um valor superior a alcançar-se pela retidão, mas apenas a sanção penal na sua ausência. Este sentido é acrescido pela ironia do segundo artigo: “não precisa mais/ avisar não precisa/ que Precisa-se Balconistas/ todo o dia”; a moral e a banalidade são postas na mesma “lei”, na mesma regra que normatiza as condutas, revelando a ironia do eu-lírico diante de um universo destituído de valores. Ser probo ou usar corretamente anúncios são atos idênticos pela ótica da gratuidade.

Rouquetin, protagonista do romance *Náusea* (1963) de Sartre, manifesta análogo sentimento em relação à contingência que desemboca na gratuidade de todo o ato: “O essencial é a contingência. Em outras palavras, por definição lógica, a existência não é uma necessidade. Existir significa apenas estar aí; o que existe simplesmente aparece e se deixa encontrar. Não pode ser deduzido.” (SARTRE, 1963, p. 223-224).

“O essencial é a contingência”, a casualidade, o fortuito; a existência não possui grandeza, é apenas um evento aleatório como o “frango distraído na roda”, não há mais deuses nem metafísica, apenas o em-si, aquilo que existe concreto e independente, que aparece e se deixa encontrar, e nada além. Eis a “náusea” sentida pelo homem. O filósofo dinamarquês Soren Aabye Kierkegaard (1813-1855), precursor do existencialismo, chamava

“angústia” ao estado proveniente da estranheza diante de uma existência sem valores absolutos e o fardo de sua liberdade sentidos pelo homem; este sentimento, Sartre denominou náusea<sup>20</sup>. Os dois termos revelam um estado comum: a inquietação do homem diante da contingência, mesmo sentido que se revela no poema de Felipe Fortuna, no qual o eu-lírico, tal qual Rouquetin, tal qual uma personagem Kafkaniana, vaga por um mundo no qual a liberdade é um fardo diante da gratuidade e da contingência de toda ação.

Rouquetin vaga pelas ruas, inquieto e perplexo, a perguntar-se:

A estátua pareceu-me desagradável e estúpida, e senti que me aborrecia profundamente. Não conseguia compreender porque é que estava na Indochina. Que estava eu ali a fazer? Porque estava a falar com aquelas pessoas? Porque estava vestido de uma maneira tão exótica? Tinha morrido a paixão que me submergira e arrastara durante anos: naquela altura sentia-me vazio. (SARTRE, 1963, p. 18)

O eu-lírico de “Náusea” anda errante a inquirir-se:

Conheço esta cidade ? mas que marcas  
deixo no estrito caminho ? que rastro  
? Se amei mulheres por acaso , as ruas  
dizem : por aqui furtiva exata  
a bússola comandou o meu naufrágio.  
[...]  
(FORTUNA, 2005, p. 219)

O eu lírico percorre ruas como círculos sem fim, num passar de tempo unicamente biológico, num envelhecimento sem construções:

---

<sup>20</sup> Posteriormente, retorna ao termo “angústia”, quando liga a liberdade de escolha a uma responsabilidade do ser: “Tudo isso permite-nos compreender o que subjaz a palavras um tanto grandiloquentes como angústia, desamparo, desespero [...] Em primeiro lugar, como devemos entender a angústia? O existencialista declara freqüentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade.” (SARTRE, 1970, p.4). E ainda, “De fato, na minha opinião, a angústia é a ausência total de justificativas e simultaneamente, a responsabilidade perante todos.” (p.17)



[...]  
Vitrines e fachadas , o frango distraído na roda  
na brasa do carvão a tarde inteira.  
Os beijos se repetem , namoros circulares  
também rodam pela praça: os ladrões rondam  
: rodopiam pássaros e relógios.  
O convento desabou , grave ironia  
O Metrô por sua vez Procura Moças  
por entre as poças, passo a passo  
moças subterrâneas calmas e coloridas  
. Bilheteiras . Besteiras  
[...]  
(FORTUNA, 2005, p. 219)

A liberdade é suprema, o trajeto infindo, mas a pergunta é “o que fazer?”. Ser livre num mundo de contingências é estar condenado, viver sem “norte” e encontrar apenas a gratuidade. Não há mais a glória clássica, não há mais queda e redenção romântica, o ser apenas existe, e isso é tudo. A vida é regrada por cláusulas sem nexos e orientada por somatórias de situações dispareas, sem a proteção de valores últimos, “O pluralismo moderno desacredita o conhecimento auto-evidente, nenhuma interpretação é definitiva, inquestionável” (BERGER; LUCKMANN, 2004, p. 54). Prometeu, o herói da humanidade, é um mito transformado em folclore, aquele que crê no homem percebe-se cômico e envergonha-se, e a esperança de um futuro perde-se na vacuidade do presente, sem magia ou ciência que o recomponha; na contingência só há lugar para Sísifo; na gratuidade que agrega toda dessemelhança, viver é repetir-se eternamente. Toda escolha é uma escolha e nada mais, as ideologias humanistas, progressistas, racionalistas, cientistas etc., esvaeceram-se; a mudança não infere mais progresso, apenas mostra irrisórias diversidades na repetição interminável que vai do nada ao nada, e que permeia toda a contemporaneidade. Porque “não existe natureza humana [...] cada época se desenvolve segundo leis dialéticas, e os homens dependem da época e não de uma natureza humana” (SARTRE, 1970, p. 24), não há nada além de nós.



## CONCLUSÕES

Na contemporaneidade, falar em conclusões é sempre algo temerário, quiçá, o termo mais apropriado seja descrever. Nas próximas linhas, far-se-á uma breve descrição dos caminhos propostos neste trabalho e dos pontos de chegada em que culminaram.

No primeiro capítulo – “Intermitências poéticas, primeiras palavras” –, ainda com cunho introdutório, dissertou-se sobre a relação do homem, enquanto espécie animal originário de primatas insetívoros, com a natureza e sobre a poesia nascida do deslumbramento conseqüente desta relação. Viu-se o nascimento da capacidade simbólica do *homo sapiens*, ocasionada pela neotenia, e o surgimento da arte poética derivada desta nova possibilidade inédita no reino animal. Atentou-se, também, para a relação entre a cultura e a poesia, para a transferência do dom da inspiração das musas para a sociedade e para o fato de a história de cada homem ser, de certa forma, a somatória de todos os que antes dele vieram. Notou-se, além disso, que a poesia está presente em todas as épocas e que estudar a lírica também é compreender a sociedade que a compõe. Por fim, fez-se um breve relato da obra de Felipe Fortuna, autor no qual esta dissertação pauta-se.

No segundo capítulo – “Nas linhas do tempo: ser, sociedade e palavra” –, analisou-se a perspectiva temporal da seção “Seres” da obra *Estante* (1997) de Felipe Fortuna. Sendo o tempo a questão principal do conhecimento humano em diversas áreas, indagou-se sobre qual sua relação com a lírica deste poeta e como esta peculiaridade em uma obra resplandecia o sentimento de uma sociedade em relação à temporalidade. Viu-se que os “Seres” (re)criados pelo eu-lírico, alimentados pelo mito e pela história, refletiam a origem e o declínio de uma escatologia iniciada pelos mitos gregos e, posteriormente, pelos mitos judaico-cristãos no ocidente: a espera do futuro redentor e o rompimento com a visão cíclica do tempo. Notou-se, também, como a categoria do tempo deixou de ter a imparcialidade do curso heraclítico – no

qual todas as coisas estão em perpétua mudança e totalmente alheias a este movimento – e transferiu-se, com Santo Agostinho, da esfera da exterioridade para a esfera da interioridade do ser, instituindo, de certa maneira, a categoria ontológica do ser que mais tarde reapareceria em Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. Observou-se, também, como a subjetividade temporal foi demonstrada na física contemporânea com a teoria da relatividade e com o surgimento da física quântica.

Ainda neste capítulo, discutiu-se que a *distentio* e a *intentio* da alma, em Santo Agostinho, configuravam-se como uma tentativa de conciliar a dolorosa falha da temporalidade humana, esfacelada em passado, presente e futuro, e privada da eternidade na qual a alma não mais precisaria distender-se, permanecendo una, como uno é Deus. Analisou-se, também, que sendo a compreensão da medida temporal, iniciada em Santo Agostinho, um doloroso contraste com a eternidade. Toda a sua percepção partia de um temor da morte, da finitude; pois neste movimento da alma, a lembrança (o presente do passado) traria à tona a angustiante verdade sobre o fim de todas as coisas, enquanto a espera (o presente do futuro) projetar-se-ia na expectativa, na esperança reconciliadora da imortalidade. Atentou-se, igualmente, que o tempo é relacionado ao movimento social para a sociologia. Assim, percebeu-se que o tempo é uma categoria vinculada, não há mensura cronológica objetiva, em todas as instâncias é dependente de um ponto de vista, de uma subjetividade (mesmo sendo esta representada por um coletivo para o sociólogo).

Passou-se, então, para a investigação da predileção pela circularidade temporal nos poemas de Felipe Fortuna. Viu-se que o ocidente foi calcado em uma escatologia voltada ao futuro pelos mitos gregos e judaico-cristãos e, posteriormente, a modernidade presenciou uma laicização desta escatologia, traduzida em teorias e racionalizações que orientavam a esperança por meio das ciências e da filosofia. Porém, uma das características da contemporaneidade, presentes na lírica de Felipe Fortuna, é o desencanto pelo vindouro e a

apreensão do tempo como eterno repetir-se, concepção desvinculada da imagem mítica de um mundo que se repete em idades ou com o retorno ao tempo da criação, e vinculada à desilusão perante a promessa de um futuro melhor.

Esta nova perspectiva temporal foi vista em Nietzsche, para quem o mundo é regido pelo eterno retorno do sempre idêntico. Esta concepção infere a existência como um enclausuramento em estruturas idênticas; um mundo sem finalidade e sem progresso. Percebeu-se que, em Felipe Fortuna, o sentimento nascido desta apreensão é a angústia, a eternidade presente em sua lírica é uma condenação a repetir-se *ad aeternum*, mesmo não contendo a idéia de continuidade do indivíduo em si como em Nietzsche, repetem-se como “espécie”.

Notou-se, também, que está espécie de eternidade infere o mito de Sísifo – da gratuidade da ação, do não progresso, da repetição interminável –, recorrente no imaginário da contemporaneidade.

No terceiro capítulo – “Os regimes diurnos e noturnos da imagem: vida e morte” –, observou-se que o universo humano é um conglomerado de imagens e símbolos que representam, re-significam ou criam sentidos em todas as instâncias da vivência humana; isto é, todo o pensamento humano é uma re-presentação, o real é interpretado por articulações simbólicas.

Viu-se, ainda, que as imagens organizam-se dentro de estruturas isomórficas separadas em regime diurno e regime noturno da representação; e que a lírica de Felipe Fortuna é predominantemente diurna, ou seja, pautada pelo regime da antítese, composto por três constelações simbólicas valorizadas negativamente (as imagens derivadas dos esquemas da animalidade, das trevas e da queda, que representam a ação do tempo nefasto), e outras três constelações que se contrapõe simetricamente (O esquema diairético, o esquema ascensional e

o arquétipo da luz uraniana, contraponto da queda, das trevas e do compromisso carnal ou animal, e simbolismo da fuga do tempo, do destino e da morte).

Porém, verificou-se que, na lírica de Felipe Fortuna, as imagens diurnas não conseguem superar a presença do tempo nefasto pela antítese, o que ocasiona o aparecimento constante de imagens noturnas – regime que tenta contrapor-se ao tempo nefasto pela eufemização e pelo domínio do tempo – na tentativa de dissolução da temível temporalidade. Mas, a eufemização noturna também não consegue sublimar a face ameaçadora do tempo até que ocorra a inversão dos valores ou até o domínio do próprio tempo por tratar-se de um eu-lírico diurno, que não consegue desprender-se das constelações do imaginário deste regime e repele as imagens feminizadas do regime noturno; em conseqüência, as imagens noturnas não transladam do simbolismo místico da taça ao simbolismo cíclico do denário ou ao simbolismo messiânico do pau, logo, não vencem o tempo nefasto. Desta forma, encontrou-se uma poeticidade na qual o duelo entre os regimes do imaginário é constante, resultando em uma gama gigantesca de imagens que enriquecem esta poesia; caracterizada, também, pela constante preocupação com o próprio ato de compor poemas – racionalização característica do *Regime Diurno*.

Contatou-se, também, que o pensamento noturno – que não consegue ser diairético e que tende à harmonização dos opostos – é rechaçado pela racionalização diurna, e que esta constitui a base do pensamento filosófico-científico do ocidente pautado na lógica. Observou-se que esta racionalização transparece na poesia de Felipe Fortuna e que toda forma de insanidade é caracterizada negativamente e repelida pelo “sujeito que pensa”. Desta forma, quando o eu-lírico tende a compor um verso noturno, no qual a razão lógica não pode imperar, é impedido pela imaginação diurna, o que faz surgir a recorrência do inacabado, da ausência, do silêncio em sua poesia. Assim, averiguou-se que o eu-lírico silencia a poesia que tenta irromper desvairada o branco do papel, mas não ocupa o lugar vago, deixando sempre

algo latente, que deseja transladar o curto espaço entre silêncio e palavra, mas que é impedido pelo eu-lírico, pois ainda não é poesia. Desta forma, observou-se que esta lírica rica em imagens de ambos os regimes do imaginário, antes de uma superexposição, é uma mediação racional de um eu-lírico diurno que arquiteta e silencia à espera do verso ideal. Desta forma, o silêncio, a intermitência, o vazio, as especulações metafísicas inócuas são derrotas de um ser que se indaga, mas na lírica transformam-se na espera cativante do próximo verso e na esperança do final triunfante das imagens diurnas sobre a face nefasta e devastadora do tempo.

No quarto capítulo – “Poesia e modernidade: novos diálogos” –, viu-se que a contemporaneidade é um lento processo de transformação que se inicia no Renascimento – período, aproximadamente, entre fins do século XIII e meados do século XVII –, com a ascensão da razão e a crença na positividade do vindouro e que culmina no esvaecimento das certezas e no esgotamento da escatologia voltada à prosperidade futura ocasionado da descrença nas respostas da ciência e pelo declínio da idéia da razão como autônoma e onipotente. Observou-se, ainda, que este cenário resultou em uma contemporaneidade marcada pela coexistência de múltiplas comunidades de sentido – diversos cultos religiosos, sistemas políticos e ideologias coexistindo, a dissolução da noção de certo e errado, o descrédito da “verdade” etc. Notou-se, também, que o declínio da racionalidade culminou em uma sociedade que contesta seus valores, problematiza suas crenças, ironiza seus costumes e duvida da prosperidade de seu futuro; e, assim, a modernidade, nascida sobre a égide da razão, amadurecia sob signo da descrença.

Nesta perspectiva, verificou-se – na lírica de Felipe Fortuna – que a intenção diáirética de um eu-lírico diurno culminava na ausência do verso em um mundo que desacredita a razão. Ou seja, o desacordo entre o desejo de racionalidade e a impossibilidade da razão criara uma

poética da divergência silenciosa, do poema que cala diante do não razoável e gera uma estrutura de múltiplas possibilidades pelo silêncio.

Observou-se, também, que a morte de Deus na modernidade representava a trajetória do conhecimento humano chegando a um limiar no qual não era mais possível a manutenção de conceitos como verdade, justiça, bem, mal, virtude etc., e, conseqüentemente, esvaecia-se a metafísica platônica. Atentou-se, desta maneira, que o sentimento resultante desta nova perspectiva foi a angústia – uma grande inquietude diante da contingência. Examinou-se, ainda, que a contingência, inevitavelmente, culminava na gratuidade de todo o ato e, desta forma, a liberdade aparecia como um fado, condenação à viver num mundo sem metas a serem atingidas, pois tudo perde-se na casualidade. Além disso, verificou-se que a contemporaneidade é a imagem de um mundo sem razão noumênica, metafísicas, verdades necessárias, essências *a priori*; e as buscas que nela ainda continuam apenas encontram a impossível construção de uma totalidade coesa, de uma existência justificável. Na lírica de Felipe Fortuna, orientada pela intenção diairética de um eu-lírico diurno, essa busca vã conclui-se no silêncio, no inominável.

Por fim, neste trabalho, percebeu-se que a inserção da lírica de Felipe Fortuna na contemporaneidade ocorre, primeiramente, na destituição da objetividade de uma categoria fundamental na construção da racionalidade iniciada pelo Renascimento: o tempo. Em segundo, corroborando com este quadro, a primazia da intenção diairética do imaginário diurno do eu-lírico em seus poemas exerce a função de impedir a expressão completa do regime noturno que, não se pautando na lógica, não sofreria o esvaecimento das soluções diante do tempo nefasto por causa do declínio da racionalidade; causando, assim, uma poética da falta. E esta ausência é característica da contemporaneidade, pois a compreensão humana chegara ao entendimento da subjetividade envolvida em cada ação e, em conseqüência, à destituição da unidade, dos valores, da moral etc.; gerando a fragmentação de toda



homogeneidade. Este panorama é percebido na lírica de Fortuna como silêncio latente, não é exposto como frontispício, fachada que alguns autores usam para inserir sua obra na contemporaneidade; ao contrário, é percebido nas entrelinhas, como o é na sociedade, na qual os homens não vagam sem rumo, mas silenciam sua angústia diante da contingência ou distraem-se em comunidades de sentido similares (que pode ser interpretado como certa forma de resignação ou alheamento).

Atentou-se, também, que não apenas a temporalidade, como eterna repetição, desconstrói as idealizações sobre o futuro, mas, com ela, a contingência e a gratuidade. A contemporaneidade, que se apreende pautada nesta tripartição significativa, é refletida pela lírica de Felipe Fortuna com excelência; há sempre uma espera latente do novo, algo de extraordinário não compreendido pela razão, logo refutado por ela. Assim, o homem hodierno vive numa constante dialética entre o razoável e o maravilhoso que, ressoando nas estruturas sociais, mantém a sustentação do *ego* enquanto personalidade razoável; ou, em termos de imaginário, a dialética entre os regimes diurno e noturno da imagem conserva um estado suportável diante do tempo nefasto – não destrona a figura temível de Cronos, mas não é dominada completamente pela diante da temporalidade temível. Enfim, um tempo marcado pela multiplicidade dos sentidos, pela dissolução das significações últimas, pelo destronamento das divindades, pelo descobrimento da efemeridade e pela presença agressiva do Outro surge, e, entre o alógico e o inominável, produz um som audível à lírica de sensíveis poetas que compreendemos ao entender a nós mesmos.

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DE FELIPE FORTUNA

FORTUNA, Felipe. *Em seu lugar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

\_\_\_\_\_. *Estante*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ou vice-versa*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1986.

\_\_\_\_\_. *Curvas, ladeiras – bairro de Santa Tereza*. Disponível em: <<http://www.felipefortuna.com/santatrecho.html>> Acesso em 10 jan. 2008.

### GERAL

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In; *Textos escolhidos. Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas*. São Paulo: Abril Cultura, 1980.

AGOSTINHO. *Confissões*. Disponível em: <<http://www.esnips.com/doc/82433c36-973e-4ce3-8fdf-9cb1b364551c/Santo-Agostinho---Confissões>> Acesso em 15 fev. 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 19 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDELAIRE, Charles-Pierre. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge de capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Modernidade, pluralismo e crise de sentido*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BÍBLIA SAGRADA*; Edição Claretiana. São Paulo: Ave-Maria, 1995.
- BOHR, Niels. *Física atômica e conhecimento humano: ensaios 1932-1957*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Cinco Visões Pessoais*. Tradução de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- \_\_\_\_\_. História da eternidade. In: *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. Vol. I. São Paulo: Globo, 1999.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Klick, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus*. São Paulo: Palas Athena, 1994.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Disponível em: <[http://filosofocamus.sites.uol.com.br/camus\\_sisifo\\_completol.htm](http://filosofocamus.sites.uol.com.br/camus_sisifo_completol.htm)> Acesso em 15 ago. 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T.<sup>a</sup> Queiroz, 2000.
- CHARBONNIER, Georges. *Arte, Linguagem, Etnologia: entrevista com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Papirus, 1989.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- CONCEIÇÃO, Francisco Mateus. *De Camões a Drummond: a era moderna sob o signo do expansionismo*. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/083/83conceicao.htm>> Acesso em 12 mar. 2008.

- DaMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo S.A., 1969.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Fé do Sapateiro*. Brasília: Universidade de Brasília, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A Imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- \_\_\_\_\_. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Lisboa: Piaget, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Nacional, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Da Divisão do Trabalho Social*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *As formas elementares da vida religiosa*. In GIANOTTI, José A. *Durkheim*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1978.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992a.
- \_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992b.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.
- FRAYZE-PEREIRA, João. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEGEL. *Estética e Poesia*. Lisboa: Guimarães Editoras, 1980.
- HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime; tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva. 2004.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia e religião*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- JÚNIOR, Osvaldo Giacoia. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha: 2000.

- LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- LE GOFF, JACQUES. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70. 1987.
- \_\_\_\_\_. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70. 1987.
- LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *A Poesia de Carlos Fernando Magalhães*. In: *Trama*. Cascavel: Edunioeste, v.2, n.3, p. 129-148, 2006.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MORRIS, Desmond. *O macaco nu*. Rio de Janeiro : Globo, 2007.
- NASCIMENTO, Milton Meira do; NASCIMENTO, Maria das Graças de. *Iluminismo – a revolução das luzes*. São Paulo: Ática, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Os pensadores: Nietzsche*. São Paulo: Nova Cultura, 2005.
- PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. *El Labirinto de la Soledad*. Tezontle: FCE, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. O pacto verbal. In: \_\_\_\_\_. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PRÉ-SOCRÁTICOS. *Os pensadores: Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova Cultura, 2005.
- REALE, Giovanni. *História da filosofia: Do Romantismo até nossos dias*. Vol. III. São Paulo: Paulus, 1991.

RIBEIRO, Martha. *O tempo como tema e problema: um estudo do livro XI das confissões de Santo Agostinho, na interpretação de Paul Ricoeur*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/t00008.htm>> Acesso em 15 mar. 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I). Campinas: Papirus, 1994.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Uma poética do espaço*. In: *Em seu lugar*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.

RUSS, Jacqueline. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Scipione, 1994.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SARTRE, Jean Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Náusea*. Lisboa: Europa-América, 1963.

\_\_\_\_\_. *Existencialismo é um Humanismo*. Disponível em: <<http://www.ateus.net/ebooks/>> Acesso em 15 ago. 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1991.

SISCAR, Marcos. *O Discurso da História na Teoria Literária Brasileira*. Disponível em: <<http://www.criticaecompanhia.com/siscar.htm>> Acesso em 02 mar. 2008.

STRATHERN, Paul. *Sartre em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

TAMURA, Célia. *Cyro dos Anjos: mito, memória e criação literária*. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00023.htm>> Acesso em 10 mar. 2008.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e ARAÚJO, Ricardo Benzaquem de. *Romeu e Julieta e a origem do Estado*. In: *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 1972.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)