

MARCAS DA GRATUIDADE: PERCEPÇÃO DO *PATHOS* EXISTENCIALISTA NO POEMA *A NÁUSEA* DE FELIPE

FORTUNA MARKS OF GRATUITOUSNESS: THE PERCEPTION OF EXISTENTIALIST *PATHOS* AT THE POEM *THE NAUSEA* BY FELIPE FORTUNA

Antonio Rediver Guizzo¹
Antonio Donizeti da Cruz²

RESUMO: O presente artigo é uma leitura interpretativa do poema *A náusea* de Felipe Fortuna, por meio da qual se pretende explorar a obra poética através de uma visão quadridimensional do objeto artístico, na qual os elementos – o autor, a sociedade (formas de socialidade, ideologias, programas, pedagogias, códigos, e zonas de estratificação), a obra e o imaginário (constelações de imagens símbolos agrupadas em torno de *regimes* ou *posturas*) – estão estreitamente relacionados. Igualmente, pretende-se demonstrar, segundo perspectiva interpretativa orientada pela hermenêutica clássica, que os elementos que compõem o poema apresentam-se de forma una e coerente, união indissolúvel movida por um *pathos* que anima a obra.

PALAVRAS-CHAVE: Gratuidade, *pathos*, imaginário, Felipe Fortuna.

ABSTRACT: The present article is an hermeneutic reading of the poem *The nausea*, written by Felipe Fortuna, with the purpose of exploring the poetic work through a quadridimensional vision of the artistical object, in which the elements – the writer, the society (sociable forms, ideologies, programs, pedagogies, codes and stratification zones), the work and the imaginary (symbol image's constellations gathered around regimes or postures) – are closely related. Equally, this work intends to demonstrate, using an hermeneutic perspective, guided by the classical hermeneutics, all the elements that compose the poem show themselves as a single and coherent shape, indissoluble association moved by a *pathos* that stimulates the work.

KEY WORDS: Gratuitousness, *pathos*, imaginary, Felipe Fortuna.

O mundo que compreendemos é constituído essencialmente pela linguagem. Mesmo a apreensão empírica dos fenômenos que nos cercam é inevitavelmente mediada e traduzida por meio de signos, imagens, símbolos. Além disso, à medida que a complexidade do pensamento é elevada devido à exigência de coerência e clareza conceptual, como nos gêneros textuais secundários, maior e mais sensível é o afastamento entre o mundo referencial do discurso e o mundo exterior referenciado.

Entretanto, determinadas formas de expressões, dada as peculiaridades constitutivas e funções sociais, encontram-se mais próximas da experiência do *ser-no-mundo*, da vivência concreta e real do indivíduo e da comunidade. Entre elas, vários

¹ Doutorando em Letras pela Universidade do Oeste do Paraná (UNIOESTE)

² Docente do curso de Letras da Universidade do Oeste do Paraná (UNIOESTE/ Campus de Cascavel)

autores destacam o discurso poético como o que mais se aproxima da experiência empírica do ser com o mundo.

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

Semelhantemente, Victor Hugo observa que “Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino.” (HUGO, p. 17, 2004).

Octávio Paz, por sua vez, assinala que a relação entre homem, poesia e *empeiria*³ 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).

Kate Hamburger, em semelhante sentido, aponta para a recepção poética como apreensão interpretativa que se realiza revivendo o poema, discurso que confrontamos de modo imediato, como se fossem as palavras de outrem real. “Experimentamos a enunciação lírica como enunciado de realidade, o enunciado de um sujeito-de-enunciação autêntico, que pode ser referido apenas a este mesmo.” (HAMBURGER, 1975, p. 193-194)

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

O presente artigo, inserido nesta perspectiva de análise, pretende examinar o nível literal/linguístico e semântico do poema *A Náusea* de Felipe Fortuna, publicado originalmente na obra *Ou vice-versa* (1986), com o intuito de vislumbrar os sentidos emanados da obra. A presente análise parte também de uma imagem suscitada por Octavio Paz sobre a lírica: todo poema é “como um círculo ou uma esfera: algo que fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2006, P. 12). Ou seja, para Paz, é possível

³ *Empeiria* é a experiência que surge dos sentidos, apreensão concreta do mundo, anterior ao *logos*.

abordar a obra poética segundo a perspectiva de interpretação da hermenêutica clássica, segundo a qual cada elemento significante tem relação com o sentido emanado do todo. Isto é, em cada poema, o todo se encontra em cada parte e, em cada parte, ressoa o sentimento que move o todo.

Além disso, compreendemos que a divisão de análise proposta por Wunenburger pode ser ampliada para uma perspectiva quadridimensional do objeto artístico, na qual todos os elementos estão estreitamente relacionados: a) o autor (o desdobramento subjetivo no interior da obra) que, movido por um elemento primeiramente exterior, empreende a produção artística a partir de determinada idiosincrasia; b) a sociedade que, através das formas de socialidade, ideologias, programas, pedagogias, códigos, e zonas de estratificação, emoldura ou restringe as possibilidades de expressão do autor e a estrutura da obra; c) a obra, o objeto estético concreto, que estrutural e semanticamente é um reflexo das crenças do autor e da constituição social na qual é produzida; d) e o imaginário – força subterrânea (MAFFESOLI, 2001, p. 16) –, constelações de imagens símbolos, que agrupadas em torno de *regimes* (DURAND, 2002, p. 52) ou *posturas e esquemas* (BURGOS, *apud* MELLO, 2002, p. 100), revelam as profundezas psíquicas do espírito de um tempo. E as quatro dimensões, na obra de arte, apresentam-se de forma una e coerente, união indissolúvel movida por um *pathos* que anima a obra – animar este no sentido latino do termo – *animus*, alma, espírito, o que anima.

Neste sentido, apresenta-se uma delineação do trajeto da produção poética que, embora desconsidere vários aspectos que envolvem a criação artística, é uma rápida visagem do espírito que anima o poema. Observamos que o artista, inspirado (ou aturdido) por um *pathos* (motivado por fato ou circunstância externa, *a priori*, e raramente dedutível pelo texto), projeta sobre a obra preferências estéticas e axiológicas que nascem da dialética entre sua subjetividade e a sociedade. Esta individuação exercida sobre o objeto artístico, quando profunda, permite a obra de arte desprender-se da mera exposição de idiosincrasias e atingir o universal (ADORNO, 1975, p. 202), posto que, ao aprofundar-se nas emoções e sentimentos compartilhados em determinada sociedade e época, liberta-se das emoções imediatas do autor e torna-se essencialmente social, pois já é reflexo do espírito da sociedade na qual surgiu e à qual pertence o autor. E essa relação dialética entre autor e sociedade é projetada sobre a obra de arte, transformando-se em estrutura interna do próprio objeto estético, sendo, neste sentido, a forma da obra congruente ao *pathos* inspirador. Além da convergência dos três

elementos, as imagens suscitadas no poema revelam estruturas figurativas do imaginário que refletem a psicologia profunda do espírito do tempo de uma sociedade, as forças subterrâneas que influem sobre as formas de socialidade; ou seja, as estruturas e esquemas figurativos das imagens e sua sintaxe interna também estabelecem no interior da obra um conjunto coerente com o *pathos* motivador da intuição poética.

A partir desta perspectiva e atendo-se ao nível literal/linguístico e semântico de interpretação, pretendemos demonstrar que, no poema *A náusea* de Felipe Fortuna, todos os elementos são coerentes com o *Pathos* que move a obra, no caso, o sentimento de gratuidade. Neste sentido, o primeiro elemento a ser analisado será a apropriação parodística do discurso jurídico – parte que, a partir de perspectiva hermenêutica clássica, está em estrita relação com os demais elementos do poema, como pretenderá demonstrar a análise. Abaixo, transcrevemos o poema na íntegra, com a diagramação original.

A NÁUSEA

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

todo o dia.

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

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

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

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

Esta apropriação parodística intertextual de estilo e efeitos técnicos é a estratégia utilizada para, através da ativação de determinado repertório textual do leitor, deslocar a

compreensão semântica dos versos do poema para outro gênero (a Lei) que, por suas peculiaridades dogmáticas, ressalta o conteúdo exposto. Entretanto, a intenção do eu poético foi contestar as características dogmáticas do discurso jurídico com o qual intertextualiza, fato que será mais bem exposto posteriormente. Porém, antes, é necessário nos atermos ao percurso histórico da codificação das leis para compreender a extensão da ironia estabelecida no poema.

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

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

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

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

Atualmente, a elaboração das leis costuma seguir um modelo padrão denominado técnica legislativa. Esta pode ser conceituada como o conjunto de normas e

procedimentos para a redação de textos legais, isto é, documentos que criam consequências na esfera jurídica.

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

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

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

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

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

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

O poema narra a trajetória de um eu poético que, à maneira de Rouquetin de Sartre, vaga pelas ruas de uma cidade e descreve o estranhamento que lhe causa cada pequeno ato ou detalhe defrontado em seu trajeto. No poema, o reflexo deste estranhamento e sentimento de não pertencer ao lugar transparece na sucessão ao acaso dos versos, como se refletissem a não linearidade do fluxo de consciência do eu poético e, também, da própria arquitetura da cidade, a qual ambos ‘personagens’ – Rouquetin e o eu poético – não reconhecem. A esta imagem corrobora igualmente a diagramação e estruturação dos versos, nos quais são marcantes as repetições de espaços vazios “*E me sinto ? que fazer , pombo inútil*”; a recorrência frenética de sinais de interrogação “*Conheço esta cidade ? mas que marcas/ deixo no estreito caminho ? que rastro/ ? Se amei mulheres por acaso , as ruas*”; a presença de pontos deslocados e destacados, por vezes, sem justificativa gramatical “*. a mão . passa . paciente/ pelas leis e regras, p.ex.*”; os versos livres fracionados “*artigo 2: não precisa mais/ avisar não precisa/ que Precisa-se Balconistas/ todo o dia.*”; e *enjambements* frequentes e violentos separando a ordem sintática direta das orações “*artigos 3 & 4: cuidado./ E do 5 em diante, estamos avisados/ : morreremos esmagados/ como artigos recusados. Palmilho esta/ dor. A cidade com temperatura/ e dor.deixo a poeira quase errante*”. Desta forma, no poema, sentido e estrutura inferem a constante da presença que, no pensamento existencialista, conforme assevera Octavio Paz, “é a consequência da morte de Deus: o universo é um caos porque não tem criador” (PAZ, 1984, p. 71), ressaltando que a morte Deus, neste sentido, refere-se não à figura mitológica do criador, mas ao esgotamento do pensamento metafísico, como discutido em Nietzsche – a quem o existencialismo deve a ideia da morte de Deus. Como melhor exemplifica Giacoia Júnior, o anúncio da morte de Deus significa “o fim do modo tipicamente de pensar [...] o cristianismo, tanto como religião quanto como doutrina moral, constitui uma versão

vulgarizada do platonismo” (GIACCOIA JÚNIOR, 2000, p. 13). E, nas palavras de Nietzsche:

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

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

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

Rouquetin, protagonista de *A Náusea* (1963), manifesta semelhante sentimento em seu trajeto existencial: “O essencial é a contingência. Em outras palavras, por definição lógica, a existência não é uma necessidade. Existir significa apenas estar aí; o que existe simplesmente aparece e se deixa encontrar. Não pode ser deduzido.” (SARTRE, 1963, p. 223-224); isto é, o aleatório, o caótico, o estranhamento, o contingencial são as principais características da existência. No poema, os espaços em branco, a ausência de nexos entre as ações e situações descritas, o verso livre e a não observância aos preceitos gramaticais, a agressividade dos *enjambements* e das quebras sintáticas são os outros elementos literais/linguísticos que inferem o aleatório, o caótico, o contingencial, o estranhamento. Neste sentido que ressaltamos a formação da estrutura interna da obra a partir de elementos exteriores, como também observa Antonio Candido: “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como

significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2000, p. 4).

No entanto, compreendemos que o social não é o único elemento exterior determinante da estrutura da obra de arte conforme assinala Antonio Candido nesta passagem; ao social acrescentamos as preferências estéticas e axiológicas do artista. E é neste sentido que compreendemos o pensamento de Hegel, para quem a poesia é dominada pela “subjetividade da criação espiritual” (HEGEL, 1980, p. 217); e esta também é a posição que percebemos em Adorno, para quem a formação lírica é “individuação sem reservas” (ADORNO, 1975, p. 202). Também acreditamos que este é o pensamento de Antonio Candido, que observa que na análise da obra literária deve-se ter cuidado com o perigo de restringir-se a uma interpretação sociológica, pois é necessário ter consciência “da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese” (CANDIDO, 2000, p. 12); e é neste *trabalho artístico* que percebemos as preferências estéticas e axiológicas do artista, que conferem à obra singularidade.

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

Ainda quanto à subjetividade do autor, Hegel colabora com interessante pensamento ao assinalar que a poesia é a libertação da alma da opressão das paixões transfigurada em conteúdo, “um objeto subtraído à influência de disposições psíquicas momentâneas e acidentais, na presença do qual a consciência, finalmente tranquila, se encontra lúcida e recupera a liberdade” (HEGEL, 1980, p. 218). Não a simples expressão acidental dos sentimentos, mas expressão pessoal que, dada a profundidade do sentimento, conserva um valor universal capaz de despertar nas outras pessoas sentimentos latentes; emoção compartilhada que se deve à imersão social, imaginária e biopsíquica na qual se encontram poeta, obra e leitor. No mesmo sentido orienta-se Bosi,

E ficávamos sabendo que poesia não é discurso verificável, quer histórico, quer científico; que poesia não é dogma nem ensinamento

moral; nem, na outra ponta, é sentimento na sua imediatidade. Nem pura ideia, nem pura emoção, mas expressão de um conhecimento intuitivo cujo sentido é dado pelo pathos que o provocou e o sustém. (BOSI, 1996, p. 9)

Isto é, no poema, a subjetividade reveste-se na forma de um espírito – intenção de movimento despertada por um *pathos* – que norteia a coerência dos versos e das imagens suscitadas pelo poeta, e é capaz de provocar no outro o reconhecimento e vivência compartilhada das paixões e sentidos vividos pelo eu-lírico. Neste sentido, observa Adorno, “o aprofundamento do individuado eleva ao universal o poema lírico” (ADORNO, 1975, p. 202).

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

E nesta direção que se apresentam os elementos literais/linguísticos do poema, tanto no nível sintático quanto semântico. O “frango distraído na roda” é a essencialidade da existência, porque é contingencial, como a própria disposição gráfica do poema. E, se a gratuidade dissipa a pretensão de valor, todas as ações, fatos e circunstâncias possuem o mesmo peso, e o aleatório transforma-se em circularidade enclausurante; círculos sem fim, passagem temporal sem edificações: “[...] Os beijos se repetem , namoros circulares/ também rodam pela praça : os ladrões rondam/ : rodopiam pássaros e relógios.” E o eu-lírico é “pombo tonto/ de sua própria rotação”.

Eis a liberdade enquanto condenação do existencialismo. Liberdade suprema, mas igualmente suprema interrogação: “que fazer , pombo inútil”. Ser livre em um mundo de gratuidade é viver sem *norte*, defrontar-se impotentemente com a contingência. Não há mais a glória clássica, não há mais queda e redenção romântica, o

ser apenas existe, e isso é tudo – “E do 5 em diante , estamos avisados/ : morreremos esmagados/ como artigos recusados.”. Logo, viver é repetir-se *ad aeternum*. Toda escolha é apenas uma escolha; as ideologias humanistas, progressistas, racionalistas e cientistas esvaeceram-se. A mudança não infere mais progresso, somente ilustra irrisórias diversidades em uma interminável repetição. Não há nada além de nós, “não existe natureza humana [...] cada época se desenvolve segundo leis dialéticas, e os homens dependem da época e não de uma natureza humana” (SARTRE, 1970, p. 24).

E como cada parte relaciona-se significativamente com o todo no *universo autossuficiente* (Paz) da poesia, a gratuidade já é presente nas primeiras interrogações dos versos iniciais do poema: “Conheço esta cidade? mas que marcas/ deixo no estreito caminho?”. A dúvida primeira provém do verbo conhecer – do latim *cognoscere*: com, ‘junto’, mais *gnoscerere*, saber –, que já indica a ideia de sentimento compartilhado, conhecer a cidade é estabelecer laços, vínculos, com os outros cidadãos, é saber junto; possibilidade que a errância do eu poético não vislumbra. Igualmente, conhecer, saber junto, é deixar marcas, rastros em um caminho, imagem que também representa trajetória no tempo, construção de uma história, de um passado, signos de algo compartilhado, algo visível e sensível ao outro. E esta impossibilidade de estabelecimento de relação com o outro será confirmada definitivamente através da imagem de amar as mulheres por acaso; isto é, o sentimento mais nobre desde a tradição romântica ocidental, o *amor*, é também gratuito, sem valor, é um acaso que ocorre em um percorrer que não possui caminho nem rastro, mas que é inevitavelmente naufrágio, impossibilidade de outro destino, ao qual a própria bússola, símbolo de exatidão, guia o eu poético a perder-se, afundar em uma ensimesmada imensidão. E a imagem do naufrágio também infere a queda, a derrota frente ao tempo caracterizada tanto na estrutura diurna do imaginário – regime da antítese, gerado a partir da dominante postural e da estrutura de natureza esquizomorfa, caracterizado pelas imagens da separação e da geometrização, e sua relação de confronto com a temporalidade em seu caráter efêmero, “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” (DURAND, 2002, p. 58) – quanto na modalidade de conquista de Burgos, revolta diante da passagem inexorável do tempo que se manifesta na busca do preenchimento dos espaços em todas suas dimensões, fixando um eterno presente na busca de deter o fluxo temporal .

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

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

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

Esta é a gratuidade e a náusea, angústia, que dela provém. O mundo exterior é hostil e desconhecido, a ele não pertencemos, nele não encontramos semelhante. O mundo é o “não eu”, e toda alteridade é símbolo de alienação e privação de liberdade, objetivação – esta é a realidade para a qual a consciência de Rouquetin de Sartre ou do

eu poético de Fortuna desperta; realidade que o eu poético diz e não vence. Não há redenção. Por fim, “morreremos esmagados como artigos recusados”, recusados em um mundo no qual não há valor, no qual a própria recusa é gratuita. Neste quadro, a relação entre o mundo exterior e o eu é de derrelição – do latim *res derelictae*, coisa abandonada –, e a subjetividade em relação ao mundo exterior ostenta o mesmo sentimento, entretanto, em seu sentido jurídico, no qual também prefigura a intenção, derrelição enquanto abandono absoluto e voluntário com o intuito de não o ter mais para si. E essa é a manifestação da gratuidade que move todas as dimensões do poema *A náusea* de Felipe Fortuna.

Enfim, em poucas palavras, na leitura deste poema partimos da premissa hermenêutica que cada parte estabelece relação significativa com o todo, neste sentido, a análise poderia partir de qualquer aspecto relevante que encontraria coerência com os demais; em nosso caso, partimos da apropriação parodística da forma do discurso jurídico em certos versos do poema e demonstramos que o sentido de gratuidade inferido nestes versos transparece nos demais elementos da obra. Além disso, sugerimos que, no poema, a subjetividade do autor, suscitada por um *pathos* (a gratuidade em nosso caso), é revestida na forma de um ‘espírito’ que move a obra e estabelece a coerência entre o desenho, o ritmo, a extensão da frase, os versos e as imagens suscitadas. Também insinuamos que este *pathos*, quando suficientemente profundo, é capaz de provocar no outro o reconhecimento e vivência compartilhada das paixões e sentidos vividos pelo eu-lírico – “O aprofundamento do individuado eleva ao universal o poema lírico” (ADORNO, 1975, p. 202); e esta profundidade somente é alcançada quando consegue adentrar nas profundezas do espírito do tempo de uma sociedade, isto é, a *força subterrânea* que a move: seu imaginário. Assim, procuramos demonstrar que há coerência e estrita inter-relação entre as quatro dimensões que enformam dialeticamente a obra de arte: a subjetividade de um autor, as formas de socialidade, a estrutura interna da obra e o imaginário da época. E estas relações, no poema *A náusea* de Felipe Fortuna, foram orientadas ou *animadas* pelo sentimento de gratuidade frente à existência, legado de um imaginário agnóstico dualista que separa o mundo sensível do mundo etéreo, relegando toda a negatividade ao primeiro. Imaginário que, para Wunenberger (2007), ressurgiu no pessimismo de algumas correntes filosóficas modernas, tais como, o existencialismo sartreano e a ontologia existencial de Heidegger.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T.W. “Conferência sobre lírica e sociedade“. Trad. Wolfgang Leo Maar. in:_____. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Org. Calin-Andrei Mihalaielsai. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- BRASIL. Lei Complementar Nº 95, de 26 de fevereiro de 1998. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, 27 de fev. 1998. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LCP/Lcp95.htm> Acesso em 08 Nov. 2012.
- DURAND, Gilbert. *A Imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Piaget, 1996.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- FORTUNA, Felipe. *Ou vice-versa*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1986.
- GIACOAIA JÚNIOR, Osvaldo. *Nietzsche*. São Paulo: Publifolha: 2000.
- GROSSI, Paolo. *Mitologias jurídicas da modernidade*. 2. ed. rev. e atual. Trad. Arno Dal Ri Júnior. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2007.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HEGEL. *Estética (poesia)*. Trad. Álvaro Ribeiro Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1980.
- HUGO, Victor. Do grotesco e do sublime; tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo : Perspectiva. 2004.
- LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Trad. de Bertha Halpen Gutovitz. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- _____. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- _____. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Os pensadores: Nietzsche*. São Paulo: Nova Cultura, 2005.
- OLIVEIRA, Adriane Stoll de. A codificação do Direito. *Revista Jus Vigilantibus*, 2004.. Disponível em: <http://jusvi.com/artigos/1894>. Acesso em 08 Nov 2012.
- _____. O fenômeno histórico da codificação. *Revista científica dos estudantes de Direito*. Porto Alegre: Editora UFRG, v. 1, n. 1, jul, 2009. Disponível em <http://www6.ufrgs.br/ressevera/wp-content/uploads/2009/09/21-artigo-10.pdf>. Acesso em 08 Nov 2012.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2003.
- SARTRE, Jean Paul. *A Náusea*. Lisboa: Europa-América, 1963.
- _____. *Existencialismo é um Humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. L'Existentialisme est un Humanisme. Les Éditions Nagel, Paris, 1970. Disponível em:

http://stoa.usp.br/carloshgn/files/3553/19244/sartre_exitencialismo_humanismo.pdf.

Acesso em 15 ago. 2012.

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