

## **O jardim de si: o imaginário de Claudia Roquette-Pinto**

### ***The self garden: Claudia Roquete-Pinto imaginary***

Antonio Rediver Guizzo \*

---

**RESUMO:** A lírica de Claudia Roquette-Pinto encontra no ambiente do jardim, simulacro miniaturizado do mundo natural, as imagens que compõem a representação simbólica do conflito surgido entre o eu e o mundo, e intensa reflexão metapoética. As imagens recorrentes da queda, da flor, da escuridão e do corpo que enformam a materialidade simbólica de Roquette-Pinto revelam uma lírica constituída em uma zona de transição, estabelecida entre saturação da ordem social orientada pelo aproveitamento racional do mundo e pela dominação da natureza, e a insurgência pós-moderna de uma ordem ecológica, na qual se privilegia a fruição mais livre do presente. A abordagem metodológica escolhida para adentrar a lírica de Claudia Roquette-Pinto orienta-se a partir da teoria das estruturas antropológicas do imaginário proposta por Gilbert Durand conjuntamente com as reflexões sobre a sociedade contemporânea presentes na obra do sociólogo Michel Maffesoli. Na primeira e segunda seção do artigo, apresentam-se brevemente considerações sobre o imaginário e o estruturalismo figurativo de Gilbert Durand; na terceira seção analisa-se um pequeno recorte da lírica de Roquette-Pinto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lírica. Imaginário. Claudia Roquette-Pinto.

**ABSTRACT:** Claudia Roquette-Pinto lyric finds at the garden environment, miniature simulacrum of natural world, images that compose the symbolic representation emerged of the self/world battle, and intense metapoetic reflection. The recurrent images of falling, flower, darkness and body that form the symbolic materiality of Roquette-Pinto reveal a lyric constituted on a transition zone, established between social order saturation guided by the planned utilization of the world and by nature domination, and the post-modern insurgency of an ecological order, that privileges the actual fruition of the present. The methodology elected to explore Claudia Roquette-Pinto lyric is guided from the imaginary anthropology structures theory proposed by Gilbert Durand in combination with the reflections about the contemporary society investigated by the sociologist Michel Maffesoli. At the first and the second section of the article, brief considerations about the imaginary and the figurative structuralism of Gilbert Durand will be showed; at the third section a little extract of Claudia Roquette-Pinto lyric will be analysed.

**KEYWORDS:** Lyric. Imaginary. Claudia Roquette-Pinto.

---

### **1. Remitologização do ocidente: a reabilitação do imaginário enquanto via de acesso ao conhecimento**

O imaginário é o elo obrigatório entre a construção dos sentidos e a experiência sensível. Silva (2003), orientada pelo estruturalismo figurativo de Gilbert Durand (2004, p. 7), afirma que “O ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no

---

\* Doutor em Letras pela Universidade do Oeste do Paraná, UNIOESTE (2014). Professor Adjunto da Universidade de Integração Latino Americana, UNILA. Atualmente, desenvolve o projeto de pesquisa “O entrelugar da poéticas latino-americanas: (des)(re)construções do imaginário”. Este artigo é um recorte da tese de doutoramento *O jardim de si: paisagens líricas de Claudia Roquette-Pinto*. antonio.guizzo@unila.edu.br

imaginário". Ou seja, o imaginário é fonte da qual emana potência subterrânea capaz de engendrar e/ou modificar os sentidos e significados construídos a partir das experiências do ser no mundo. Além disso, as imagens comunicam-se, constituindo estruturas e esquemas figurativos e revelando uma sintaxe imagética coerente dentro de uma obra. Desta forma, a investigação das imagens presentes em um poema é um método privilegiado de análise, pois o “desenho”, por meio do qual o conjunto de imagens de uma obra se revela, faz emergir sentidos ocultos, não percebidos em uma leitura da superfície literal.

No entanto, a tradição ocidental, principalmente por meio da filosofia, da ciência e da religião, excluiu a imagem, a imaginação e o imaginário do conjunto de saberes e processos mentais capazes de investigar os fenômenos humanos. A imaginação, na perspectiva filosófica e científica ocidental, foi considerada faculdade mental ligada à irracionalidade, ao devaneio, à ilusão e à loucura. O mesmo aconteceu na perspectiva religiosa, no ramo judaico-cristão, por exemplo, as imagens foram relegadas ao misticismo por serem consideradas ameaça aos dogmas e preceitos de uma religião que pregava uma vida ascética e uma crença monoteísta, como pode ser observado no Êxodo – “Não farás para ti nenhum ídolo, nenhuma imagem de qualquer coisa no céu, na terra, ou nas águas debaixo da terra”. Segundo Durand, a visão religiosa judaico-cristã incorpora o método da filosofia grega neste movimento iconoclasta.

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

Além disso, a imagem, na esteira da tradição platônica, sempre foi considerada um simulacro, uma cópia imperfeita do objeto real que, por sua vez, já é uma cópia imperfeita do objeto ideal que habita o mundo inteligível (das ideias). Logo, a imagem também foi vista como reflexo empobrecido da realidade, apreendida por meio dos sentidos, também falhos e imperfeitos quando comparados ao “puro” entendimento que poderia ser alcançado através da ideia, ou seja, da racionalidade *strictu sensu*, restrita ao *logos*.

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

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

Embora a predominância do cientificismo tenha sido incontestável, concomitantemente coexistiram outras “vias de acesso ao conhecimento” que – de forma subterrânea, latente ou marginal – impuseram-se contra a marginalização da imagem e elevaram o imaginário à forma de acesso ao conhecimento autêntico. Na modernidade, os movimentos intelectuais e estéticos que melhor representaram o papel de resistência contra a hegemonia do racionalismo foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo; e “foi no cerne desses movimentos que uma reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação – e dos alucinógenos – estabeleceu-se progressivamente, cujo resultado [...] foi a descoberta do inconsciente” (DURAND, 2001, p. 35).

Proveniente dessa reavaliação positiva da imagem e da falência dos grandes sistemas explicativos que regeram a Modernidade, a partir da segunda metade do século XX, surge, nas ciências sociais, uma preocupação com os mitos e as imagens emanadas das relações sociais; isto é, originam-se diversas teorias preocupadas em investigar e sistematizar o imaginário humano, individual e coletivo.

Ana Maria Lisboa de Mello ressalta que o paradigma científico da modernidade, a partir da metade do século XX, é marcado pela “proliferação de teorias que abordam o simbólico sobre diferentes enfoques” (MELLO, 2002, p. 12). Wunenburger destaca a valorização do imaginário como “um trabalho epistemológico de descrição, de classificação e de tipificação das múltiplas faces da imagem” (WUNENBURGER, 2007, p. 17). Durand (2002) destaca as contribuições da psicanálise de Freud, da antropologia cultural de Lévi-Strauss, da filosofia hermenêutica de Cassirer, da psicologia analítica de Jung e da fenomenologia do imaginário de Bachelard para a revalorização da imagem.

Neste sentido, abre-se um riquíssimo campo intelectual para o estudo do imaginário. Sob essa perspectiva, pretendemos analisar as relações estabelecidas entre as imagens em alguns poemas de Claudia Roquette-Pinto, poeta contemporânea carioca. Anteriormente, expomos sucintamente a perspectiva teórica a partir da qual analisamos o imaginário presente na lírica da autora.

## 2. A constituição do imaginário

Para Gilbert Durand (2002), o processo cognitivo do homem não apresenta solução direta entre *stimulus* e reação, como no caso dos répteis e peixes. Ao contrário, no humano, todas as informações são controladas por um “terceiro cérebro” (“cérebro noemático”), passando a ser indiretas; isto é, o pensamento humano é uma re-presentation estabelecida por articulações simbólicas, e “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana”. (DURAND, 2002, p. 41). Exemplificando: suponhamos que, em uma espécie de répteis, uma mancha vermelha na cauda indique que o animal é macho, temos um caso em que um estímulo visual assinala aos membros da espécie o sexo de cada elemento; este *stimulus* determinará diretamente a reação agressiva de um macho ao visualizar a mancha vermelha em outro elemento da espécie. Esta reação é de tal forma direta que, se pintássemos em uma fêmea tal mancha característica do outro gênero, o macho igualmente a atacaria. Já, no homem, o estímulo não provoca reação direta, sobre toda ação intervêm as ideologias, as religiões, as instituições sociais, as pedagogias, as condições geográficas, etc. E o imaginário, como assinala Durand (2002), será o conector obrigatório pelo qual se formam essas representações.

No imaginário durandiano, há uma relação dialética entre a constituição psíquica, a cultura e o meio cósmico na estruturação do pensamento humano. Por exemplo, a água (meio cósmico) apresenta a característica do fluxo incessante em um rio, tal atributo relaciona-se com o reflexo que motiva o recém-nascido a ficar em pé (constituição psíquica), e dialoga com as pedagogias da sociedade, por exemplo, com a religião (cultura). E a junção das relações estabelecidas nesta tríade que compõem a metáfora da passagem temporal, como a imagem expressa na filosofia heraclitiana. O mesmo elemento cósmico (água), tomado em outra de suas possíveis características, tal como a opacidade em determinadas condições, poderá suscitar a imagem da água negra que, orientada pela capacidade biopsíquica da percepção da luz,

transforma-se, atravessando a cultura, em símbolo do pecado, da mácula, da morte, do julgamento.

Devido à capacidade do mesmo elemento cósmico possibilitar diferentes constituições imaginárias que, significante e significado são infinitamente abertos na imagem simbólica. O significante pode “estender-se por todo o universo concreto: mineral, vegetal, animal, astral, humano, ‘cósmico’, ‘onírico’ ou ‘poético’” (DURAND, 2004, p. 11-12); enquanto o significado pode aglutinar sentidos divergentes e até antinômicos – o fogo pode representar o fogo purificador, o fogo sexual, o fogo demoníaco etc. Por isso, o fator que delimitará o tema de uma imagem simbólica em uma análise é a redundância do significado, seja dentro da sociedade, característica que Maffesoli (2010) denomina “proxemia”, seja no texto analisado, característica que Burgos (1982) denomina sintaxe imagética.

Durand (2002), ao observar que as imagens simbólicas possuem capacidade de se organizarem em constelações constantes e estruturadas por meio de isomorfismos – relações de semelhança entre propriedades ou operações de dois ou mais elementos, classificou-as em conjuntos simbólicos denominados de estruturas do imaginário. O princípio de classificação das imagens foi encontrado na teoria dos gestos dominantes – desenvolvida a partir da análise dos reflexos primários dos recém-nascidos –, elaborada pela escola de reflexologia de Leningrado, sob a supervisão de Betcherev. Para os pesquisadores, os mais primitivos conjuntos sensorio-motores que enformam os sistemas de acomodações mais originários na ontogênese são o reflexo da posição, da nutrição e da cópula.

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

A segunda dominante, da *nutrição*, imperativo biológico, “nos recém-nascidos, se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça” (DURAND,

2002, p. 48), e é provocado por estímulos externos, valorizando a atitude de “incluir”, da integração ao outro corpo.

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

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

No entanto, o imaginário prolonga-se para além dos gestos dominantes, através do *habitat*, isto é, o meio cósmico e a cultura sobredeterminam “por uma espécie de finalidade, o projeto natural fornecido pelos reflexos dominantes que lhe servem de tutor instintivo.” (DURAND, 2002, p. 52); caminho denominado de “trajeto antropológico”. Assim, na elaboração das constelações de imagens, combinam-se as dominantes com o ambiente natural e tecnológico humano, “é um acordo entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação” (DURAND, 2002, p. 52).

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

O “trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social. Na formulação do imaginário,

a lei do “trajeto antropológico”, típica de uma lei sistêmica, mostra muito bem a complementaridade existente entre o *status* das aptidões *inatas do sapiens*, a repartição dos arquetípicos *verbais* nas estruturas “*dominantes*” e os complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana. Por exemplo, para tornar-se um símbolo, a estrutura de posição fornecida pelo posicionamento do reflexo dominante na vertical necessita a contribuição do imaginário cósmico (a montanha, o precipício, a ascensão...) e do sociocultural (todas as pedagogias da elevação, da queda, do infernal...) sobretudo. Reciprocamente, o precipício, a ascensão e o inferno ou o céu somente adquirem um significado de acordo com a estrutura da posição inata da criança. (DURAND, 2004, p. 90-91, *grifos do autor*)

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

Gilbert Durand (2002), a partir da teoria dos reflexos, organizou as imagens em constelações que denominou “*as estruturas antropológicas do imaginário*”, e dividiu-as em dois regimes em torno dos quais as imagens organizam-se: o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*.

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

Sob a égide do Regime Diurno, Gilbert Durand (2002) descreve três conjuntos simbólicos, aos quais denomina “as faces do tempo”, que representam o medo primordial da passagem inexorável do tempo e sua inevitável consequência, a morte. Os conjuntos dividem-se em símbolos teriomórficos (ligados à animalidade), símbolos nictomórficos (ligados às trevas e à noite) e símbolos catamórficos (ligados ao movimento da queda). Sobre tais conjuntos simbólicos, Strongoli ressalta que são os três originados de fontes empíricas, revestem-se de realismo sensorial, isto é, surgem da observação do mundo exterior pelo indivíduo (dos animais, das trevas e da queda); logo, “não correspondendo à ação do indivíduo sobre o mundo, mas do mundo real e seus mistérios sobre o indivíduo” (STRONGOLI, 2005, p. 161).

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

Um segundo grupo dos símbolos teriomórficos, formado a partir de um deslizamento do *formigamento*, são os símbolos ligados à *animação*, ao movimento incontrollável, que, dessa vez, relacionam-se a animais maiores, tais como, o cavalo e o touro. Animação a partir da qual se formam as imagens do cavalo fúnebre, do cavalo infernal, o cavalo ligado ao trovão, o cavalo ligado ao percurso solar e ao percurso fluvial, entre outras. “Trata-se, portanto, em todos os casos do *esquema muito geral da animação* duplicada pela angústia diante da mudança, a partida sem retorno e a morte” (DURAND, 2002, p. 75). Nas narrativas, vencer tais animais, em última instância, significaria vencer a morte; e não apenas nas narrativas fictícias, pois a



tradicional tourada espanhola é um bom exemplo da morte do animal que simboliza a derrota da morte.

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

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

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

O símbolo nictomórfico da água ainda irá deslizar e sofrer uma feminização em decorrência do isomorfismo entre a ondulação dos cabelos e a ondulação das águas em

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

A terceira grande epifania imaginária da angústia diante da temporalidade é representada pelos símbolos *catamórficos*, que residem na dinâmica da queda, quintessência vivida de toda dinâmica das trevas. Quanto à origem anatomofisiológica, os símbolos catamórficos originam-se do reflexo da sensibilização imediata do recém-nascido para a queda, relacionado à dominante postural. A queda, assim, transforma-se em signo de punição e de pecado. Os símbolos catamórficos também sofrem uma feminização, exemplar no pecado original, por meio de um isomorfismo entre a queda e os ciclos menstruais, e ainda pela eufemização do terror do abismo que é minimizado no medo venial do coito e da vagina, transformando o ventre em microcosmo eufemizado do abismo. O movimento da queda é igualmente isomórfico ao engolimento, daí o intestino análogo ao labirinto perverso, à vala viscosa, e a toda uma valorização negativa para a parte baixa do corpo, presente na cisão platônica entre alma e corpo e em toda depreciação judaico-cristã do que é corporal, mundano, sensualizado.

Para Durand (2002), em contrapartida à negatividade dos símbolos nictomórficos, teriomórficos e catamórficos, ergue-se, ponto a ponto, o *regime diurno do imaginário*. A dominante postural, com seus derivados manuais e o adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação), que orientará o conjunto de imagens deste regime. As representações pontuais contra os símbolos catamórficos (queda), nictomórficos (trevas) e teriomórficos (animalidade) serão o *esquema ascensional* – representado pela asa, símbolo do voo, do angelismo, da elevação, da sublimação, da transcendência, e pela flecha, seu substituto tecnológico –, o

arquétipo da luz uraniana – do qual participam os *símbolos espetaculares*, relacionados à luz e à visão, tais como, a pureza do branco, a auréola, o olhar-luz, entre outros –, e o *esquema diairético* – símbolos que inferem métodos de distinção, purificação e cisão, tais como, as armas cortantes, percucientes ou puntiformes, as couraças, os muros, as casas, os batismos, as escarificações, as circuncisões, entre outros.

Desse modo, o Regime Diurno é caracterizado por uma obsessão pela distinção, pela separação, sendo exemplar sua expressão no dualismo platônico e no método de clareza e de distinção cartesiano; é “um regime de expressão e de raciocínio filosóficos a que se poderia chamar de racionalismo espiritualista” (DURAND, 2002, p. 180).

Diante da face terrível do tempo, também se desenha outro regime de representação pleno de eufemismo e conversão, o *regime noturno do imaginário*, que vai substituir à atitude antitética do regime diurno contra a face temível do tempo, exorcizando a inexorável finitude não pelas atitudes de dividir e reinar, mas de fundir e harmonizar. O regime noturno apresentará duas espécies de estruturas: as *estruturas místicas* – regidas pela dominante digestiva, sob a qual funciona o esquema verbal de confundir (descer, possuir, penetrar), que orienta os arquétipos profundo, calmo, quente, íntimo e escondido – e as *estruturas sintéticas (dramáticas)* – regidas pela dominante copulativa, sob a qual a imagem do ritmo irá marcar as mudanças, os retornos, os ciclos temporais, etc.

O primeiro conjunto de símbolos das estruturas místicas do Regime Noturno será constituído pelos *símbolos de inversão*, nos quais os símbolos temporais serão eufemizados (ou *desdramatizados*) – por exemplo, a dentição que tritura eufemiza-se em engolimento, a queda em descida, as trevas em noite benfazeja, o pássaro e o voo são substituídos pelo peixe e pelo encaixe, o gigante solar reduz-se ao polegar, etc. No entanto, a eufemização será sempre um processo delicado, sob o qual rondará constantemente o perigo da reversão à negatividade, por exemplo, o imaginário da descida necessitará couraças, escafandros, um acompanhante por mentor, isto é, um arsenal mais complexo do que a asa, apanágio da ascensão, pois a descida arrisca-se, a todo o momento, a voltar a ser queda.

O segundo grupo das estruturas místicas do Regime Noturno serão os *símbolos de intimidade*. A eufemização do regime diurno, agora, irá transformar o túmulo em local de repouso, retorno ao ventre materno, um isomorfismo entre sepulcro e berço, valorizando a morte, o suicídio, o sono e o sonho; igualmente, a caverna, a gruta, a casa, o sótão, a adega, o barco, o automóvel, o ovo, a concha, o vaso, a taça – refúgios íntimos, microcosmos do corpo

humano e isomórficos ao ventre materno. Ainda relacionado aos *schèmes* de descer, possuir e penetrar encontra-se uma transubstanciação através da alimentação. O arquétipo primordial alimentar é o leite (primeiro substantivo bucal), mas também tem importância o mel (do oco da árvore, do seio da abelha ou da flor) e o vinho (contaminado pelas imagens cósmicas e cíclicas de origem agrária), que cria a ligação mística entre a beberagem e a reintegração orgiástica e mística. E ainda, se a fantasia alimentar carrega-se da tecnologia de bebidas fermentadas e alcoolizadas, isomorfia com a digestão, também o ouro será valorizado como digestão do metal, equivalente técnico do excremento natural, e também considerado substância primeira, resultado de uma concentração (centro), como o sal. Os *símbolos de intimidade* também se relacionam à imagem do centro e, por similaridade, da esfera e do círculo, símbolos de interioridade, de paz; e há, igualmente, um aspecto que liga o simbolismo do centro à grande constelação do *Regime Noturno: a repetição*; e a repetição que implicará a ideia de espaço e tempo sagrado – “A dramatização do tempo e os processos cíclicos da imaginação só vêm, parece, depois desse primordial exercício de redobramento espacial” (DURAND, 2002, p. 249).

Quanto às *estruturas sintéticas* (dramáticas) do Regime Noturno, Mello (2002) ressalta a tendência em tentar dominar o tempo por meio dos mitos cosmogônicos e cíclicos, sendo “amadurecer”, “progredir”, “voltar” os verbos indiciadores dos esquemas verbais que sustentam a ação de “ligar”, verbos que resumem o eixo semântico da constelação de imagens. Os arquétipos e esquemas oriundos dessa ambição presentificam-se nas mitologias do progresso, nos messianismos e nas filosofias da história. Assim, “Arquétipos como a roda, a cruz, a lua, a árvore, o germe desdobram-se em símbolos que podem ser o calendário, o caracol, a roda de fiar, entre outros.” (MELLO, 2002, p. 78).

Os símbolos dessa estrutura agrupar-se-iam em duas categorias, uma sobre o poder de repetição infinita dos ritmos temporais (esquemas verbais do denário) e outro no papel progressista do devir (esquema verbal do pau).

Os esquemas verbais do denário – imagem dos símbolos cíclicos – serão o voltar e o recensear, representados pelos arquétipos substantivos a roda, a cruz, a lua, o andrógino, e deus plural (a trindade). Neste grupamento simbólico, a unificação dos contrários dar-se-á por meio do tempo cíclico, da morte e do renascimento, ser e não ser, forma e latência, ferida e consolação, masculino e feminino (andrógino), filho e pai; todos isomorfos do trajeto lunar ou da sazonalidade da vegetação, o drama *agrolunar* da sucessão dos contrários pela alternância das modalidades antitéticas vida e morte. Também abrangem todas as cerimônias iniciáticas,

que repetem o mito dramático e cíclico do filho. São igualmente isomórficos do definhamento agrolunar os *sacrifícios*, universalmente práticas litúrgicas agrárias, e que funciona como uma espécie de negação da morte pela morte, pois, o sacrifício é sempre ação de perspectiva econômico-mercadológica – a morte do sacrificado será a morte da morte dos demais. As práticas da iniciação e do sacrifício também são análogas às práticas orgiásticas, que são o retorno ao caos, à morte, para a regeneração, renovação.

Os esquemas verbais do pau (redução simbólica da árvore), contaminados pelos arquétipos ascensionais e ligados ao poder fertilizante da lua, originam os símbolos das mitologias do progresso. Assim, essa constelação ligará o fogo, a cruz, a fricção e o girar, à sexualidade e à música; e é na imagem da árvore, símbolo cíclico e ascensional, que a fantasia cíclica realiza a migração à fantasia do progresso. Desta forma, a árvore é imagem recorrente do messianismo, pois, embora conserve os atributos da ciclicidade vegetal, a ritmologia lunar e suas infraestruturas sexuais, também é dominada pelo simbolismo do progresso no tempo, transformando-se em positividade do devir.

Durand (2002), após a explicação da morfologia classificatória do imaginário, volta-se à significação do imaginário, a que ele chama de filosofia do imaginário ou *Fantástica Transcendental*. Para o autor, a história é sempre uma realização simbólica de inspirações arquetípicas em constante mudança e, em todas as épocas, dois mecanismos antagonistas de motivação arquetípica opõem-se dialeticamente, um opressivo que contamina todos os setores da atividade mental, e o outro que esboça uma revolta, o que confirmaria o movimento pendular da história. Neste sentido, a constituição do imaginário que explicaria o movimento arquetípico das imagens suscitadas em cada época, pois a história seria o resultado da dialética entre um regime dominante do imaginário, que subjuga ostensivamente uma época, e outro subterrâneo, que orienta as imagens de revolta. Neste sentido, o purismo científico do pensamento seria uma manifestação do Regime Diurno, contraposto marginalmente pela imaginação noturna presente nas filosofias holísticas e nas curas espirituais – o que se observa na valorização da homeopatia e da microfisioterapia, por exemplo. Nesta perspectiva, Durand afirma que o processo de simbolização é responsável pelas manifestações socioculturais do homem no decorrer da história; logo, entender as imagens de um tempo é entender a dinâmica social de uma época (e vice-versa); pois o imaginário “transforma o mundo” (DURAND, 2002, p. 434).

Desse modo, Gilbert Durand devolve ao imaginário a primazia da produção dos sentidos e do funcionamento cognitivo do homem. O imaginário, em Durand, é elemento cuja

hermenêutica revela a face profunda da linguagem, e caminho interpretativo obrigatório para desvelar a intimidade social e subjetiva. Nas palavras de Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p. 12), “Todo discurso simbólico afigura-se como a expressão, tradução ou interpretação criativa de uma infraestrutura, de uma protolinguagem ou de uma vivência profunda”. Agora, veremos a composição do imaginário na lírica da autora.

### 3. O imaginário de Claudia Roquette-Pinto

A poeta contemporânea Claudia Roquette-Pinto nasceu no Rio de Janeiro em 1963. Formada em tradução literária pela PUC-RJ, é autora de cinco livros: *Os Dias Gagos* (Edição da autora, RJ, 1991), *Saxífraga* (Editora Salamandra, RJ, 1993), *Zona de Sombra* (Editora 7 letras, RJ, 1997), *Corola* (Ateliê Editorial, SP, 2001 – Prêmio Jabuti de Poesia/2002) e *Margem de Manobra* (Editora Aeroplano, 2005 – finalista do Prêmio Portugal Telecom 2006). Na lírica de Roquette-Pinto, encontramos a recorrência de certas imagens simbólicas ligadas à queda, à sensualidade corporal e às paisagens naturais do jardim.

A imagem da queda pode ser observada significativamente no poema intitulado “queda”, da obra *margem de manobra* (2005)

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

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

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

Em seguida, uma sensualidade corporal sugerida pela imagem “dentro da blusa” (trazendo à tona outra isomorfia da queda, o pecado da luxúria) contrapõe-se à queda (*tânatos*) por meio de uma força erótica, uma pulsão de vida (*eros*). Estabelece-se, assim, outra forma de tensão entre a vida e a morte, o que faz com que a terrificante imagem da queda contraponha-se dialeticamente a um êxtase sensual. No entanto, o movimento não apresenta síntese, pois margeia os limites sem transpô-los, é inconcluso, termina “a um zilímetro do que interessa”. Esta ausência de síntese, para Maffesoli (2001, p. 79), “É a marca do sentimento trágico da existência: nada se resolve numa superação sintética, tudo é vivido em tensão, na incompletude permanente”.

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

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

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

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

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

empresta silêncio ao silêncio  
como sobre a superfície  
das águas um vento caísse  
mas imóvel, sem que tímpano  
algun se ferisse  
sem que a pétala da água enrugasse  
vento soprando de dentro  
do vento, a resistir-se



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Além disso, *Eros* também é sempre relação com a alteridade, conforme Maffesoli (1998) em *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*, aquilo que caracteriza a estética do sentimento não é de modo algum uma experiência individualista ou “interior”, antes pelo contrário, é outra coisa que, na sua essência, é abertura para os outros, para o Outro. Ou ainda, como ressalta em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*

[...] contrariamente ao que prevaleceu na economia de si e na economia do mundo próprias do individualismo burguês, ser fora de si é um modo de se abrir ao mundo e aos outros. Nesse sentido, os diversos êxtases contemporâneos, de qualquer ordem que sejam: técnicos, culturais, musicais, afetivos, reafirmam o antigo desejo de circulação. Circulação dos bens, da

palavra, do sexo, fundamentando todo conjunto social, e fazendo-o perdurar em seu ser: o devir (MAFFESOLI, 2001, p.32).

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

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

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

O poema volta à busca pela interioridade, mas uma interioridade que não se constitui em uma identidade imutável e única, mas que se constitui no “faça-se-a-luz” surgido da presença do outro corpo que orbita, instituído na alteridade, pois o desenlace de um eclipse só é possível no movimento do outro. Essa imersão na subjetividade é caracterizada na lírica da autora também pela preferência de imagens oriundas do jardim ou dos astros celestiais (como nos versos acima), e é representada, com recorrência, por ambientes circulares e opacos, nos quais a ausência de luz e a tendência à circularidade produzem imagens do regime noturno nas quais dialogam as estruturas sintéticas e as estruturas místicas. Assim, o aparecimento do regime diurno da imagem é sempre contraposto e superposto pelas imagens noturnas, por um movimento de estabilização entre as imagens diurnas e noturnas, característica do Regime Crepuscular proposto por Strongoli (2005), como também pela intimidade, característica das estruturas místicas do Regime Noturno de Durand (2002).

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

como um olho sob a pálpebra  
raiano (ou se desvestindo  
de uma antiga catarata)

através do cristalino  
o corpo assoma, palavra  
vinda da sombra  
para o atrito  
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 31).

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

A luz possibilita a determinação dos contornos no Regime Diurno do imaginário. Neste ponto, é interessante observar que a transparência da subjetividade pede cautela porque o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto prefere revelar-se sinestesticamente, evita os “perigos” da luz; claridade que, no poema, é a racionalização diurna, já não é a palavra poética. Tal movimento fica evidente no fragmento do poema “POR QUE você me abandona”, da obra *Corola* (2001)

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

A busca pela palavra poética e a angústia diante da ausência reveladas nestes versos também apontam, de certa forma, para a diferença que se instaura entre o discurso poético e o discurso técnico-científico (aristotélico/positivista), e indicam a eleição da poesia como meio forma privilegiada de expressão subjetiva. É a poesia que detém a passagem temporal, é através da arte que o eu lírico encontra o elo com a eternidade; sem a palavra poética, resta a fuga, a passagem no decurso temporal, o escoamento da vida. Sem a palavra poética, igualmente, não há luz. Esta luz, cabe não confundir, difere da claridade diurna, racional, lugar de atrito, repelida em muitos momentos na lírica de Roquette-Pinto. Trata-se de uma luz sinestésica, que é mais calor que claridade, luz que não é visão, mas clarividência, outra forma de ver.

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

E ela soube que tinha sido atravessada por uma trilha luminosa, varada, instantaneamente, de um quadrante ao outro, por um clarão fugitivo que o pensamento só podia seguir no encaicho.  
E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia – num viés

absolutamente novo, onde as imagens se estendem sobre as sensações – ou, antes, se enlaçavam a elas. E a culminância para onde ela (em cada um dos seus corpos) convergia, ao abrir-se em pétalas, tornava inseparáveis a queda aniquiladora do seu próprio corpo, entregue ao corpo que estava ali, e o vislumbre, simultaneamente doce, do outro corpo, ausente. (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 15).

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

As imagens presentes no poema correspondem às observadas nos poemas anteriores, principalmente a luz, o corpo e a excitação sensorial. A luz, na condição de símbolo de conhecimento, quando aproximada da luz/claridade como no início do poema, é luminosidade agressiva, que atravessa, vara, o corpo, dois verbos que inferem todo um sensualismo à dinâmica do poema também; mas este sensualismo é invadido pela luz, a qual só pode ser seguida pelo pensamento. Em um segundo momento, o conhecimento já não é a estreiteza da razão, mas uma forma sinestésica de conhecer, de compreender a si, característica da lírica de Claudia Roquette-Pinto, um conhecer pelo corpo (“E o que havia ali para ser entendido, era o corpo que entendia”), uma clarividência de si sensualizada, tátil, “onde as imagens se estendem sobre as sensações – ou, antes, se enlaçava a elas”.

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

devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio a outro, o objeto já não é o mesmo; ele se renova, e esse movimento é uma renovação do sonhador” (BACHELARD, 1988, p. 151).

Quanto à preferência pelo imaginário do jardim, conforme Durand (2002) salienta, os espaços circulares, contrapondo-se aos espaços quadrados – representações da *téchne* humana, do espaço construído – representam espaços naturais, refúgios circulares, isomorfia do ventre materno, lugar de aconchego, paz e segurança. Nas palavras do autor:

As figuras quadradas ou retangulares fazem cair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela. O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo, ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade. Não há mais nada além do círculo ou da esfera que, para a fantasia geométrica, apresente um centro perfeito. Arthus parece ter plenamente razão ao notar que ‘de cada ponto da circunferência o olhar está virado para dentro. A ignorância do mundo exterior permite a indolência, o otimismo’ [...] o espaço curvo, fechado e regular seria assim por excelência signo de doçura, de paz e de segurança. (DURAND, 2002, p. 248)

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

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

Podemos observar no poema a oposição citada por Durand (2002) entre as figuras quadradas e as figuras circulares. As formas geométricas, planas, denotam um mundo construído, que se opõe ao mundo natural, circular, do jardim, lugar de abrigo, no qual o fôlego é extraído das rosas – palavra que na tradição judaico-cristã representa vida, sobre o homem formado do pó da terra Deus soprou o fôlego de vida em suas narinas.

A representação dos sentimentos do eu lírico também se insere nesta dualidade. A passagem do tempo, marcada pela imagem do desenrolar, também presente no amor-amaranhado e no labirinto, é constituída de linhas retas. O fio é imagem por excelência do tempo e do destino, do percurso que vai da vida à morte, do qual o agente precursor é a feminilidade negativa da fiandeira, representada na mitologia grega pelas moiras, velhas cegas e rancorosas que fabricavam, teciam e cortavam o fio que era a vida dos homens, usando, para tear, a Roda da Fortuna.

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

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

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

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



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

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

A verticalidade e a queda são apresentadas como características fundantes de sua lírica. Junto a elas, a percepção sensorial do corpo, sempre instável na presença do outro, instabilidade representada nas imagens e na sintaxe do poema. O corpo, e com ele toda a matéria, é sempre dilema, imagem das impossibilidades da vida e, sobretudo, da impossibilidade por excelência que é a morte. E o pensamento é sempre forma incapaz de dar acabamento ao mistério. No entanto, é na arte que o eu lírico de Roquette-Pinto percebe a possibilidade de reconstituir-se, de se autorreferencializar.

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

#### **4. Considerações finais**

O projeto autorreferencial na lírica de Roquette-Pinto é fadado ao inevitável inacabamento – projeto, palavra que, em si, já é contrária ao espírito contemporâneo feito de hedonismo, de relativismo, do desejo de viver o presente, e de uma espantosa energia concreta

e cotidiana, características que dificultam uma interpretação em termos de finalidade ou de sentido da história (MAFFESOLI, 2001, p. 66). E tal inviabilidade culmina em ânsia diante da impossibilidade de realização. A vida, em toda a densidade concreta e dispersão, é, em si, o inacabado.

Assim, o movimento do imaginário na Lírica de Claudia Roquette-Pinto revela a dialética entre duas principais imagens – a queda, face terrível do tempo inscrita na atitude heroica do Regime Diurno do Imaginário, e a descida, símbolo de inversão da queda em movimento lento e seguro rumo a uma interioridade aconchegante. Sob esta dualidade, a sensualidade corporal é a forma pela qual o eu lírico contrapõe-se à queda, mas não a vence. Este movimento de dialética dos antagonistas caracteriza as estruturas sintéticas do regime noturno do imaginário, dramatização rítmica orientada pela dominante copulativa, justificando a frequente sensualidade corporal e a preferência pelas situações limítrofes. Neste ponto, o imaginário de Roquette-Pinto traduz a complexidade antagônica de sentimentos característicos do nosso tempo – a razão apolínea-prometeana orientado pela dominação da natureza é perturbada pelo espírito demoníaco de Dioniso.

## Referências

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1988.

BURGOS, J. **Pour une Poétique de l'Imaginaire**. Paris: Seuil, 1982.

DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa: Piaget, 2001.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**: ensaio a cerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências**. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

MELLO, A. M. L. de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PITTA, D. P. R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

ROQUETTE-PINTO, C. **Saxífraga**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.

\_\_\_\_\_. **zona de sombra**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Corola**. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.

STRONGOLI, M. T. de Q. G.. Encontros com Gilbert Durand: Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o imaginário. in: PITTA, D. P.R. (org.). **Ritmos do Imaginário**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

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

Artigo recebido em: 15.08.2014

Artigo aprovado em: 03.10.2014