



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 3, número 2, maio-ago 2014

AS REPRESENTAÇÕES DO CORPO NA LÍRICA DE CLAUDIA ROQUETTE-PINTO SOB O OLHAR DE ZYG MUNT BAUMAN E MICHEL MAFFESOLI



THE BODY REPRESENTATIONS ON CLAUDIA ROQUETTE-PINTO LYRIC UNDER THE VIEW OF ZYG MUNT BAUMAN E MICHEL MAFFESOLI

Antonio Rediver GUIZZO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-
AMERICANA, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 20/06/2014 • APROVADO EM 01/10/2014

Abstract

The current work intends to analyze the contemporary society representation through the relations between body, being and society found on Claudia Roquette-Pinto lyric, work composed on a border zone between modern economic social order saturation, guided by the

planned utilization of the resources and by nature domination, and the post-modern insurgency of an ecological order, that privileges the actual fruition of this resources. In order to achieve the proposed objective, the work was guided through the dialogue between two different theoretician horizons: the contraposition between the modern and post-modern body, studied on the polish sociologist Zygmunt Bauman work; and the association between ethics and esthetics characteristic of post-modernity and its unfoldings about the relations with the body, analyzed by the french sociologist Michel Maffesoli work.

Resumo

Neste trabalho, analisamos a representação da sociedade contemporânea através das relações entre corpo, ser e sociedade presentes na lírica de Claudia Roquette-Pinto, obra constituída em uma zona de fronteira entre saturação da ordem social moderna econômica, orientada pelo aproveitamento planejado dos recursos e pela dominação da natureza, e a insurgência pós-moderna de uma ordem ecológica, na qual se privilegia a fruição destes recursos no presente. Para tal fim, orientamo-nos através do diálogo entre dois horizontes teóricos distintos: a contraposição entre o corpo moderno e o corpo pós-moderno, investigada na obra do sociólogo polonês Zygmunt Bauman; e a associação entre ética e estética característica da pós-modernidade e seus desdobramentos sobre as relações com o corpo, analisada na obra do sociólogo francês Michel Maffesoli.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Poetry. Body. Claudia Roquette-Pinto. Post-modernity.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Corpo. Claudia Roquette-Pinto. Pós-modernidade.

Texto integral

Claudia Roquette-Pinto é poeta contemporânea nascida no Rio de Janeiro em 1963, formada em tradução literária pela PUC-RJ, e 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). Neste artigo, voltamo-nos à obra da autora para investigar as relações entre corpo, ser e sociedade, análise por meio da qual pretendemos discutir as representações contemporâneas da corporeidade e observar como os elementos externos (socioculturais) constituem internamente a lírica da autora. Para proceder à investigação das representações da corporeidade na lírica de Roquette-Pinto, propomos estudo orientado sob dois horizontes teóricos oriundos das investigações sobre a pós-modernidade delineadas por Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli.

Zygmunt Bauman, na obra *A vida fragmentada – ensaios sobre a moral Pós-Moderna* (2007), contrapõe o corpo moderno ao corpo pós-moderno. O corpo moderno é o corpo do soldado/produtor, moldado disciplinarmente, enquadrado e posto em movimento regular, como em uma linha de montagem tayloriana. Para o sociólogo, a esse corpo só era exigido que fosse competente para reunir a força necessária para responder aos estímulos externos, capacidade denominada saúde. O consumo, para o corpo moderno, visava a assegurar a produtividade e a manutenção da saúde, e tudo o que excedesse a este objetivo era considerado luxo, supérfluo, excedente que poderia colocar em risco a manutenção desse corpo sem a possibilidade de ampliação de recursos (perspectiva econômica).

Diferentemente, “O corpo pós-moderno é, em primeiro lugar e sobretudo, um receptor de *sensações*; absorve e digere *experiências*; a sua capacidade de ser estimulado torna-o um instrumento *de prazer*” (BAUMAN, 2007, p. 122, grifos do autor). Sob esta nova forma de relação entre homem e corpo, todo interesse decrescente, abaixo da média na fruição das novas sensações e experiências, é signo de “depressão”. “Manter o corpo em forma significa mantê-lo preparado para absorver e ser estimulado. Um corpo em forma é um instrumento extremamente sensível e bem afinado de prazer — de qualquer prazer: sexual, gastronômico ou derivado do simples exercício físico e da simples demonstração da sua boa forma” (BAUMAN, 2007, p. 122). O bom funcionamento deste corpo na pós-modernidade é mensurado pela capacidade de fruir, de consumir tudo aquilo que a sociedade dispõe para seu prazer. No entanto, sendo o resultado do corpo medido por esta “escala do prazer”, engendra-se um grave problema – o prazer, ao contrário da produtividade moderna, não é passível de aferição concreta, posto que a experiência com o prazer é, sobretudo, subjetiva e móvel, o que acarreta nas seguintes questões: estou, de fato, aproveitando com o máximo de eficácia o prazer que o mundo dispõe? São corretas as formas por meio das quais busco o prazer?

Como é impossível aferir a quantidade e qualidade do prazer vivenciado pelos indivíduos, o homem encontra-se em um círculo vicioso de insatisfação e agitação intermináveis na procura por mais prazer.

Este problema é ainda agravado, segundo Bauman, por dois fatores: a) o corpo pós-moderno é concebido como uma propriedade privada indiscutível, e, sendo assim, compete exclusivamente a seu proprietário cultivá-lo, e não mais ao Estado; e b) para que o corpo possa fruir eficientemente de todos os prazeres, é necessária a saúde deste corpo, no entanto, a saúde só pode ser garantida a partir de uma vida de privações dos excessos. Assim, ao sujeito, proprietário exclusivo de seu corpo, cabe a inconciliável posição de desfrutar maximamente de uma vida prazerosa mantendo a capacidade do corpo de gozar destes prazeres. Nas palavras de Bauman (2007, p. 124): “o corpo tem de flutuar na corrente das sensações, de ser capaz de se entregar sem reserva a experiências irrefletidas de prazer, mas o ‘proprietário’ — e treinador — do corpo [...] tem também de gerir a sua flutuação e abandono, de avaliar e medir, comparar, classificar em termos de qualidade”.

Em consequência, segundo Bauman, este corpo é um “corpo sitiado”, isto é, vive em constante alerta, pois se encontra nesta ambivalência incurável e geradora de ansiedade: por um lado, deve ser receptor voraz de prazeres exteriores, e a plenitude do corpo é medida por sua capacidade de receber; por outro, o comércio

com o mundo exterior compromete o controle exercido pelo indivíduo sobre a forma física. Exemplificando tal ambivalência, Bauman cita que, curiosamente, entre os *Best-sellers* da semana, ao lado de livros de maravilhosas receitas culinárias encontram-se livros de dietas e programas de treinamento muscular. Ou seja, regime de extremos, no qual os saborosos meios de embriaguez exigem eficientes meios de regresso à sobriedade para manter-se a plena forma. “Trata-se, portanto, de um cerco que nunca será levantado — de um estado de sítio permanente, de um estado de sítio vitalício” (BAUMAN, 2007, p. 127).

Neste cenário, ainda salienta o autor, o outro encarna a possibilidade do futuro que escapa às regras de controle. O outro é a incerteza perene que atrai e causa medo, pois, se por um lado o outro representa fonte primordial de prazer, por outro, sua autonomia de vontade representa uma impossibilidade na fruição sem limites de prazer, assim como uma ameaça à integridade corporal do “eu” e, conseqüentemente, da capacidade do “eu” de deleitar-se.

A partir deste breve esboço das considerações de Bauman sobre os vínculos modernos e pós-modernos entre homem e corpo, observa-se que o autor insere sua perspectiva em uma lógica de consumo, da qual pode se depreender certa negatividade nas relações suscitadas a partir deste “mercado do prazer”. Neste Ponto, iniciamos um diálogo com Michel Maffesoli, autor para o qual as relações com o corpo estabelecem-se em uma total reestruturação das formas de socialidade, surgida da saturação (processo que dá conta da desestruturação de um corpo e subsequente reestruturação com os mesmos elementos) da “lógica do dever ser” encontrada na educação, na vida social, na organização asséptica da existência. “Sociedade sem riscos em que a morte negada leva, como se pôde dizer, a que o fato de não se morrer mais de fome ou de frio é compensado pelo fato de morrer de tédio” (MAFFESOLI, 2010b, p. 69). Desta forma, para Maffesoli, não é mais possível medir as relações intersubjetivas a partir de uma lógica de troca, mas sim, compreendê-las a partir da vivência compartilhada das emoções na contemporaneidade.

Maffesoli, a partir do estudo da relação sujeito-fenômeno-forma (método do *formismo*), compreende o corpo como *locus* privilegiado do fenômeno do desejo de “estar-junto” – perspectiva que o autor analisa a partir dos usos das marcas corporais (tatuagem, roupa, cabelo, etc.) e da teatralização das máscaras sociais (a capacidade de inserção e adequação em diversos grupos sociais, muitas vezes conflitantes, por um mesmo sujeito).

Sob esta ótica, o autor afirma que a principal característica da pós-modernidade é o vínculo entre a ética e a estética, estabelecido a partir da emoção compartilhada, do sentimento coletivo – “o laço social torna-se emocional. Assim, elabora-se um modo de ser (*ethos*) onde o que é experimentado com outros será primordial. É isso que designarei pela expressão: ‘ética da estética’” (MAFFESOLI, 2010a, p. 11). Neste sentido, a identificação entre os elementos de diversos grupos não é estabelecida somente pela aparência (estética), mas pela comunhão de valores (ética), surgindo, assim, no seio da sociedade, uma nova perspectiva global, holística, que integra a vivência, a paixão e o sentimento comum nas relações interpessoais, uma nova forma de socialização. Para Maffesoli, ao contrário do homem moderno que, em atitude prometeana¹, desejava mudar, transformar e

dominar o mundo, o homem pós-moderno deseja unir-se a ele através da contemplação, representada por um novo culto ao corpo. Vivemos em mundo centrado nas aparências (da qual o corpo é um meio de comunicação) e no desejo de estar junto sob o ideal do *carpe diem*, sem objetivos – palavra que por si remete a uma ótica moderna de produtividade que já não encontra lugar na pós-modernidade. Assim, tudo deve ser vivido e aproveitado no presente, e a partir do ideal comunitário, do familiarismo, do viver o que é próximo, por isso vemos a crescente importância dada ao doméstico, ao cotidiano, à ecologia, ao território, ao bairro e à comunidade na contemporaneidade.

Desta forma, para Maffesoli, enquanto a modernidade foi marcada por uma estrutura mecânica formada por indivíduos que exerciam determinada função em grupos contratuais; a pós-modernidade apresenta estrutura orgânico-complexa, na qual pessoas (e não mais indivíduos) exercem diferentes papéis de acordo com os grupos afetuais em que se inserem. Um estar-junto que é função de grande importância nas experiências contemporâneas, e que estabelece um entrelaçamento direto entre o corpo individual e corpo social.

Na vivência compartilhada, o sujeito organiza-se em um múltiplo de *personas* capazes de transitar em diversas esferas sociais e culturais e assumir diferentes aparências e teatralidades. Por isso, o termo identidade já não cabe mais às relações intersubjetivas pós-modernas, o que ocorre são processos de identificação e diferentes graus de pertencimento, pois o corpo compartilha valores e representações simbólicas de diferentes núcleos do corpo social, e estas *personas* (palavra latina que se refere às máscaras usadas no teatro) assumem cotidianamente “seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*” (MAFFESOLI, 1998, p. 108), lugares que só existem em relação ao outro; conseqüentemente, “A sensibilidade coletiva, originária da forma estética acaba por constituir uma relação ética” (MAFFESOLI, 1998, p. 28). E como o convívio social não se restringe apenas às aparências, mas também ao compartilhar dos referenciais simbólicos e de valores no corpo coletivo, a aparência social transparece como “objetividade habitada por subjetividades em constante interação” (MAFFESOLI, 1998, p. 177).

E é justamente a ética da estética oriunda das novas formas de socialidade empática, na qual o valor do corpo está em si mesmo, que conduz a volta do hedonismo, a volta de Dionísio que, se por um lado remete à promiscuidade sexual e a outras efervescências afetuais, por outro, permite compreender a elaboração de novas formas de socialidade, vivências em conjunto.

Surge uma nova perspectiva sensível e orgânica que aponta não mais para o fim dos valores coletivos e para a retração ao individualismo preconizado pelo ideal capitalista, mas para um tribalismo que se baseia, ao mesmo tempo, no espírito da religião (do latim, *re-ligare*, ligar novamente) e no localismo, na “proxemia”, termo que para Maffesoli significa o sentimento de pertencimento presente em todos os campos na contemporaneidade, tais como, o trabalho, a cultura e a sexualidade.

Neste ponto, é interessante lembrar que Adorno, em *Teoria Estética* (1993), considera que a arte é oposta à sociedade capitalista baseada na troca

total, na qual tudo existe enquanto meio, instrumento para um fim, ser-para-outro. A arte é o contrário da lógica capitalista, participa dos desejos, das ambições, dos sonhos, dos ideais que os seres humanos são obrigados a abandonar para ingressarem no mundo do capital. Adorno observa, na arte e na relação entre sujeito e arte, uma espécie de regresso a uma dimensão mais holística, de vivência em comunhão, contrária à “esquizofrenia” individualista do capital – ponto de vista muito semelhante ao que Maffesoli descreve sobre as mudanças das formas de socialidade contemporâneas, também calcadas em um partilhar valores e emoções, em um desejo de “estar-junto”.

Sob esta perspectiva, Maffesoli ainda ressalta em *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas* (2001), o surgimento do desejo de errância, do *homo viator*, que se opõe ao compromisso de residência que prevaleceu na modernidade. Errância que é “uma espécie de respiração social, na medida em que dá ênfase à dimensão estrutural do intercâmbio” (MAFFESOLI, 2001, p. 57). As viagens e os momentos festivos constituem um irreprimível querer viver em comunhão, que culminam na arte, não uma arte *stricto sensu*, composta apenas pelas produções culturais, mas uma arte generalizada em todas as manifestações culturais, através da qual a estética revela-se como uma forma de sentir em comum.

Existe eclosão espontânea na criatividade cotidiana, na estética do dia a dia, nas formas de arte diluindo-se em pequenos pedaços na moradia, na vestimenta, nos cuidados pessoais, na dietética ou mesmo no culto ao corpo. Em cada um desses casos, não é o simples bem-estar econômico que é privilegiado, mas, sim, um melhor estar existencial em que a Mãe-Natureza desempenha um papel não negligenciável. (MAFFESOLI, 2010b, p. 85-86).

Desse modo, o corpo não é mais simples meio de produção ou reprodução, como no paradigma moderno, mas um “corpo amoroso, valorizado, epifanizado, como foi o caso nas sociedades pré-modernas tão próximas da natureza” (MAFFESOLI, 2010b, p. 87). E neste corpo comunga-se o corporal e o espiritual, desde as celebrações da religiosidade sincretista até manifestações ecológicas do vegetarianismo. Desta forma, o outro é parte do grupo, não um perigo, mas um aliado com o qual construo o território real (o bairro, a cidade, a rua) e simbólico.

Além disso, para Maffesoli, a sensualidade, a manifestação da liberdade natural dos corpos pós-modernos, deixa de ser uma apresentação de superfície, da qual não há nada por trás, e passa a ser uma volta à celebração pagã dos encantos da natureza.

O mesmo acontece, o que fica manifesto na publicidade, através da ostentação da pele, dos pelos, dos corpos em geral, que são objetos de um verdadeiro culto. Culto do instante, culto do corpo, afirmação não verbal porém não menos real de um hedonismo cotidiano. Em todas essas manifestações, essas apresentações, à

imagem do que caracterizava o mundo grego, é uma nova relação com os mitos que se instaura: a de uma experiência coletiva. (MAFFESOLI, 2010b, p. 91).

E esta naturalidade é a cristalização do tempo em espaço, isto é, contra a história e o político, prevalece a ecologia e a sociabilidade, outro modo de relacionar-se com o espaço, com a natureza, desta vez não em termos de aproveitamento, mas de fruição de um espaço vivido, provado, experimentado.

Nesses diversos elementos que formam a verdadeira cultura, não são mais a separação e o corte que prevalecem, não é mais a razão universal que vai servir como padrão. Muito pelo contrário, o que subjetivamente se capilariza nas práticas cotidianas é a preocupação com a conjunção. O corpo e o espírito intimamente mesclados. O materialismo e o misticismo não mais como opostos. O hedonismo mais caracterizado de acordo com uma inegável generosidade. O sentido da realidade econômica não mais uma alternativa às práticas da benevolência. Um certo egoísmo tribal que é compatível com a multiplicidade dos fenômenos caritativos. Pode-se alongar a lista desses oximoros. A lógica da conjunção está na ordem do dia. É esse o âmago dessa ecosofia que está em pauta. (MAFFESOLI, 2010b, p. 101-102).

Como podemos observar, a diversidade do pensamento de Maffesoli aponta para uma perspectiva positiva da relação entre homem e corpo, calcada no regresso a antigos valores “tribais” renegados pela modernidade. E assim, voltamos à imagem do corpo na Lírica de Claudia Roquette-Pinto a partir do diálogo entre a ética da estética de Maffesoli e a relação antitética entre a busca do prazer e o cuidado de si de Bauman.

O primeiro poema que analisamos partindo da relação entre sujeito, corpo e alteridade é o poema “Pulso”, da obra *Margem de Manobra*. No poema, a imagem do corpo representa tanto o eu lírico como o encontro com a alteridade, apontando para uma construção de uma singularidade que é avessa à ideia de interioridade espiritual propagada pelo pensamento religioso, pois o sujeito se constrói a partir de uma relação corporal consigo mesmo e com o outro. Assim, por meio do corpo, expressam-se as sensações interiores em uma “lírica ontológica”, que perscruta a condição de ser-no-mundo; exposição que vai além da dicotomia corpo/alma e inscreve-se em um modo de ser “transcorpóreo”, que se constitui a partir da existência material confrontada com o outro e com o mundo. Mas que, mesmo assim, não deixa de ser constituição idiossincrática, constituição de um “território existencial”.

Pulso
O que o corpo quer
é a vertigem de se perder

no salto das águas
(não: resistir ao curso),
cruzar o campo de força,
suas explosões
entre os corpos mudos,
cumprir o gesto hesitado,
o impulso que entorna o caldo,
precipitar o susto
(bem-vindo e sem reparo)
de cair dentro do outro,
enfronhar-se
no escuro desse pulso,
consumir,
chegar ao fim.
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 85).

No poema, o espaço em que o corpo encontra-se é sempre uma zona limítrofe, na qual todo impulso representa uma “trans”posição, não a reversível passagem de um estado a outro, mas metamorfose definitiva, cada encontro com a alteridade transforma conteúdo e forma deste corpo em outro corpo que, embora não seja outro, já não é mais o mesmo – processo semelhante à imagem heraclitiana das águas do rio, o rio sempre é o mesmo, mas as águas que por ele passam são outras. E o que constitui a metamorfose não é mais o decurso temporal, mas o encontro com a alteridade.

Como este “cruzar o campo de força” é sempre um vir a ser de outra forma, as imagens suscitadas do movimento alteram entre a queda e a descida, entre a morte da identidade e renovação da identificação. Assim, as passagens “vertigem de se perder”, “cruzar o campo de força”, “precipitar o susto”, “cair dentro do outro” e “enfronhar-se” inferem ora o movimento brusco e mortal da queda, como “precipitar”, ora o movimento suave e íntimo da descida, como “enfronhar-se”. A alternância entre imagens, sob a ótica do estruturalismo figurativo de Gilbert Durand (2002), caracteriza a oposição entre dois regimes de representação do imaginário: o *Regime Diurno*, orientado pelo esquema de separar, do qual advêm imagens que compreendem a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e do guerreiro, os rituais de elevação e da purificação e todas as dicotomias do alto/baixo, puro/impuro, etc.; e o *Regime Noturno* orientado pelo esquema de incluir, do qual advêm as imagens da descida enquanto movimento conciliador, aconchegante, positivo. Strongoli (2005) denomina esta rítmica, que ora valoriza a razão e seus correlatos processos de distinção do *Regime Diurno*, ora valoriza a emoção e suas formas de conciliação dos opostos do *Regime Noturno*, de *Regime Crepuscular*. Retornando ao poema, observa-se que a sintaxe imagética presente na obra é constituída a partir de uma relação rítmica e evolutiva entre queda e descida, evolutiva porque nas primeiras imagens o movimento da queda é mais marcante e esta polaridade inverte-se para a valorização da descida nos últimos versos.

O mesmo movimento imagético observado no poema também constitui a relação com o outro, que pode ser compreendida por meio do diálogo entre as

reflexões teóricas de Bauman e Maffesoli. A relação com o outro, em um primeiro momento, é cruzar “o campo de força”, isto é, romper o que Bauman observa como o perigo que o outro representa para a integridade de meu projeto de manter um corpo apto a desfrutar o prazer em toda sua plenitude, pois, conforme o autor, a liberdade do outro é sempre empecilho e ameaça para a realização deste projeto. Por isso, o contato com o outro é representado pelo “cair”, pelo movimento agressivo e perigoso da queda, imagem que remete à morte, ao declínio, à falência, em seus dois possíveis sentidos: a morte espiritual/moral, como, por exemplo, o cair em pecado, sentido negativo atribuído ao sexo (relação, por excelência, com o outro) originário e reminescente do ascetismo judaico-cristão no ocidente; e a morte propriamente dita, ligada aos perigos oferecidos por todo um ambiente cósmico propício à possibilidade da queda, tais como, o precipício, o abismo, o penhasco, o desfiladeiro, etc. Encontrar o outro é precipitar-se.

No entanto, este perigo que o outro representa a mim, nos últimos quatro versos, transforma-se em descida, em “enfronhar-se”, movimento em direção a uma relação de intimidade acolhedora e lenta, cautelosa; e esta desaceleração do movimento pode ser percebida nos verbos “consumir” e “chegar ao fim”. Neste ponto, o contato com o outro se transforma no experimentar junto, no compartilhar vivências através da emoção, no participar de um mesmo espaço e comungar dos mesmos valores, característica da “tribalização” de nosso tempo apontada por Maffesoli.

Para o autor, esta comunhão entre o sujeito e a alteridade ocorre através da teatralidade geral das *personas* assumidas pelo eu em cada comunidade, e esta infusão do eu em diversos meios é perder-se como identidade e reencontrar-se em um constante processo de identificação, perene metamorfose inserida na multiplicidade do meio social, na qual “o prazer pode ser vivido como um modo de apropriar-se do mundo, em oposição às doutrinas ascéticas, para as quais ele só pode ser medido pela produção” (MAFFESOLI, 2010a, p. 16). E por ser o prazer, o hedonismo, esta nova forma de apropriar-se do mundo, o contato com o outro é sempre sinestésico, tátil, estabelecido através corpo, da pele, do sentir e roçar-se ao outro, e do sexo.

O pensamento de Maffesoli, neste ponto, aproxima-se às considerações de Guattari sobre a necessidade de reconstruir o conceito de subjetividade na contemporaneidade:

[...] parece indicado forjar uma concepção mais transversalista da subjetividade, que permita responder ao mesmo tempo a suas amarrações territorializadas idiossincráticas (Territórios existências) e a suas aberturas para sistemas de valor (Universos incorporais) com implicações sociais e culturais. (GUATTARI, 2012, p. 14).

Esta concepção transversalista de Guattari, na própria escolha do prefixo “trans”, aponta, em nossa opinião, para este sentido de comunhão dado por Maffesoli. Comunhão que não é mera junção, pois não há em Maffesoli o

apagamento do sujeito, mas o entrelaçamento entre o corpo individual e o corpo social. Semelhantemente, Guattari (2012, p. 19) afirma que:

[...] em certos contextos sociais e semiológicos, a subjetividade se individua: uma pessoa, tida como responsável por si mesma, se posiciona em meio a relações de alteridade regidas por usos familiares costumes locais, leis jurídicas... em outras condições, a subjetividade se faz coletiva, o que não significa que ela se torne por isso exclusivamente social. Com efeito, o termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao socius, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos.

O eu lírico de Claudia Roquette-Pinto parece estabelecer-se neste diálogo entre Bauman e Maffesoli, pois, por vezes, sente a relação com o outro como ameaça à integridade do corpo em sua procura pelo prazer, em outras, experimenta a ligação com a alteridade como comunhão constitutiva de uma nova ordem social, enquanto insurgência de outras formas de socialidade; as quais, conforme Maffesoli, transferem-se do âmbito do econômico para o ecológico, isto é, de uma estrutura de domínio e aproveitamento planejado dos recursos para outra na qual o que importa é a fruição do momento, o hedonismo do presente. Na passagem abaixo do poema “cinco peças para o silêncio”, esta relação dupla com o outro é facilmente observada no movimento do corpo que, ao contato com o outro, incendeia, transforma-se em cinzas, para depois, como o símbolo mítico da Fênix, ressurgir das cinzas em outra forma:

corpo deitado ao silêncio
sob o sol, exposto
ao incêndio de outro rosto
todo ele ateasse
surgindo, vertiginoso,
das cinzas do gozo, em nudez.
(ROQUETTE-PINTO, 2000, p. 29).

No poema “Perdido”, o encontro dos corpos também acontece nesta relação entre prazer individual e comunhão com o corpo social representado no outro. O próprio título do poema, “Perdido”, infere essa relação com a alteridade que ainda não se constituiu em definitivo, relação representada pela descrição poética do ato sexual:

Perdido:
o plano de vôo,
a planta do terreno,

o olho engatado no outro,
palavras que não foram a esmo
(as bocas diziam o mesmo
que o coração, fosforescente, no escuro).
Sem reparo,
a concha das mãos sobre as minhas,
entre os lençóis o amor
ou a anestesia, sobre o meu
seu corpo emborcado,
na mesma paisagem, confiante.
Que rasga, desaba,
pior que a floresta depois da tromba d'água,
raízes desventradas,
crateras onde antes o rio espalhava seu riso
— tudo tão estranho e vazio,
sob o olho congelado desta lua sem alma.
Perdido.
Interrompido o pulso,
perigosamente.
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 60).

A relação com o outro, desde o início do poema, margeia a ausência e o vazio, e é marcada constantemente pelo perigo da perda do corpo frágil de um eu lírico em confronto com o outro. Há uma constante ameaça de destruição diante do corpo alheio, que transparece tanto na semântica das escolhas lexicais quanto na fragmentação sintática dos versos – “Que rasga, desaba,/ pior que a floresta depois da tromba d'água,”. Mas este outro não é expulso, pois é possibilidade de prazer; e no atrito entre os corpos constitui-se outra forma de vivência da relação que, sendo “amor” ou “anestesia”, é a via pela qual se vê uma nova paisagem, que no aqui e agora do prazer sensual é confiante. Neste contexto, a imagem do pulso, assim como no poema anterior, é presente, pulso que se remete à pulsação, analogia à dicotomia vida e morte. O bater do pulso, assim, é a oscilação entre a vida e a morte que estão presentes na relação entre o eu lírico e a alteridade, oscilação entre o prazer e o perigo que o outro representa, entre os valores individuais de uma economia pessoal orientada pelo prazer e o hedonismo do estar-junto, de viver em comunhão o instante presente. Neste sentido, a imagem do pulso é a representação por excelência dessa dupla tensão frente à alteridade na qual se inscreve a lírica de Claudia Roquette-Pinto.

E sob esta tensão, a confiança, quando emerge, é condição efêmera, pois a ela contrapõe-se um “eu” temeroso, um “eu” que desesperadamente não quer morrer, que receia os laços que “perigosamente” aproximam-no do outro, pois tais laços sempre são cindidos pela presença da queda – há algo que “desaba” no cenário coberto por “crateras” que representa o contato.

Além disso, este outro representa outra dualidade, a tensão entre o masculino e o feminino. As “trombas d'água” e as “raízes desventradas” são imagens fálicas que apontam para a masculinidade ameaçadora da alteridade. Uma

ameaça ao feminino que se insere nas relações entre os sexos em uma sociedade que mantém resquícios do modelo patriarcal.

Maffesoli, comparando o capitalismo moderno ao mito de Prometeu, assinala que:

O produtivismo prometeico da modernidade representa, de qualquer maneira, uma forma particularmente bem típica do modelo de sociedade patriarcal. O homem, em seu aspecto conquistador, subjuga a natureza, explora-a à vontade, e isso privilegiando a dimensão racional e seu corolário que é desenvolvimento científico e tecnológico. (MAFFESOLI, 2001, p. 62).

O homem, em seu aspecto dominador, volta-se ainda à subjugação do elemento feminino (de união), como também, à subjugação da feminilidade, razão sob a qual se justifica esta tensão entre masculino e feminino, percebida na lírica de Claudia Roquette-Pinto que, conforme afirmamos, encontra-se em uma zona limítrofe da percepção das mudanças sociais, refletindo o momento de confronto característico de uma época de transição.

No poema “Perdido”, calcado sobre estas duas tensões, prazer individual/comunhão e masculino/feminino, esta transição nas relações com a alteridade não se resolve, não há, como em “cinco peças para o silêncio”, o ressurgimento através das “cinzas do gozo, em nudez”. A tensão entre sujeito e outro não se define, o impasse fica circunscrito na zona de fronteira, pois o pulso é interrompido – imagem da ausência de resolução. O pulso para e, sem movimento, não sabemos se tal suspensão é pulsão de vida no estar-junto de Maffesoli ou pulsão de morte no perigo que o outro representa frente ao desejo de fruição ilimitada do prazer, conforme assinala Bauman.

Em outro poema, “Kit e Port”, a descrição do ato sexual também nos permite entrever uma das faces dessa dupla tensão.

Eles fazem amor na beira do abismo.
A areia, o cascalho tizam, esfolam,
rasgam o vestido e a pele, o cinto
aninhou-se em serpente inerte
ao lado do paletó amarfanhado,
o brinco rolou encosta abaixo,
as palmas das mãos lanharam e
passeiam sua aspereza pelo rosto,
cobrem de poeira o seio trêmulo,
exposto.
A cúpula a concha indecisa
que acima dos corpos se fecha
nada guarda: pálpebra dormente,
anestesiada sob o entardecer,

que fosforesce.
 No momento em que a penetra
 (apenas o zíper aberto)
 centrípeto em seu ímpeto, ele fala.
 Repete, enquanto arremete
 o corpo contra o dela,
 lanha arranha esfolta ergue
 sua tenda de palavras
 sob o céu que não protege.
 (ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 75).

O primeiro verso do poema, “Eles fazem amor na beira do abismo”, assinala que a alteridade será marcada pelo perigo neste confronto entre um sujeito voltado à presentificação das emoções – na qual o que importa é “a perseguição do prazer pelo prazer” (MAFFESOLI, 2001, p. 121) – e um sujeito que tem o outro talhado pela medida das suas próprias preocupações e desejos.

O outro, presente no poema, é aquele que, conforme Bauman:

presta-se à vontade do ego e, ao mesmo tempo, fixa limites a essa vontade. É uma expansão da liberdade do ego e, ao mesmo tempo, restringe com as suas imposições essa liberdade. É, por conseguinte, um objeto de absorção e de assimilação — ou um objeto de luta. (BAUMAN, 2007, p. 128).

E esta luta pelo prazer em constante iminência de queda, na beira do abismo, trata-se do prazer libertino, libertinagem que deve ser compreendida dentro da lógica da dominação, na qual “O Outro encarna a todo o momento o futuro que escapa às regras e ao controlo, sede de uma incerteza perene — e, enquanto tal, um núcleo que atrai e causa medo” (BAUMAN, 2007, p. 128). Isto é, libertinagem, embora seja uma forma derivada da palavra liberdade, do latim *libertas*, na sociedade moderna ganha acepção negativa, pois o libertino é aquele que faz mau uso da liberdade, suas atitudes representam um desperdício da “função” econômica do sexo: a procriação e a manutenção do núcleo familiar. Deste modo, figura errante e desregrada, o libertino é imagem do perigo da perseguição do prazer pelo prazer, do prazer não utilitarista, aquele para quem o futuro reserva o infortúnio decorrente de uma vida desregrada (é a cigarra da fábula). Por esta razão que podemos observar no poema uma constelação de imagens teriomórficas (“esfolam”, “rasgam”, “lanharam”, “arranha”) e nictomórficas (“tisnam”, a cúpula que se fecha, “dormente”, entardecer”), nas quais a animalidade e a noite tornam a presença da morte próxima. Neste ponto é interessante observar que como o orgasmo é chamado de *la petit mort* (a pequena morte) pelos franceses, ou ainda a recorrência moderna ao pensamento do filósofo e médico romano de origem grega Galeno de Pérgamo – “*Triste est omne animal post coitum, praeter mulierem et gallum*” (todo animal fica triste depois do coito, exceto a mulher e o galo) – que ainda serve de justificativa à proibição do coito para atletas

ou lutadores antes das competições, ou que serviu a muitos médicos do século passado para aconselhar cautela na fruição dos desejos sexuais.

No entanto, como observa Maffesoli, a pequena morte sexual é um modo homeopático de chegar à integração segundo a qual o homem é um “ser para a morte” (MAFFESOLI, 2001, p. 64), e o sexo na contemporaneidade “não é mais assimilado à simples reprodução, não está mais, simplesmente, estabelecido na “economia” da família nuclear” (MAFFESOLI, 2001, p. 65). Neste sentido, o sexo faz parte de uma efervescência rumo a um vitalismo que não se projeta mais para o futuro, mas para a fruição do presente, no qual o outro representa a possibilidade de comunhão e no qual se admite a condição de “ser para a morte” e, conseqüentemente, valoriza-se o momento.

Esta outra polaridade em favor da fruição dos prazeres pode ser observada no poema “Canção de Molly Bloom”:

*“O coração dele batia como louco
e sim, eu disse sim”
ao mar carmesim enrodilhando
o meu corpo, às vezes como fogo
às vezes vertigem;
no abraço torto
um tronco atado ao outro
à beira do precipício,
prestes a cair.
Presteza, as nossas bocas
(até ali estrangeiras)
instruindo uma à outra
na mesma velocidade (de raio,
de alcateia) dos corpos enquanto ensaiam
o reconhecimento
debaixo do tomo dos ventos e atravessados de luz.
E “como ele me beijou
contra a muralha mourisca”
(que ali não existia,
mas quase rima com a lemniscata
de ímã que então se riscava
à volta do meu, do seu coração)
“E sim eu disse sim eu
quero sim” (ainda que muda)
e depois do lampejo de silêncio
(eu estava certa)
a sua voz
toda aberta para mim.
(ROQUETTE-PINTO, 2005, p. 61).*

Molly Bloom é personagem do romance *Ulysses*, de James Joyce, esposa de Leopold Bloom, o personagem principal. É comparada pela crítica à Penélope da *Odisseia*, pois a obra de Joyce é considerada uma releitura da obra de Homero. No

entanto, ao contrário da casta e fiel Penélope, Molly tem um caso extraconjugal. O poema de Claudia Roquette-Pinto também pode ser visto como uma releitura do capítulo de *Ulysses* em que é narrado um monólogo de Molly Bloom, inclusive, entre aspas encontram-se passagens extraídas da obra de Joyce.

No poema, assim como em *Ulysses*, descreve-se uma cena amorosa na qual o desejo da mulher é reiterado pelo advérbio *sim*. Este desejo repetido, embora também “à beira do precipício”, recupera a positividade do sentir o outro, do enlaçar-se (“atado ao outro”) com a alteridade que desaparecia no “Kit e Port”.

Em “Canção de Molly Bloom”, este encontro com o outro não tange mais a morte, mas a vida na imagem da eternidade, presente exemplarmente na imagem do lemniscata, curva algébrica de Bernoulli que é igual ao número 8 na vertical, símbolo por excelência do eterno. Nesse sentido, podemos até inferir que, se em “Kit e Port” a serpente – símbolo da eternidade na representação da serpente de ouroboros, imagem circular na qual o animal devora a própria cauda – está inerte, neste poema, a viva imagem do eterno exorciza o perigo de morte que outrora representava o contato com o corpo do outro. E esta circularidade está presente em diversas imagens suscitadas no poema, tais como, o mar enrodilhando, o ritmo do corpo às vezes fogo às vezes vertigem, o enlace dos corações representados pela lemniscata. Além disso, a ideia de atratividade representada pelo imã, somada à forma que enlaça os corações, infere este estar-junto de Maffesoli, esta nova ética da estética que cimenta o laço social e também a ligação sensual com o outro, na qual o outro não é mais um “estrangeiro”, um estranho, a terrível alteridade que ameaça o projeto de prazer, mas aquele a quem me uno em um processo de identificação, aquele que representa o corpo social ao qual o corpo individual tende a ligar, uma nova religião (*re-ligare*) da qual surgem novas formas de socialidade.

E é sob esta imagem que concluímos este artigo no qual pretendemos demonstrar, através do corpo, que a lírica de Claudia Roquette-Pinto insere-se na tensão vivida entre duas formas diversas de se perceber no mundo e de se relacionar com o outro, característica de um tempo de transição, no qual a lógica da “dominação” capitalista e as ciências e técnicas correlatas estão saturadas, já não respondem às inquietações do mundo e abrem espaço para uma nova forma de con-viver. Obviamente, como ressalta Maffesoli (2010b, p. 31), “E é certo que, quando uma forma da trama social fica saturada e que outra (re)nasce, isso acontece, sempre, com receios e tremores”, e são estes os receios e tremores percebidos na lírica de Claudia Roquette-Pinto, autora cuja sensibilidade permite-a antever aquilo que (re)nasce no seio social e, conseqüentemente, insere-a nesta “zona de sombra”, interstício entre os dois pontos.

Deste modo, em uma lírica de fronteira, marcada pela descrença na ideologia prometeica, pelo esfacelamento do contrato social estabelecido a partir do século XVIII que privilegiou a razão e a domesticação das paixões, pelo inacabamento e incompletude dos períodos de transição, mas também, e acima de tudo, pelo espírito de insurreição de quem margeia outra maneira de se relacionar com os outros e com o mundo, pelo *amor fati* de Nietzsche, pelo amor ao presente e o que está aí dado, pelo prazer do corpo e das aparências, ou como descreve Maffesoli (2010b, p. 35), “a aceitação de um mundo que não é o céu na terra e

também não é o inferno na terra, mas, sim, a terra na terra” – sobre todos estes fatores, e tantos outros, o eu lírico de Claudia Roquette-Pinto se constitui.

Notas

¹ Termo derivado de *Prometeu*, semideus grego conhecido pela inteligência e responsável por roubar o fogo de Zeus e levar à humanidade. Neste sentido, Prometeu torna-se o “herói” da humanidade, aquele que deposita sua fé sobre o homem e, presenteando-o com o fogo, possibilita todo o desenvolvimento técnico-científico da humanidade. Por isso, Prometeu representa a ideologia racionalista e cientificista do século XIX, assim como, o ímpeto de dominação da natureza.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. 294 p.

BAUMAN, Zygmunt. **A vida fragmentada** – ensaios sobre a moral Pós-Moderna. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2007. 313 p.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 551 p.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012. 185 p.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010a. 309 p.

_____. **Saturação**. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú cultural, 2010b. 109 p.

_____. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001. 205 p.

_____. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998. 232 p.

ROQUETTE-PINTO, Claudia. **Margem de manobra**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005. 88 p.

_____. **Zona de sombra**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. 63 p.

STRONGOLI, Maria Thereza de Queiroz Guimarães. Encontros com Gilbert Durand: Cartas, Depoimentos e Reflexões sobre o imaginário. In: PITTA, Danielle Perin Rocha (Org.). **Ritmos do Imaginário**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005. p. 95-118.

Para citar este artigo

GUIZZO, Antonio Rediver. As representações do corpo na lírica de Claudia Roquette-Pinto sob o olhar de Zygmunt Bauman e Michel Maffesoli. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3, n. 2, p. 175-191, mai.-ago. 2014.

O autor

Antonio Rediver Guizzo possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE, (2003), Pós-Graduação lato sensu pela Faculdade do Iguaçu em Língua Portuguesa e Literatura (2006), Pós-Graduado em Métodos e Técnicas de Ensino pela UTFPR (2013), Mestrado em Letras - Área de Concentração: Linguagem e Sociedade; Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais - pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE, (2009); Doutorado em Letras pela UNIOESTE de Cascavel (2014); Acadêmico do curso de Bacharel em Direito UNIOESTE de Marechal Cândido Rondon (2011). Atualmente, atua como professor (dedicação exclusiva) da UNILA.