UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

MARIA ELOISA DO AMARAL LEÃO

Alteridade, desrazão e futuridade na experiência da criação artística: Iluminações poéticas para a Psicologia Cultural a partir de Rimbaud

São Paulo
2016

MARIA ELOISA DO AMARAL LEÃO

Alteridade, desrazão e futuridade na experiência da criação artística: Iluminações poéticas para a Psicologia Cultural a partir de Rimbaud

(versão original)

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia

Área de Concentração: Psicologia Experimental

Orientador: Prof. Dr. Danilo Silva Guimarães

São Paulo

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação

Biblioteca Dante Moreira Leite

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Leão, Maria Eloisa do Amaral.

Alteridade, desrazão e futuridade na experiência da criação artística: iluminações poéticas para a psicologia cultural a partir de Rimbaud / Maria Eloisa do Amaral Leão; orientador Danilo Silva Guimarães. -- São Paulo, 2016.

212f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Experimental) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Alteridade 2. Dialogismo 3. Empirismo radical 4. Subjetividade múltipla 5. Experiência poética I. Título.

BF41

Nome: Leão, Maria Eloisa do Amaral

Título: Alteridade, desrazão e futuridade na experiência da criação artística: Iluminações poéticas para a Psicologia Cultural a partir de Rimbaud

Dissertação apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Aos meus amados filhos Marcel e Calvin e à tia Carlotinha (*in memoriam*).

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Danilo Silva Guimarães, por ter aceitado o meu projeto e me proporcionado ser protagonista e criadora desta pesquisa, e pela parceria que desenvolvemos até chegarmos à defesa da dissertação.

Aos Profs. Drs. Maurício Salles de Vasconcelos (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP) e Vlad Petre Glaveanu (Departamento de Comunicação e Psicologia da Universidade de Aalborg, Dinamarca), por terem aceitado o convite para fazer parte das bancas de qualificação e de defesa desta dissertação, e pelas preciosas contribuições que deram à minha pesquisa.

À Prof. Dra. Lívia Mathias Simão, do Laboratório de Interação Verbal e Construção de Conhecimento (LIVCC/IPUSP), por ter me proporcionado a descoberta da obra de William James por meio da leitura de seu livro "Ensaios Dialógicos: Compartilhamento e Diferença nas Relações Eu-Outro", que deu impulso à parte teórico-metodológica desta pesquisa.

A todos os meus colegas do grupo de estudos da Psicologia Cultural – Djalma Freitas, Douglas Kawaguchi, Flaviana Rodrigues, Hércules Morais, Kleber Nigro, Marcel Lopes, Ricardo Nash, Sirlene Miranda –, pelas contribuições a este trabalho, e em particular a Suara Bastos e a Paula Franciulli, do LIVCC, pelos encontros, conversas e trocas de ideias sobre assuntos de interesse das nossas pesquisas.

A Sônia Maria Caetano de Souza, pela ajuda e suporte na parte administrativa, oferecendo a orientação necessária para a resolução dos assuntos normativos da USP.

A Maria Marta Nascimento, bibliotecária do Instituto de Psicologia da USP, pelos esclarecimentos de dúvidas a respeito das normas da APA.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de Mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Aos meus pais, Lucinha e Edmarzinho, pela visão aberta à música, à poesia e à literatura, pelo amor à natureza e por me ensinarem a buscar a criatividade, a originalidade e a não ter preconceito ou sentimento de superioridade em relação ao outro.

À minha irmã Cláudia Leão, pela força e incentivo a continuar em frente em alguns momentos de fraqueza.

Ao meu irmão Alexandre Leão, pela cooperação para a realização do filme *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves.*

Ao diretor e dramaturgo Francisco Carlos, por ter me conduzido ao Instituto de Psicologia da USP, onde consegui realizar o sonho de fazer o Mestrado, pela parceria em inúmeros trabalhos de teatro e pela abertura da minha visão a novos horizontes artísticos como atriz e cantora.

À professora e cantora lírica Marina Monarcha, a quem considero minha "mãe musical", pela contribuição para a minha apreciação estética da música, por ter me proporcionado uma técnica de canto lírico que me permite continuar cantando até hoje e pela amizade.

Aos parceiros Benjamin Gadagnotto e Tina Vieira, pela colaboração para a produção musical e visual da *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves.*

Ao pianista Pedro Henrique Calhao, pela co-autoria da composição musical na jornada de construção da *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves.*

Ao meu companheiro de vida, José Maria Cardoso, sem o qual eu não poderia ter desenvolvido este trabalho; pelo incentivo e ajuda em todos os sentidos, desde a tradução e revisão de textos até as longas conversas sobre alteridade, dualismos e futuridade; por compartilharmos a arte do canto lírico e do teatro em tantos trabalhos que realizamos juntos; e pelos muitos anos de parceira no amor, na amizade e no cuidado com nossos amados e saudosos filhos Marcel e Calvin.

“A racionalidade humana é, talvez, uma das maiores míticas inventadas pelos seres humanos em seu desespero para enfrentar as infinitas incertezas do futuro.”

(Jaan Valsiner)

“A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar.”

(Henry Bergson)

“Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra – e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe.”

(Friedrich Nietzsche)

“A Poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela estará na frente.”

(Arthur Rimbaud)

Resumo

Leão, M. E. A. (2016). *Alteridade, desrazão e futuridade na experiência da criação artística: Iluminações poéticas para a Psicologia Cultural a partir de Rimbaud.* Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Este estudo tem a intenção de apontar e discutir algumas possíveis articulações teórico-metodológicas e estéticas entre a psicologia cultural, a filosofia e a poesia em torno das noções de alteridade, dualismos e futuridade a partir de três enunciados do poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891) extraídos das suas *Cartas do Vidente* e tomados como iluminações de sua perspectiva poético-visionária para a perspectiva teórico-metodológica do construtivismo semiótico-cultural em psicologia (Simão, 2010). Visando expressar a pluralidade de experiências no campo complexo das relações dialógicas de alteridade Eu-Outro-Mundo-caótico, a pesquisa é construída esteticamente como um mosaico, com base na filosofia de mosaico de William James e na polifonia de vozes de Mikhail Bakhtin, e constituída de três partes teóricas e uma experimental. Nas três partes teóricas, os enunciados rimbaudianos *Eu é um outro, Racional desregramento de todos os sentido*s e *A poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela estará na frente* são endereçados, respectivamente, às noções de enunciado, dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, dos fatos afetivos ambíguos num mundo de experiência pura do empirismo radical de William James, e de futuridade em Jaan Valsiner. Na quarta parte, desenvolveu-se a *experimência* (experimento+experiência) *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*, originária da conjunção entre as linguagens teórico-metodológica e poética. Na tentativa de articular o dualismo razão-desrazão através da ambiguidade, é elaborada a noção de *razão da desrazão*. Rimbaud foi um poeta-visionário, renovador da poesia, andarilho-errante e migrante de espaços geográficos, corporais e mentais. Sua obra agenciou e ainda agencia amplamente a literatura, a filosofia, as artes visuais, o cinema, a música e a psicologia dos séculos XX e XXI. Trazê-la para o âmbito da psicologia e da filosofia é fazer da poesia uma interlocutora dos diálogos, debates e estudos de temas pertinentes àqueles dois campos do conhecimento.

Palavras-chave: Alteridade. Dialogismo. Empirismo radical. Subjetividade múltipla. Experiência poética.

Abstract

Leão, M. E. A. (2016). *Otherness, unreason and futurity in the experience of artistic creation: poetical Illuminations from Rimbaud to Cultural Psychology*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This study intends to point out and discuss some theoretical-methodological and aesthetic connections among cultural psychology, philosophy and poetry related to the notions of otherness, dualisms and futurity by taking three utterances of the French poet Arthur Rimbaud (1854-1891), selected from his *Letters of the Seer* as illuminations of his poetical and visionary perspective towards the theoretical-methodological perspective of semiotic-cultural constructivism in psychology (Simão, 2010) and cultural psychology. Aiming to express the plurality of experiences in the complex field of the I-Other-chaotic World dialogical relationships, this research is aesthetically shaped as a mosaic based on William James' mosaic philosophy and Mikhail Bakhtin's polyphony of voices, and it has three theoretical parts and a experimental one. In the three theoretical parts, the Rimbaudian utterances *I is an other*, *Rational derangement of all the senses* and *The Poetry will no longer rhythm the action; it will be forward* are respectively addressed to the notions of dialogism and polyphony according to Mikhail Bakhtin, ambiguous affectional facts in a world of pure experience according to William James and futurity according to Jaan Valsiner. The fourth part consists in the *experimence* (experiment+experience) "Wanderer without reason and her other selves-bodies", originating from the conjunction between the theoretical-methodological and the poetical languages. In an attempt to articulate the reason-unreason dualism through the ambiguity, the notion of *reason of unreason* is to be elaborated. Rimbaud was a visionary-poet, renovator of poetry, wandering-wanderer and migrant of geographic, body and mental spaces. His work broadly addresses literature, philosophy, visual arts, movie, music and psychology of XX and XXI centuries. Bringing it to the context of psychology and philosophy means to make the poetry as an interlocutor within dialogues, discussions and studies about relevant issues to those two fields of knowledge.

Keywords: Otherness. Dialogism. Radical empiricism. Multiple subjectivity. Poetical experience.

Lista de Figuras

Figura 1 – Manuscrito 1 20
Figura 2 – Manuscrito 2 21
Figura 3 – Manuscrito 3 22
Figura 4 – Manuscrito 4 23
Figura 5 – Manuscrito 5 24
Figura 6 – Manuscrito 6 25
Figura 7 – Manuscrito 7 26
Figura 8 – Manuscrito 8 27
Figura 9 – *Je est un autre* 29
Figura 10 – Mosaico de quatro partes 60
Figura 11 – Rimbaud é um outro.....63
Figura 12 – Eu-Outro 80
Figura 13 – Eu-Outro antropofágico 87
Figura 14 – Multiplicidade dialógica em Rimbaud.....90
Figura 15 – Metamorfose em Rimbaud 92
Figura 16 – Andarilha sem razão e seus outros corpos-*selves*: primeiro movimento 133
Figura 17 – Andarilha sem razão e seus outros corpos-*selves*: segundo movimento 134
Figura 18 – Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves: terceiro movimento.....135
Figura 19 – Andarilha sem razão e seus outros corpos-*selves*: quarto movimento.....136
Figura 20 – Deusa Afrodite-Ueré 142
Figura 21 – Devir-mulher/Devir-animal.....144
Figura 22 – De-canta-a-dor 147
Figura 23 – A estranha e seus duplos.....151
Figura 24 – Mulher-pássaro 153
Figura 25 – Mulher-peixe 155
Figura 26 – Partitura-mapa-roteiro.....175
Figura 27 – Composição 176

Sumário

1. Apresentação **12**

1.1 Trajetória **16**

1.2 Origem da pesquisa **18**

1.3 Encontro com Rimbaud **28**

1.4 Rimbaud, o poeta da urgência da futuridade **30**

1.5 As Cartas do Vidente **34**

1.6 Arte e Psicologia **37**

1.7 Arte, Psicologia e Antropologia **42**

2. Objetivos **46**

3. Justificativa **48**

4. Metodologia **53**

5. Passagem de razão/desrazão a *razão da desrazão* **55**

6. Atuação da *razão da desrazão* **58**

7. Mosaico de quatro partes **60**

7.1 Parte I: Iluminações de Bakhtin sobre o "Eu é um outro" **64**

7.2. Intermezzo: metamofoseando Rimbaud **91**

7.3 Parte II: Iluminações de James sobre o "racional desregramento de todos os sentidos" **93**

7.4 Parte III: Iluminações de Valsiner sobre "A Poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela estará na frente" **112**

7.5 Parte IV: Experimência "Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves" **131**

8. Exposições sobre a *experimência* "Andarilha" **160**

9. Surgências pós-Andarilha **166**

10. Filme Andarilha sem razão e seus outros corpos-*selves* **185**

11. Considerações finais **188**

Referências **195**

Anexo A – Carta a Georges Izambard **203**

Anexo B – Carta a Paul Demeny **205**

1. Apresentação

A alteridade e as diferenças entre o eu e o outro são questões que há muito me interessam e me inquietam a partir de uma visão particular do meu trabalho como atriz/cantora lírica que, na construção de personagens do teatro ou da ópera, lida com o outramento e com os conflitos e contradições dele decorrentes. Em função desse outramento – nome que dou à ação de vivenciar o papel de um outro –, próprio da natureza da atividade cênico-musical, reconheço que o outro me constitui mas percebo que existe uma lacuna entre mim e esse outro – uma descontinuidade – e que essa relação pode ser perturbadora, conflituosa e, muitas vezes, intransponível. James (1890/1979a) afirma que "somente posso definir 'contínuo' como aquilo que é sem quebra, fenda ou divisão.... a ruptura de uma mente com relação a outra é, talvez, a maior ruptura na natureza" (p. 130).

O ofício de atriz/cantora de ópera leva-me a experienciar o vivenciamento de um outro. Nesta ação, sou afetada por esse outro, pois a experiência de interpretar uma personagem às vezes conflituosa com meu comportamento cotidiano e contrária às minhas convicções pessoais me inquieta e me faz vivenciar fatos afetivos ambíguos que me modificam. Tanto a minha ação de tornar-me outra na atuação teatral/operística quanto a minha ação nas relações de alteridade da vida cotidiana colocam-me em contato constante com um conjunto de experiências interiores e exteriores que James (1912/1979b) assim descreveu:

> Minhas experiências e suas experiências estão umas "com" as outras de várias maneiras exteriores, mas minhas experiências passam para outras experiências minhas e as suas experiências passam para outras experiências suas de uma maneira em que as suas e as minhas nunca passam uma para outra. (p. 190)

Em seu trabalho, acredito que o ator precisa ser empático em relação ao outro que ele "corporifica" – no sentido de dar corpo a um personagem –, por mais opostas que sejam as concepções de vida dos dois, para que suas ações, pensamentos e sentimentos expressem de modo convincente a chamada "verdade cênica". Ao atuar, agimos por intermédio de nossos corpos, que emprestamos a esses outros. Nesse ato, entendo que o ator acolhe a diferença do outro, o que o leva a interpretar um personagem que seja completamente oposto a ele. Talvez

esta prática da empatia[1] seja a grande contribuição que o ator, na sua relação com o personagem, pode dar para as relações de alteridade que mantemos na "vida real" com nossos outros. Entendo que a fronteira entre um e o outro é a alteridade. Buscando um maior entendimento desse ponto, procuro compreender o vivenciamento empático do outro como expressão de fé numa possível cumplicidade com ele, já que coincidir com esse outro ou tornar-se ele próprio é uma ilusão. Por outro lado, alcançar isso talvez seja justamente a maior dificuldade, o que causa profundas frustrações.

> um dos aspectos mais peculiares da noção de alteridade é o de que, com relação ao que se passa no outro, o eu não pode antecipar o futuro nos termos de "como...se", isto é, em termos de "se eu fosse/for você". Nessa medida, com relação à questão da intersubjetividade, é necessário adicionarmos a consideração de que há mais em jogo do que uma ilusão coconstruída (Valsiner); há a apercepção tácita e consentida dessa cumplicidade na ilusão construída; Há ainda mais: a fé (Rommetveit) de que poderei ser cúmplice do outro e ele de mim. (Simão, 2010, p. 260)

Inúmeras são as descobertas decorrentes dessas experiências empáticas para o ator, marcadas em seus corpos-*selves*. Guimarães (2010) salienta que "uma das formas de conhecer o outro se vincula a processos empáticos, no qual um sujeito seria capaz de vivenciar em si uma experiência semelhante à de outrem (cf. Boesch, 1991[2])" (p. 59). Acredito que o ator vivencia seu personagem sem confundir-se com ele, mas aproximando-se dele por acolher a diferença que existe entre os dois. Mas, nesse processo de empatia, o ator age e sente *como se* fosse um outro ou ele *é* um outro? Ele só *é* esse outro esteticamente, porque encontra-se numa zona de atuação estética. Tentar sê-lo "de verdade" seria uma patologia. Por isso, entendo que se trata de uma aproximação, um "colocar-se no lugar dele", sem tentar ser ele. Para realçar esta reflexão acerca do ator no limiar do "como se" e o "é", destaco o que diz Bakhtin (1979/2015) acerca da *compenetração* como o vivenciamento de uma quase-coincidência com o outro no campo estético:

> O primeiro momento da atividade estética é a compenetração: eu devo vivenciar – ver e inteirar-me – o que ele vivencia, devo colocar-me no lugar dele, como que coincidir com ele.... Devo adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia; faltará, nesse

[1] Ressalto que existem correntes de teatro que apregoam justamente o contrário disso, ou seja, o distanciamento do personagem, como por exemplo o teatro do alemão Bertolt Brecht (1898-1956).
[2] Boesch, E. E. (1997). *Reasons for a Symbolic Concept of Action* [Versão eletrônica]. Culture & Psychology, 3(3), 423-431.

> horizonte, toda uma série de elementos que me são acessíveis a partir do meu lugar. (pp. 23-24)

O ator dispõe de vários recursos que podem ajudá-lo no momento de sua atuação. Na minha concepção, ele se imagina como um outro. Nos termos de Valsiner (2012), da psicologia cultural, o ator se apoia na imaginação do "como se" e na percepção do "como é". Eis a explicação de Valsiner que me ajuda a refletir sobre o que poderia ser o momento da atuação cênica:

> O ato construtivo da imaginação humana é construído a partir de um pensar e sentir do tipo "como se" (*as-if*). As narrativas evocam cenários de um tipo diverso, em princípio, podem ter ocorrido com personagens reais ou imaginárias, em situações reais ou irreais. Esta construção esboça um campo de possibilidades para agir, sentir e pensar, frequentemente em torno de um material há muito removido do contexto cotidiano. Essa remoção possibilita uma improvisação livre de cenários de conduta, uma vez que as realidades cotidianas não atuam sobre elas com sua força corretiva imediata. (p. 218)

Além de experienciar metamorfoses constantemente em seu trabalho, o ator, em certo sentido, é também um migrante, pois vive o movimento contínuo de ocupar outros corpos/mentes e logo em seguida desocupá-los, vivenciar outras vidas, histórias diferentes, numa espécie de nomadismo mental-corporal de um personagem a outro, sejam eles reais ou fictícios, verídicos ou imaginários. Valsiner (2012) fala sobre a flexibilidade do papel do outro:

> Nos modelos teóricos do *self* dialógico, o papel "do outro" é bastante flexível. Ele pode ser preenchido por uma pessoa real ("outros sociais" reais na vida da pessoa em desenvolvimento, em interação com ela); pode acarretar construções pessoais de "outros sociais" reais (ou imaginários), "outros sociais" no domínio intrapsicológico de alguém e – finalmente – criando vozes dos outros. (p. 131)

No entanto, na minha opinião o teatro não tem a finalidade de resolver problemas psicológicos, nem conflitos sociais ou morais. Entre a realidade e a ficção, interessa a invenção como experiência, a experiência da invenção. Este é o caminho que esta pesquisa adota. Este estudo fala da criação do artista como um inventor-criador que opera transformações. Nesta direção, comungo do pensamento do ator, diretor e dramaturgo francês Antonin Artaud (1936):

> o teatro, na própria medida em que permanece encerrado em sua linguagem, em que fica em correlação consigo mesmo, deve romper com a atualidade... seu objetivo não é resolver conflitos sociais ou psicológicos e servir de campo de batalha para paixões morais, mas expressar objetivamente verdades secretas, trazer à luz do dia através de gestos ativos a parte de verdade refugiada sob as formas em seus encontros com o Devir. (p. 34)

No trecho acima, entendo que Artaud (1936) fala de uma migração rumo ao insabido ou ao pressentido – pré-sentido –, ao que está por vir, quando se refere ao devir e à busca das verdades secretas. Para poder trazê-las à luz do dia, o ator, na minha visão, precisa transpor o limite entre a razão e a desrazão, ultrapassar esse dualismo. Não me refiro, porém, a alguma espécie de transe ou incorporação mediúnica em cena. Ultrapassar esse dualismo requer uma interlocução entre razão e desrazão, o desenvolvimento de habilidades específicas por meio de um constante preparo do corpo e da mente, através de estudos teóricos e práticos, da repetição sistemática dos ensaios etc.

Estendendo as reflexões sobre a relação eu-outro no teatro para o "palco" em que se desenrola a vida real cotidiana, verifico que nem sempre existe a empatia com o outro, principalmente nos casos em que ele é radicalmente diferente. Devido a essas diferenças, o encontro, a aproximação, o contato e o entrelaçamento com o outro geram tensões e conflitos. Como lidar com o outro que não é um mesmo de mim – meu reflexo ou minha extensão –, mas o outrem desconhecido? Como compreender as relações eu-eu e eu-outro, quando esse outro existe dentro de mim e quando ele está fora de mim? Estas são questões que povoam o meu imaginário e estimulam as minhas reflexões a respeito das relações de alteridade. É possível refletir sobre esta experiência de uma forma poética e filosófica a partir das indagações de Bakhtin (1979/2015):

> Minha imagem de mim mesmo. Qual é a índole da concepção de mim mesmo, do meu eu em seu todo? Em que ele se distingue essencialmente da minha concepção do *outro?* A imagem do *eu* ou o conceito, ou o vivenciamento, a sensação, etc. A espécie de ser dessa imagem. Qual é a composição dessa imagem (como a integram, por exemplo, as concepções sobre o meu corpo, a minha aparência, o meu passado etc). O que compreendo por *eu* quando eu falo e vivencio: "eu vivo", "eu morro", etc. ("eu sou", "eu não existirei", "eu não existi"). *Eu-para-mim* e *eu-para-o-outro,* o *outro-para-mim.* O que em mim é dado imediatamente e o que é dado apenas através do outro. (p. 382, itálicos do autor)

Embora a relação de alteridade provoque o surgimento de tensões, acredito que o encontro dialógico eu-outro propicia, ao homem, uma tomada de consciência acerca da sua totalidade. Bakhtin (1929/2013) compreendia a relação dialógica como uma relação de oposição,

confrontação, polêmica, de combatividade de vozes ou consciências, senão ela se torna uma relação monológica (pp. 46-47). Esse embate é gerador de movimentos e provocador de transformações, tanto em um quanto no outro. É uma coexistência conflituosa, que desperta atrações e repulsas, acordos e desacordos, forças e intensidades em que o eu e seus outros opostos arriscam-se a um contato essencial para a existência do humano e do não-humano. Envolve afecções e desejos. O objetivo desejado, em direção ao qual rumamos, é pré-concebido, mas não sabemos o que vai acontecer no caminho. Por conta do imprevisível, pode ocorrer uma mudança de direção. O mais importante é que esse desejo nos provoque experiências excitantes em seus valores afetivos e nos propósitos que nos levam a seguir em frente. Diz James (1912/1979b) a esse respeito:

> É através do interesse e importância que as experiências têm para nós, através das emoções que elas excitam, e aos propósitos que elas servem, através de seus valores afetivos, em resumo, que sua consecução em nossos vários fluxos conscientes, como nossos "pensamentos", é fundamentalmente regrada. O desejo as introduz; o interesse as sustenta; a conveniência fixa sua ordem e conexão. (p. 229)

Nesta pesquisa, abordo um *self* que é múltiplo. Ser outro, para mim, é ser vários outros. É não ser o *self* único do *logos*. Não ser o *logos* significa ser ambíguo, anfíbio, híbrido, múltiplo, mutável, migrante, nômade, andarilho, não confinado aos limites dos princípios identitários estáticos, estanques, fixos e absolutos do racionalismo. Não ser o *logos* significa, para mim, a tentativa de viver fora da universalidade generalizante imposta como norma e ordem planetária, econômica, política e social. É procurar outras correntes, fluxos, cursos, desvios, assumindo os riscos de andar na contramão. É o vir a ser – o devir como transformação em outro, o humano em não-humano. A pulsação da vida.

1.1. Trajetória

Meus estudos e discussões sobre a relação eu-outro começaram a ser aprofundados a partir do meu envolvimento com a teatrologia do dramaturgo e filósofo amazonense Francisco Carlos, no exercício de construção das personagens que povoam o seu rico e fantástico imaginário. Uma das temáticas mais importantes da dramaturgia deste autor é a alteridade radical, com foco na antropologia de Lévi-Strauss e no perspectivismo ameríndio de Viveiros de Cas-

tro. O encontro do trabalho de Francisco Carlos com a pesquisa sobre alteridade na antropologia ameríndia do Professor Dr. Danilo Silva Guimarães, da Psicologia Cultural, despertou o meu interesse em participar de um grupo de estudos que visava a discutir questões estéticas, sociais, psicológicas e antropológicas relacionadas a esses assuntos e contribuiu para a minha aproximação do Instituto de Psicologia da USP. A partir das reuniões desse grupo, coordenado por Guimarães, no primeiro semestre de 2013 passei a frequentar – ainda como ouvinte – a disciplina "Diálogo e Perspectiva em Psicologia Cultural". No segundo semestre, ingressei no Mestrado em Psicologia, na área de Psicologia Experimental, sob a sua orientação.

A participação no grupo de estudos, as discussões suscitadas pelas leituras dos textos apresentados e as conversas com Guimarães me ajudaram a desenvolver o esboço inicial desta investigação dentro de uma visão crítica, estética e experimental. Crítica, ao problematizar as relações de alteridade e o dualismo razão/desrazão e propor discussões acerca desses temas; estética, por estar ligada à produção e à percepção da experiência criativa como expressão humana e social; e experimental, por buscar desenvolver, paralelamente à pesquisa, um experimento artístico originário desses questionamentos, que há muito tempo me inquietam. Meu intuito é fazer deste experimento uma experiência criativa artística e de estudo, tecendo o conhecimento como um suporte para o fazer artístico. Com isto, criei um nome que re-significa a experiência desse experimento: passei a chamá-la de *experimência* (experimento experiência) como uma conjunção para designar o que pretendo realizar como um diálogo entre a parte metodológica e a parte poética da pesquisa. Para mim, sempre prevaleceu a dedicação ao estudo teórico e a disposição de chegar a algo desconhecido ou pré-concebido como ponte para uma criação artística, aí mora a ambiguidade. Juntas, a teoria e a prática ajudam a elaborar melhor o fazer artístico.

O que desejo, com este estudo, é desenvolver um projeto teórico sobre a alteridade, os dualismos e a futuridade como fatores primordiais nestas relações, problematizando-os para criar uma obra inventiva oriunda de minhas reflexões sobre a fronteira entre a razão e a desrazão e as diferenças conflitantes existentes nas relações eu-outro-mundo caótico – mundo este feito de ambigüidades e imprevisibilidades. Encontro eco nas seguintes palavras de Valsiner (2012):

> a construção humana de significados é, ela mesma, cheia de ambiguidades, atravessada por limites de tempo, classes sociais e distinção "nós" < > "eles". Os próprios signos que são utilizados nessa fronteira são representativos de tais ambigüidades vindas dos lados opostos da realidade cotidiana, em que terremotos podem ocorrer em meio a festividades, ou quando o

> próximo grupo de visitantes a uma aldeia tanto pode trazer o socorro longamente esperado, ou ser genocida. (p. 45).

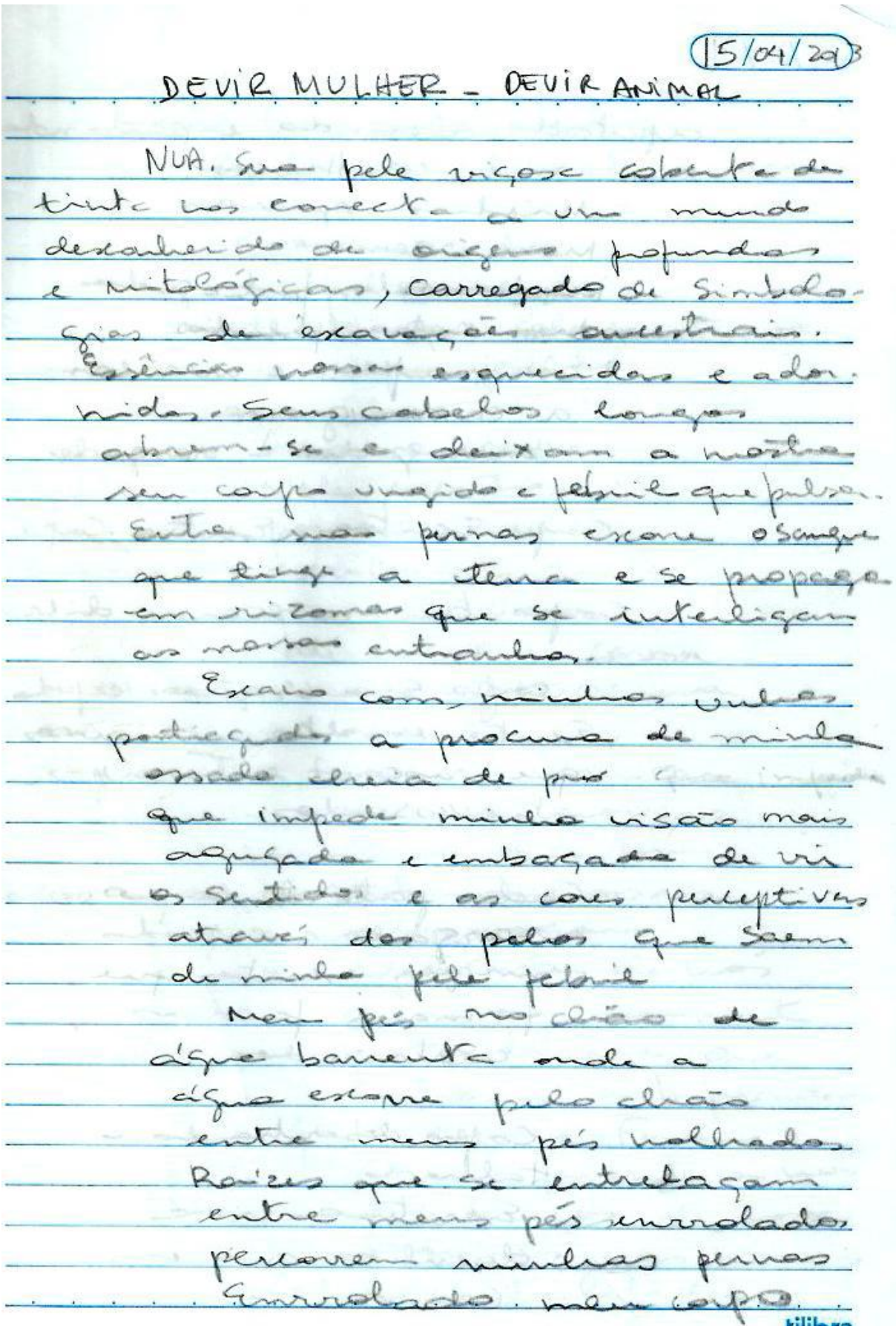
1.2. Origem da pesquisa

Fiz o primeiro esboço do trabalho a partir de um registro sensorial-perceptivo, poético e imagético, das minhas impressões, pensamentos e afecções acerca do que era discutido nas aulas da disciplina "Diálogo e Perspectiva em Psicologia Cultural" – como, por exemplo, a noção indígena do humano e do não-humano, a ancestralidade, a mitologia etc. A fim de tornar este registro propício ao desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica, passei a buscar o embasamento teórico-metodológico necessário, dentro da perspectiva teórico-metodológica do construtivismo semiótico-cultural em psicologia, com a intenção de tentar elucidar o processo de compreensão desse experimento e saber até onde ele me levaria. O esboço-experimento que deu início ao processo perceptivo e motivou o estudo para tentar compreendê-lo passou por uma grande transformação, sendo modificado no seu decorrer. Coloquei-o na quarta parte do mosaico que constitui este trabalho, esperando chegar, através do desenrolar da pesquisa, a uma compreensão da experiência criativa e artística que denomino hoje de *experimência* – um experimento-experiência.

Esta *experimência*, que denominei de *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*, agrega uma perspectiva artística e estética à área da Psicologia Cultural, trazendo contribuições da música, do teatro, da poesia, da literatura, do cinema e da dança para as discussões sobre a alteridade, os dualismos e a futuridade. É um diálogo da arte com a psicologia cultural e a filosofia. Com esses enfoques, pretendo contribuir com uma função que acredito ser a do ator/cantor de ópera: lançar seu olhar para ajudar a criar novas perspectivas sobre o tema da alteridade, já que seu trabalho é um constante exercício de tornar-se um outro, na medida em que ele experiencia ser um outro. Na tentativa de discutir e articular o dualismo razão/desrazão, proponho a noção de *razão da desrazão*, que considero o lugar ambíguo, híbrido e anfíbio da criação artística.

Apresento, a seguir, oito registros selecionados que estão na origem desta pesquisa (Figuras 1 a 8). São anotações de minhas primeiras impressões sobre alteridade e dialogismo. Estes escritos surgiram da vazão que eu dei à minha imaginação ou à desrazão, depois de um estudo ou um debate sobre o que se falava em aula. Não me preocupei em seguir uma ordena-

ção ou uma lógica que visasse a um entendimento coerente. Era como imaginava. Imaginação pura. Uma experiência pura. Por isso considero este trabalho uma *experimência*: por ser, ao mesmo tempo, um experimento e uma experiência, realizado num laboratório de criatividade e que, em seus ensaios, fez surgir a *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves.*



15/04/2013

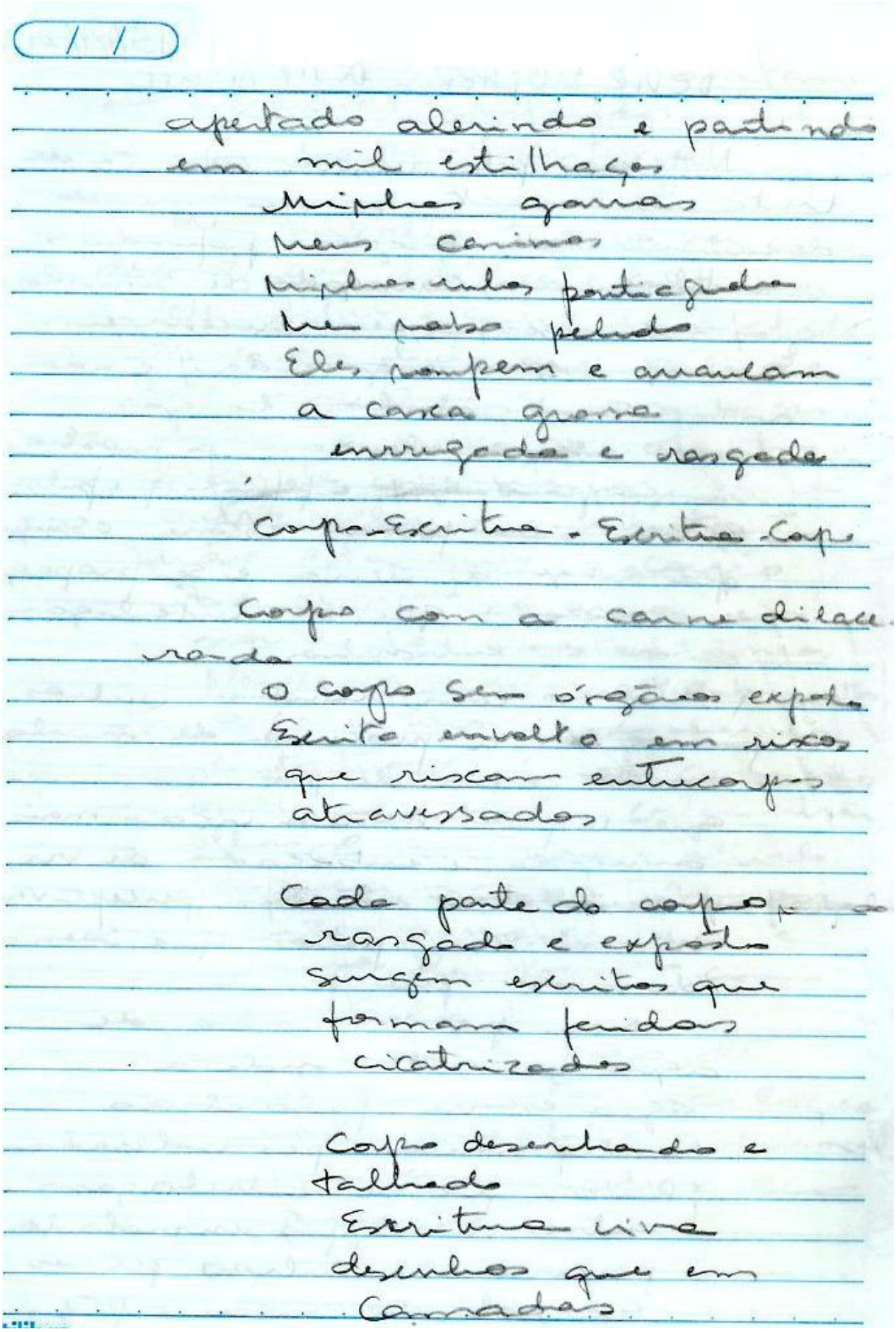
DEVIR MULHER - DEVIR ANIMAL

NUA. Sua pele viçosa coberta de tinta nos conecta a um mundo desconhecido de origens profundas e mitológicas, carregado de simbologias de escavações ancestrais. Essências nossas esquecidas e adormidas. Seus cabelos longos abrem-se e deixam a mostra seu corpo vivaz e febril que pulsa. Entre suas pernas escorre o sangue que tinge a terra e se propaga em rizomas que se interligam as nossas entranhas.

Escavo com minhas unhas partindo a procura de minha essência cheia de pó que impede minha visão mais aguçada e embaçada de vis os sentidos e as cores perceptivas através dos poros que saem de minha pele febril

Meu pés no chão de água barrenta onde a água escorre pelo chão entre meus pés molhados. Raízes que se entrelaçam entre meus pés enrolados percorrem minhas pernas Enrolado meu corpo.

Figura 1. Manuscrito 1.



apertado alerindo e partindo
em mil estilhaços
Miplhas garras
Meus caninos
Miplhas unhas particuladas
Meu rosto peludo
Eles rompem e arranham
a casca grossa
enrugada e rasgada

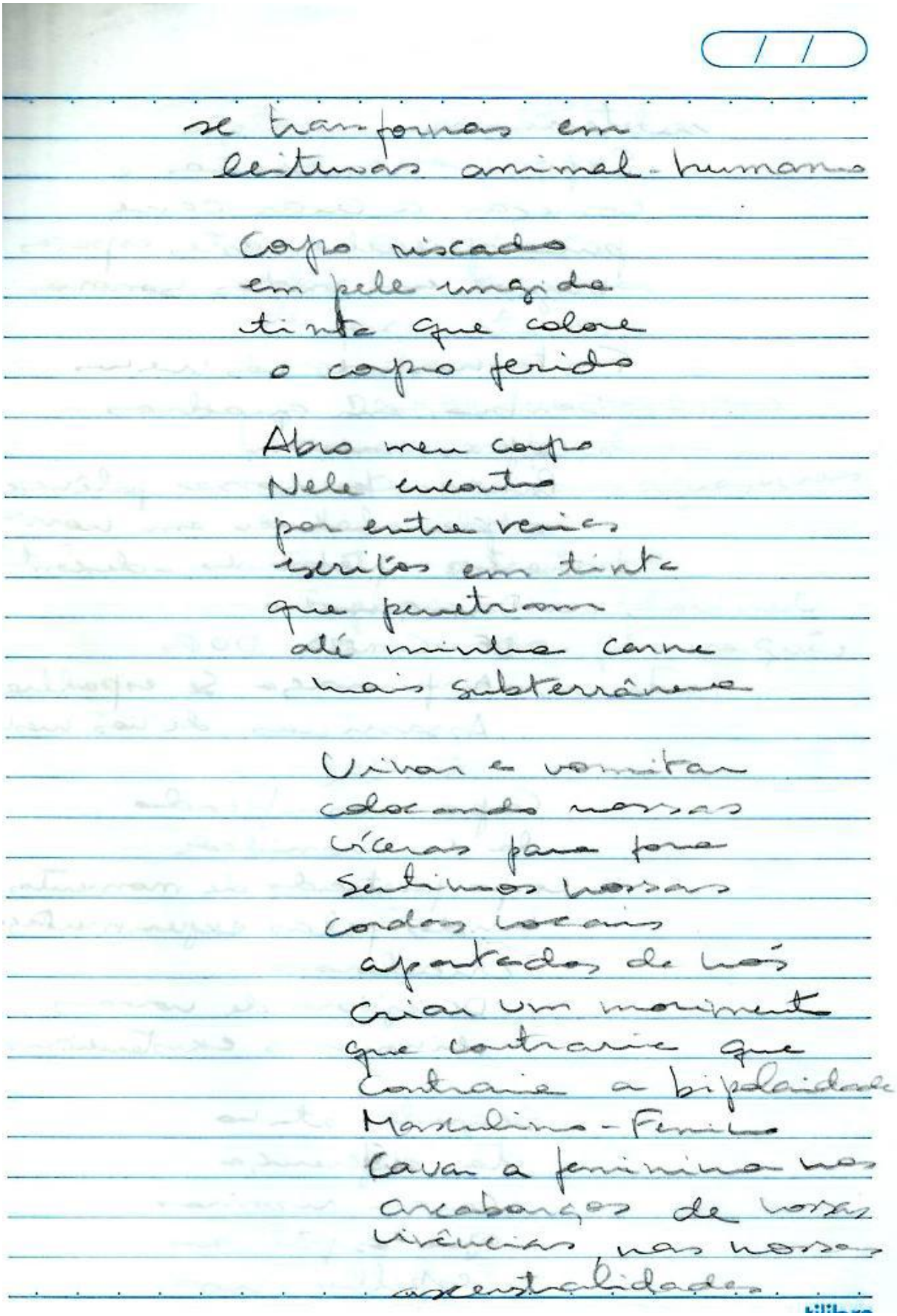
Corpo-Escritura - Escritura Corpo

Corpo com a carne dilacerada
O corpo sem órgãos exposto
Escrito envolto em riscos
que riscam entrecortes
atravessados

Cada parte do corpo
rasgada e exposta
surgem escritos que
formam feridas
cicatrizadas

Corpo desenhado e
talhado
Escritura viva
desenhos que em
camadas

Figura 2. Manuscrito 2.



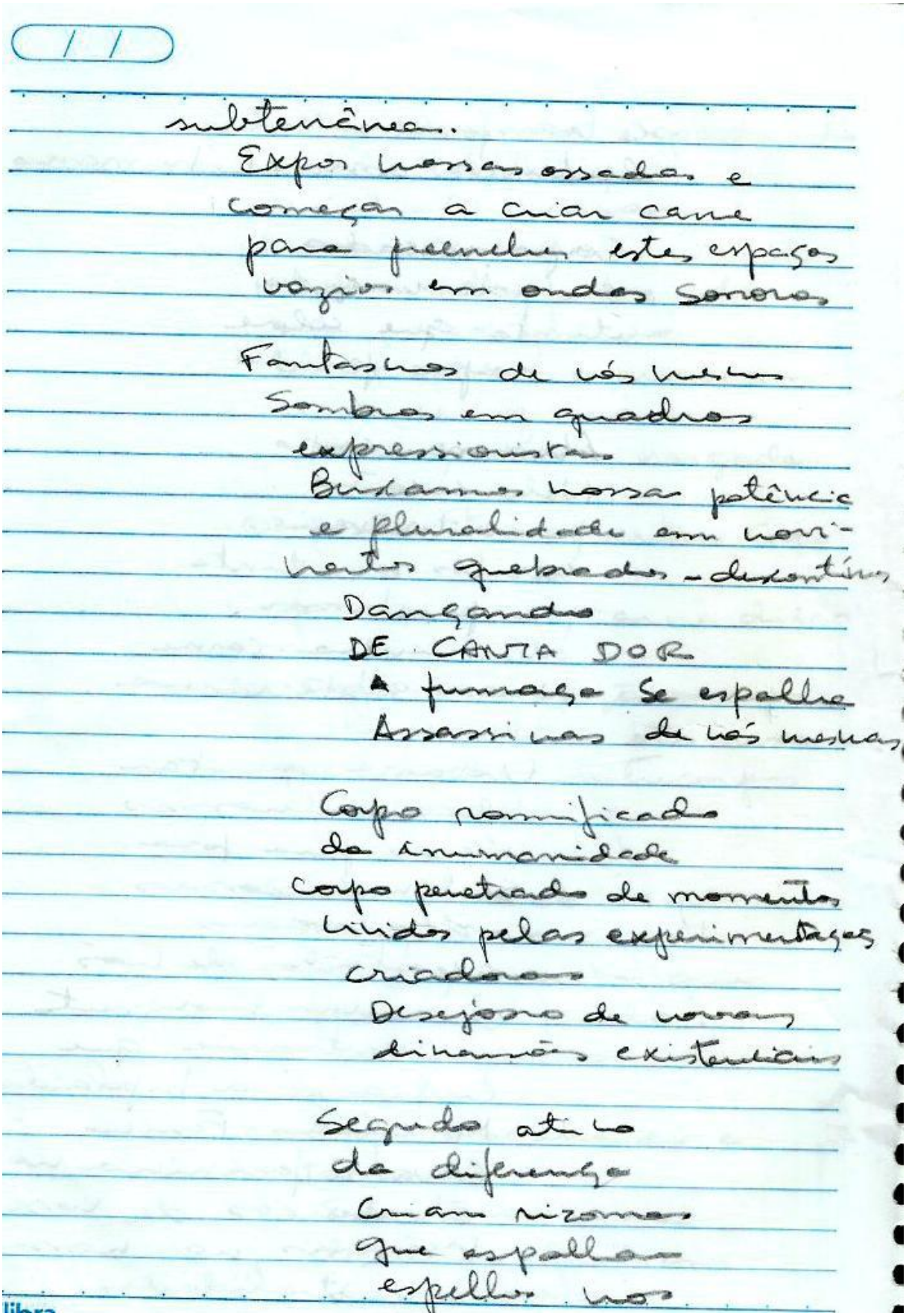
se transformas em
leituras animal-humanas

Corpo riscado
em pele umgida
tinta que colore
o corpo ferido

Abro meu corpo
Nele encontro
por entre veias
escritos em tinta
que penetram
até minha carne
mais subterrânea

Urinar e vomitar
colocando nossas
vísceras para fora
Sentimos nossas
cordas vocais
apartadas de nós
Criar um movimento
que contraria que
Contraria a bipolaridade
Masculino-Feminino
Cavar a feminina nas
escabanças de nossas
vivências nas nossas
ascendralidades

Figura 3. Manuscrito 3.

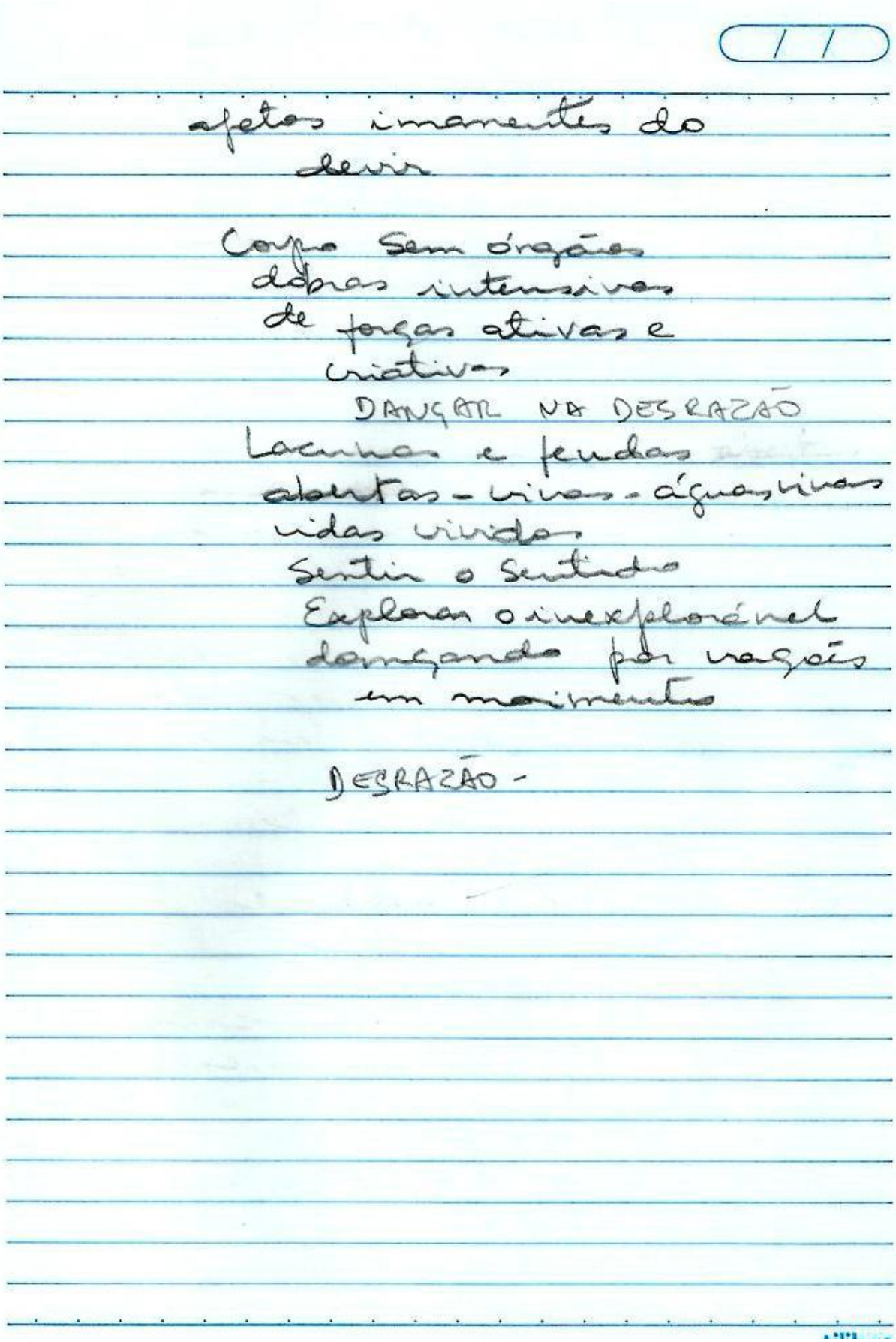


subterânea.
Expor nossas ossadas e
começar a criar carne
para preencher estes espaços
vazios em ondas sonoras

Fantasmas de nós mesmos
Sombras em quadros
expressionistas.
Buscamos nossa potência
e pluralidade em movi-
mentos quebrados - descontínuos
Dançando
DE CANTA DOR
A fumaça se espalha
Assassinos de nós mesmos

Corpo nomificado
da inumanidade
Corpo penetrado de momentos
Lividos pelas experimentações
criadoras
Desejoso de novas
dinâmicas existenciais

Segundo atilo
da diferença
Criam rizomas
que espalham
espelhos nos

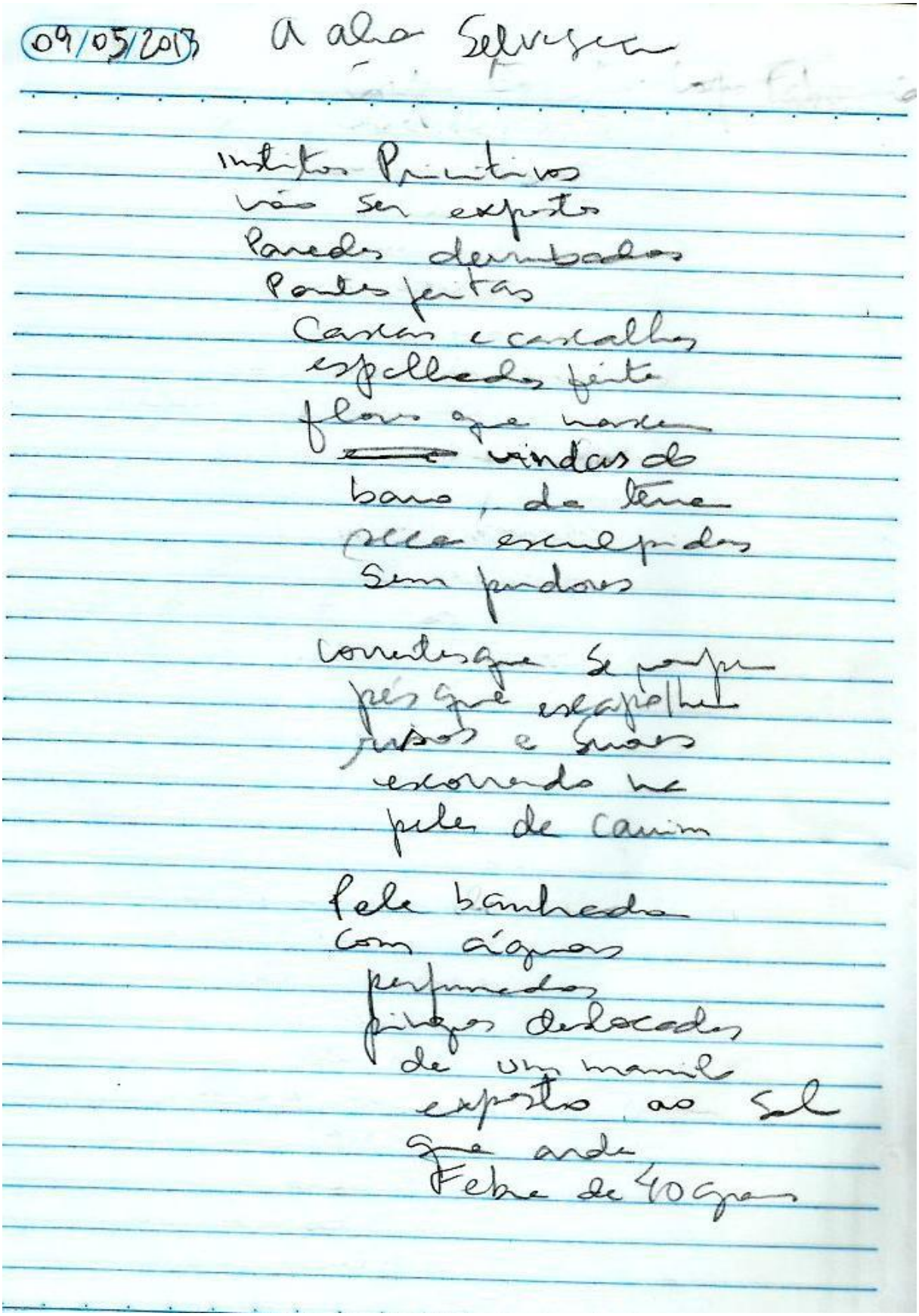


afetos imanentes do
devir

Corpo sem órgãos
dobras intensivas
de forças ativas e
criativas
DANÇAR NA DESRAZÃO
Lacunas e fendas
abertas - vivas - águas vivas
vidas vividas
Sentir o sentido
Explorar o inexplorável
dançando por vagões
em movimento

DESRAZÃO -

Figura 5. Manuscrito 5.



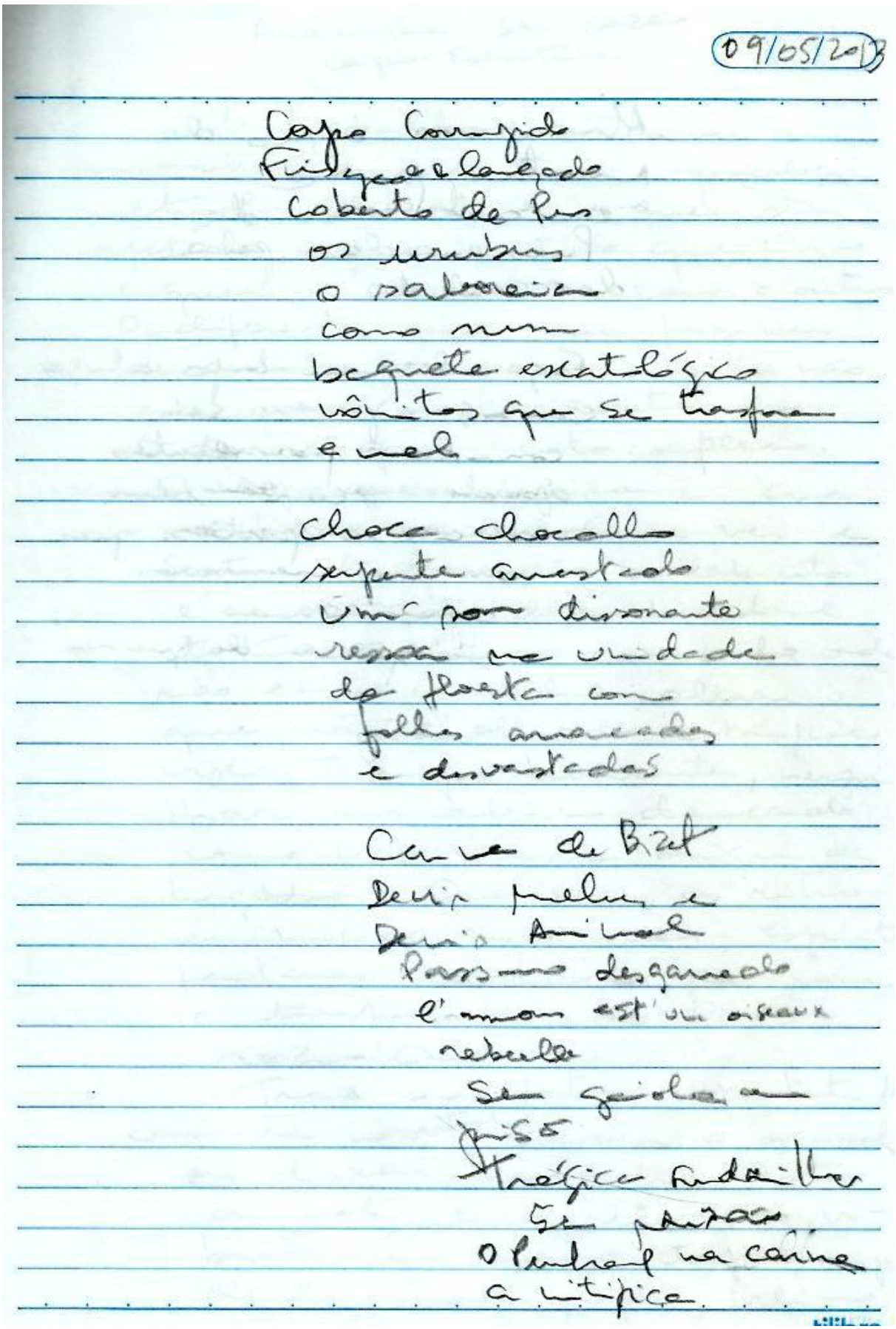
09/05/2013 A alma Selvagem

Instintos Primitivos
vão ser expostos
Paredes derrubadas
Pontes feitas
Casas e casalhos
espelhados feito
flores que nascem
vindas do
barro, da terra
pela esculpidas
Sem fundos

correndo que se perpe
pés que escapolem
fusos e suas
escorrendo na
pele de carim

Pele banhada
com águas
perfumadas
pingos derlocados
de um mamil
expostos ao Sol
que arde
Febre de 40 graus

Figura 6. Manuscrito 6.



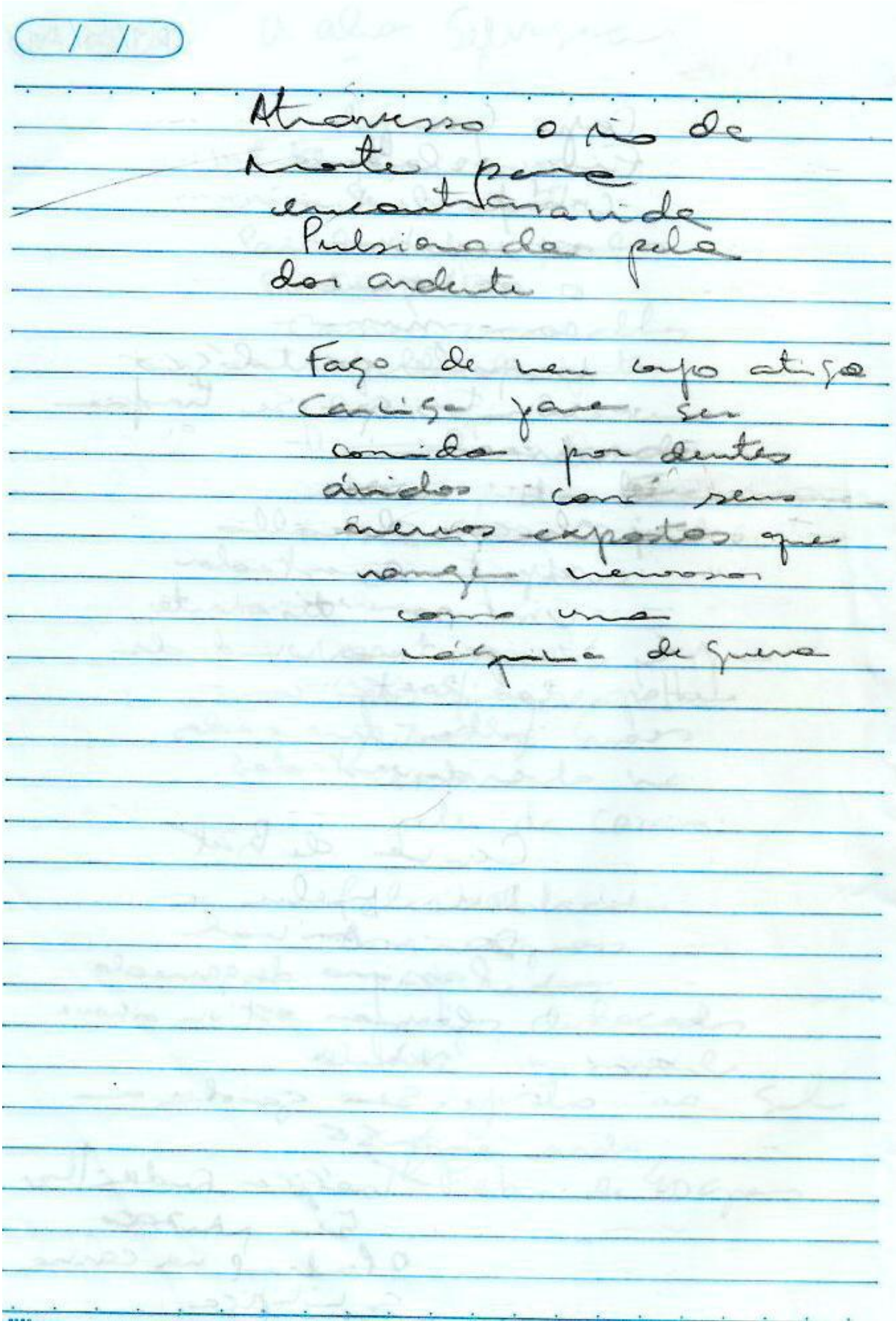
09/05/2013

Corpo Corrigido
Fidgeado e lanhado
Coberto de Pus
os urubus
o sabiá
como num
bacquete escatológico
vômitos que se trafegam
e mel

Choca chocalho
serpente amestrado
Uma pom dissonante
ressoa na unidade
da floresta com
folhas amarelas
e desvastadas

Carne de Bizet
Devir humano e
Devir Animal
Passamos desgarrado
l'amour est un oiseaux
rebelle
Sem gaiola ou
prisão
Trágica Andalusia
Sem razão
O Punhal na carne
a litípica

Figura 7. Manuscrito 7.



Atravesso o rio de
morte para
encontrar a vida
Pulsiona da pela
dor ardente

Faço de meu corpo atiço
Carniça para ser
comida por dentes
ávidos com seus
nervos expostos que
ronger nervosos
como uma
máquina de guerra

Figura 8. Manuscrito 8.

1.3. Encontro com Rimbaud

Em meu caminhar nesses estudos, fui afetada pela vida e obra do jovem poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891), especificamente pelas suas duas *Cartas do Vidente ou Visionário* (1871), nas quais ele dialoga com seus interlocutores sobre suas visões, conflitos e desejos pessoais, revelando seus inúmeros *selves* múltiplos. Foram as visões do vidente/visionário Rimbaud que me despertaram o interesse, com suas ideias e posicionamentos diante do mundo, intercalados com suas poesias. Nas *Cartas do Vidente* é possível, no meu ponto de vista, verificar a dialogicidade entre o poeta Rimbaud e o visionário Rimbaud na busca por uma revolução tanto na poesia quanto na estrutura social de sua época.

As *Cartas do Vidente* podem ser consideradas "discursos duplamente orientados", segundo a definição de Bakhtin (1929/2013). De acordo com ele, os discursos duplamente orientados possuem um primeiro contexto, voltado para o objeto ou conteúdo do discurso, e um segundo contexto, voltado para o discurso ou enunciação de um outro (p. 212), o que torna essas cartas responsivas e, portanto, dialógicas. No caso das *Cartas do Vidente*, o primeiro contexto seria a visão de Rimbaud acerca do futuro da poesia e da função do poeta na sociedade, e o segundo contexto seria a sua responsividade em relação aos discursos de outros.

Seguindo adiante na pesquisa, deparei-me com o enunciado *Eu é um outro* [*Je est un autre*], encontrado nas duas *Cartas do Vidente*. Na leitura dessas correspondências, chamaram-me a atenção outros dois enunciados – que comporão, juntamente com aquela primeira parte, o mosaico desta pesquisa: o *racional desregramento de todos os sentidos* [*raisonné dérèglement des tous les sens*] (segunda parte) e *A poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela estará na frente* [*Le Poésie ne rhytmera plus l'action; elle sera en avant*] (terceira parte).

Os enunciados contidos nas *Cartas do Vidente* de Rimbaud reverberam os seus outros e criam teias que se conectam e se espalham, criando conexões com várias áreas de conhecimentos – artísticos, filosóficos, psicológicos e musicais, entre outros. O movimento em direção à alteridade, em uma relação dialógica com o outro diferente, interfere e desestabiliza o eu centralizado e o posiciona em outras perspectivas, num processo contínuo que ocorre a cada encontro, para o bem ou para o mal, cheio de tensões e ambigüidades. Rimbaud era um poeta e suas relações eram coroadas de conflitos e pré-conceitos em relação a sua vida errante e como poeta ao mesmo tempo de admiração pela sua inegável poesia.

Figura 9. Je est un autre

1.4. Rimbaud, o poeta da urgência da futuridade

Arthur Rimbaud (1854-1891) nasceu em Charleville (Ardennes), na França. Era o segundo dos quatro filhos de Fréderic Rimbaud, capitão de infantaria, e Vitalie Rimbaud, filha de fazendeiros ardenenses. Durante a infância e a pré-adolescência, destacou-se nos colégios demonstrando um talento precoce para o latim e para a poesia francesa. Baronian (2011) salienta esta habilidade do menino "ao entregar, após três horas e meia de trabalho em resposta ao exercício de versificação latina sobre as *Odes* de Horácio, um texto impecável de oitenta versos, todos perfeitos, que cantam a liberdade, a natureza e os poderes infinitos da imaginação" (p. 17).

Rimbaud ganhou inúmeros prêmios escolares em matérias como religião, narração latina, versão latina, versificação latina, versificação grega, história e geografia, recitação e o prêmio de melhor aluno no conjunto de todas as matérias. Arthur Rimbaud foi um poeta precoce e revolucionário que passou a vida em andanças pela Europa e pela África, fugindo de casa e retornando. Bolou vários planos de fuga num constante ir e vir de sua casa para Paris. A meu ver, ele tinha necessidade de viver sempre em deslocamento no espaço mental e geográfico. Por isso, foi sempre um estrangeiro, um estranho, um deslocado em sua própria casa, em sua própria cidade-natal e onde quer que estivesse. Queria emancipar-se do ambiente social e cultural em que foi criado e explorar outras culturas, desconhecidas, para conhecê-las. Toda a sua ação, tanto na vida como na poesia, é um contínuo movimento em direção à mudança, marcado por um desejo de emancipação e ruptura. Nascido em uma pequena cidade provinciana e moralista – Charleville –, ele aspirava ganhar o mundo e viajar para os grandes centros, como Paris e Londres. Renunciou à tradição poético-literária de seu tempo, que considerava ultrapassada, e buscou uma nova linguagem, com a qual prenunciou o modernismo. Chocou o moralismo vigente na sociedade de seu tempo, levando uma vida desregrada e adotando um comportamento rebelde e contestador. Apoiou a Comuna de Paris, um movimento político revolucionário que aspirava a uma nova forma de governo: o da autogestão proletária. Passou os últimos anos de sua vida na África, convivendo com várias etnias africanas, em contato com culturas radicalmente diferentes da sua, deixando para trás uma obra que só sobreviveu graças ao seu lançamento, no meio poético-literário, por Paul Verlaine.

Por ser um iconoclasta, um contestador das normas e costumes moralistas e dos cânones poético-literários, Rimbaud influenciou muitos artistas e pensadores com sua obra. Entre suas principais obras, estão *Iluminações* e *Uma Estadia no Inferno*. Rimbaud influenciou os

poetas e escritores René Char, Marcel Proust, D. H. Lawrence, Ezra Pound, Antonin Artaud, Guillaume Appolinaire, Henri Michaux, Saint-John Perse, Henry Stein, Pablo Neruda, Dadaístas e Surrealistas, Jack Kerouak, Allen Ginsberg, John Ashbery; os músicos Jim Morrison, Lou Reed, Bob Dylan, Patti Smith e Renato Russo; os filósofos Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty, Gilles Deleuze e Felix Guattari, Peter Pál Pelbart; Benedito Nunes, o antropólogo Viveiros de Castro e o psicanalista Jacques Lacan, entre outros. Sua obra agencia até hoje a poesia, a literatura, a filosofia, as artes visuais, o teatro, o cinema, a música e a psicologia.

Encontro traços de Rimbaud numa afirmação de Valsiner (2012) sobre construções arquitetônicas, com a qual faço uma analogia com a vida do poeta francês para percebê-lo e compreendê-lo em seu caminhar errante: "Seres humanos constroem e, ao mesmo tempo, destroem. A construção de uma estrutura arquitetônica implica a destruição do ambiente natural, tanto em termos do local para a estrutura como dos materiais que ela requer" (p. 204). Peschel (1977) afirma que, para Rimbaud, o vidente cria a si mesmo ao desorganizar-se. "O oxímoro [*"raisonné dérèglement*"] salienta seus impulsos duais por caos e anarquia" (p. 34). Ordem e desordem: Rimbaud desorganiza-se e recria-se em suas experiências ambíguas neste mundo caótico. Como diz a letra da música "Da lama ao caos", da banda pernambucana Nação Zumbi: "Que eu me organizando posso desorganizar/que eu desorganizando posso me organizar" (Chico Science & Jorge du Peixe, 1994).

Para mim, o poeta Arthur Rimbaud é um sopro no meio deste mundo caótico. Vasconcelos (2000) salienta que "a obra rimbaudiana antecipa um esforço de saída da modernidade, cuja efetividade vem sendo discutida à exaustão há algumas décadas". Inúmeras são as experimentações artísticas que foram e continuam sendo influenciadas por ele. Nos meios acadêmicos, pode-se encontrar diversos ensaios, artigos e teses sobre a sua obra. No entanto, Rimbaud é quase sempre abordado com foco apenas em sua obra poética. Existem inúmeros estudos acadêmicos relacionados a ela na área de Letras e Literatura dentro das universidades, como pude observar em alguns momentos de meu caminhar como pesquisadora. Descobri inúmeras influências de Rimbaud e homenagens a ele por parte de poetas, músicos, cineastas e artistas plásticos. Optei, porém, por outro caminho: investigar a perspectiva visionária do homem Rimbaud à luz das contribuições que ele poderia dar para a psicologia e a filosofia. Ler as *Cartas do Vidente* e tomá-las como ponto de partida para esta pesquisa é de uma força criativa e promissora – e apaixonante, para seguir em direção ao desconhecido, como diz o-

próprio poeta. Rimbaud é transgressor. Caminhar com ele é como andar como Dante guiado por Virgílio na “Divina Comédia”.

Entendo que algumas das reflexões e proposições feitas por Rimbaud nas *Cartas do Vidente* encontram ressonância na perspectiva teórico-metodológica do construtivismo semiótico cultural e da psicologia cultural sobre a alteridade, o dialogismo, a relação razão-desrazão e a ação em direção ao insabido. Com a finalidade de aprofundar mais as questões levantadas por Rimbaud, verifiquei a possibilidade de desenvolver uma interlocução entre a poesia, a filosofia e a psicologia criando, na pesquisa, uma relação dialógica de alteridade entre a linguagem teórico-metodológica e a linguagem poética.

Procuro abordar Rimbaud como um pensador, um visionário à frente de seu tempo. Alguém que viveu, sentiu e percebeu a urgência das necessidades prementes nas relações eu-outro-mundo-caótico surgidas nas linhas de seu tempo. Sobretudo, tento compreendê-lo como um “espírito livre”, no sentido nietzscheano da expressão, ou seja, na sua condição de extemporâneo em relação ao seu próprio tempo. É como um “pensador supra-histórico” que eu gostaria de abordar Rimbaud. Entendo que lhe cabem perfeitamente as seguintes palavras de Nieztsche (1874/1999):

> Assim como as centenas de línguas diferentes correspondem às mesmas necessidades tipicamente estáveis dos homens, de tal modo que um que entendesse essas necessidades não poderia aprender, em todas as línguas, nada de novo: assim o pensador supra-histórico ilumina toda a história dos povos e dos indivíduos de dentro para fora, *adivinhando com clarividência* o sentido primordial dos diferentes hieróglifos e pouco a pouco afastando-se, cansado, até mesmo da escrita de signos que continua a jorrar sempre nova. (pp. 274-275, itálicos nossos)

Na minha visão, Rimbaud levantou questões concernentes à humanidade, particularmente para as pessoas interessadas em se aventurar por caminhos incertos, obscuros e sinuosos e correr os riscos dessa aventura. Falar sobre o poeta-filósofo Rimbaud é deparar-se com contradições e ambiguidades. É lançar-se em direção ao insabido, como quem se lança no ar do trapézio de um circo sem o amparo de uma rede de proteção lá embaixo.

No meu ponto de vista, Rimbaud não apenas efetua um *religare* da poesia com a vida, mas um *religare* dela com outras áreas do conhecimento, como a filosofia e a psicologia. Assim como a psicologia teve suas origens na filosofia, a *sophia* (sabedoria) teve suas raízes nos conhecimentos mágico-míticos. Em seu estudo sobre as origens do pensamento filosófico grego, Cornford (1989) afirma que, na Grécia arcaica, as figuras do poeta, do vidente e do filósofo estavam originariamente reunidas numa só pessoa. Ao poeta cabia a tarefa de eterni-

zar a memória do passado em seus cantos; ao adivinho, predizer o futuro; e ao filósofo, desvelar o presente oculto. Detienne (1988) afirma que o poeta, o adivinho e o rei justiceiro eram considerados os "Mestres da Verdade" e portadores da *alétheia* (verdade, em grego). Os poetas, segundo ele, eram os mediadores das Musas, autorizados por elas a transmitir as mensagens dos deuses através da sua palavra oral. Não havia separação entre a poesia, a vidência e a filosofia.

> No pensamento arcaico, três domínios fazem-se distinguir: poesia, mântica e justiça, que correspondem a três funções sociais.... Sem dúvida, na Idade Antiga, as interferências entre esses três domínios foram múltiplas, já que poetas e adivinhos têm em comum um mesmo dom de vidência.... Apesar de tudo, os três, o poeta, o adivinho e o rei de justiça revelam-se como mestres da palavra. (Detienne, 1988, p. 32)

Antes de Platão (427a.C.-347a.C.), a poesia era considerada elevada e o poeta, um criador original. Os conhecimentos da poesia e da filosofia caminhavam juntos, sem separação. A vidência prescindia da visão: o adivinho Tirésias era cego e "enxergava" sem precisar dos olhos. A presença de Rimbaud norteia e desnorteia, pois seguir em frente obedecendo aos impulsos criativos e sensoriais propicia inventar um trabalho instigado por sua visão revolucionária, transgressora e poética. Ele tem uma potência tão forte e avassaladora que tomou conta de todo o processo de desenvolvimento desta pesquisa. Por isso, digo que Rimbaud é o maestro conduzindo a composição polifônica que é esta pesquisa.

Em meu caminhar errante, paro para refletir sobre a relação de Rimbaud com a futuridade. Ele deseja chegar ao insabido, mas eu me pergunto se o insabido é algo distante ou é o que, mesmo estando diante de nós no presente, não é visto por estarmos com nossos olhares voltados sempre para o passado ou para o futuro. Estaria Rimbaud visualizando a urgência do presente? Quando ele fala em cheiros, perfumes e cores, estaria tendo percepções sutis imperceptíveis para nós, assim como os pintores impressionistas enxergavam os pigmentos de cor na luz? Rimbaud iluminava as palavras em suas poesias, vendo o que só os poetas veem. Ele sentia o cheiro de seu lado selvagem e animalesco ao dar vazão a seu desregramento dos sentidos? Na minha visão, ele procurava ultrapassar a barreira do humano e farejar sua animalidade. Ao levar uma vida desregrada, corria o perigo das enfermidades mundanas. Seu estar-aqui-e-agora no mundo é ir em busca das promessas presentes de seus devires, pois ele não estava interessado em "recompensas futuras, eternas", mas sim em viver urgentemente.

> A contar dos choques sofridos pela consciência do *fora de lugar* extremo ocupado pelo poeta, pela problematização do corpo e do movimento (a *ação livre* apontada pelos *Communards*) no ingresso à modernidade, Rimbaud radicaliza, com seus sujeitos/devires, a crítica de Baudelaire aos valores cristãos – à sobrevivência da ideia de pecado original, sobretudo – como o grande entrave às promessas presentes. Promessas atravessadas sempre pelas "recompensas futuras, eternas". (Vasconcelos, 2000, p. 89, itálicos do autor)

1.5. As Cartas do Vidente

As *Cartas do Vidente* [*Lettres du Voyant*] foram assim denominadas pela crítica literária por conterem a explanação de Rimbaud acerca de seu projeto de tornar-se um poeta vidente/visionário. Aqui, um breve explicação sobre a escolha da tradução mais adequada para a palavra francesa *voyant*: vejo Rimbaud tanto como um *vidente* quanto como um *visionário*, em todos os sentidos que essas duas palavras possam provocar, nos campos psicofilosófico, mitopoético ou sócio-político. Por isso me referi às cartas de ambas as maneiras. Rimbaud evoca em mim tanto a revolução da linguagem, da política e dos costumes quanto a ancestralidade dos adivinhos, oráculos e xamãs. O poeta-xamã, como o via o roqueiro-poeta Jim Morrison. A verdade mítica e, ao mesmo tempo, a que presenciamos na contemporaneidade. Ele faz passado e presente viverem juntos. Rimbaud em seu próprio tempo, no tempo passado e no tempo por vir. A extemporaneidade de Rimbaud. Abordarei estas questões na terceira parte do mosaico desta pesquisa.

Segundo Baronian (2011), Rimbaud foi bastante criticado pelo seu professor Izambard pela sua teoria do vidente – que, para ele, parecia algo desconexo e sem nenhuma compreensão racional. O que se percebe, porém, ao ler as *Cartas do Vidente*, é que Rimbaud não deu ouvidos ao seu professor e tocou em frente seu projeto.

> Rimbaud apropria-se da palavra *vidente*[3] - que descobriu um dia em *A busca do absoluto*, de Balzac – para fazer dela seu credo. Tem certeza de que nada nem ninguém o impedirá de se conformar de corpo e alma. Nem que afunde na loucura. Nem que acabe "num bocal, monstro num Museu"[4], como teme Izambard na resposta que envia a Rimbaud. Nesta carta, o professor ainda o alerta contra sua teoria do *vidente* – uma teoria que julga inepta e que, a seus olhos, consiste simplesmente em pegar os "pensamentos mais incoerentes" e as "palavras mais heterogêneas" e conectá-las "de qualquer jeito" para criar "um delicioso pequeno feto". Ser absurdo, afirma Izambard, está ao alcance de qualquer um. (Baronian, 2011, p. 50, itálicos do autor)

---

[3] A palavra no sentido rimbaudiano, encontra-se também em um romance de Ernest Fouinet, *Le Pâtre Andéol*, publicado em 1842.

[4] Adolphe Thiers (1797-1877): político responsável por derrotar a Comuna de Paris durante a Semana Sangrenta, em 1871. (N.T.)

Em linhas gerais, as *Cartas do Vidente* contêm a visão de Rimbaud sobre o futuro da poesia e a função do poeta na sociedade. "O poeta é um verdadeiro roubador do fogo" (Rimbaud, 1871/2009, p. 40), disse ele, numa alusão ao mito grego de Prometeu, que roubou o fogo dos deuses para dá-lo aos homens. A primeira dessas cartas, mais breve, foi endereçada a Georges Izambard, seu professor de Retórica e amigo, em 13 de maio de 1871; e a segunda, mais longa, a seu amigo, o poeta Paul Demeny, em 15 de maio de 1871. A carta endereçada a Izambard é uma declaração de ruptura e emancipação de Rimbaud em relação à influência literária exercida por seu professor. Rimbaud critica a visão de poesia de Izambard, classificando-a de "subjetiva" e "insípida", e afirma que um dia haverá de ver, em seu (dele) princípio, a "poesia objetiva". Ele afirma que quer ser poeta e, para tanto, trabalha para tornar-se *vidente*. Ao final, após dizer que "o senhor não é ensinante para mim", Rimbaud encerra a carta com um poema intitulado "Coração Logrado". É na carta dirigida a Demeny, porém, que Rimbaud desenvolve sua visão acerca da função do poeta para a sociedade e expõe seus ideais para o futuro da poesia. É praticamente um ensaio sobre a evolução da poesia francesa e, ao mesmo tempo, a definição de um programa para uma poesia que se propõe à exploração do ignoto e a uma triunfante marcha em direção ao progresso. Barroso (2009) descreve, a seguir, a opinião de Suzanne Bernard[5] (1960) sobre a famosa carta de Rimbaud endereçada a Paul Demeny:

> Na presente carta, "a mais importante de R." (segundo Suzanne Bernard), um verdadeiro ensaio sobre a evolução da poesia francesa e a definição de seus novos ideais poéticos, ele resolve dar uma lição sobre o que considerava a verdadeira poesia, e junta os últimos exemplos de sua produção. À margem dos poemas, escreve: "Que rimas! Ó que rimas", para chamar a atenção do amigo. Ainda S. Bernard: sobre esta carta "já correram mares de tinta, embora seja necessário recorrer-se permanentemente a esse texto essencial – desajeitado, sem dúvida, cheio de cortes bruscos, onde turbilhonam milhares de ideias, e em que um furor iconoclasta se mescla à evolução de leituras recentes: mas que define perfeitamente o programa de uma poesia que se propõe ao mesmo tempo a exploração do ignoto e uma triunfante marcha em direção ao progresso". (p. 37)

Quando escreveu essas cartas, Rimbaud era um adolescente de 16 anos. Naquela altura, a França assistia ao advento da Comuna de Paris, o primeiro governo proletário da história, fruto da resistência popular à invasão do país pelas forças da Prússia. Esta experiência de um governo de autogestão popular estendeu-se de 26 de março a 28 de maio de 1871 e marcou

[5] Bernard, S. (1960). *Ouvres de Rimbaud*. Paris: Garnier.

profundamente Rimbaud, que simpatizou com a causa – daí o tom de furor e rebelião impregnado nas duas cartas. Ao final, o governo proletário foi cruelmente esmagado pelas forças prussianas, que executaram mais de 20 mil *communards*.

A minha escolha para este estudo recaiu sobre as *Cartas do Vidente* porque nelas encontrei tanto o Rimbaud poeta como o Rimbaud visionário, já que essas correspondências estão impregnadas pelas sua visão da poesia associada à vida. A carta, enquanto um dos tipos de gênero do discurso (Bakhtin, 1979/2009), posiciona o remetente e o destinatário como sujeitos responsivamente ativos de uma relação dialógica – no caso de Rimbaud, tensa e conflituosa. Como o meu trabalho aborda a alteridade, os dualismos e a futuridade a partir da perspectiva poética, vi em Rimbaud uma potência para provocar e desenvolver estas discussões. Ele foi o poeta/filósofo que escolhi para dialogar com a psicologia cultural – que estuda a cultura como ponto de partida para uma análise profunda do homem sem dissociá-lo em dualismos razão/desrazão, mente/corpo, natureza/cultura. Os enunciados *Eu é um outro*, *Racional desregramento de todos os sentidos* e *A poesia não marcará mais o ritmo da ação, ela estará na frente*, extraídos das Cartas do Visionário, ressoam tanto como consonâncias quanto como dissonâncias filosóficas e poéticas, porque, na minha interpretação, eles reverberam as questões que serão abordadas nesta pesquisa. As duas cartas estão apresentadas, na íntegra, como anexos deste trabalho.

Um ponto que considero importante ressaltar, na segunda carta, é a posição de Rimbaud em relação à figura da mulher, à sua (até então) futura emancipação e à sua compreensão:

> Esses poetas virão! Quando for quebrada a servidão infinita da mulher, quando ela viver para si e por si mesma, quando o homem – até então abominável – lhe tiver dado sua alforria, também ela será poeta! A mulher encontrará o ignoto! Seu mundo de ideias diferirá do nosso? – Ela encontrará coisas estranhas, insondáveis, repelentes, deliciosas; nós as tomaremos, as compreenderemos. (Rimbaud, 1871/2009, p. 41)

Por meio da mulher virá a vida nova. O ativismo da mulher na criação e na vida. Vasconcelos (2000) ressalta esta posição de Rimbaud:

> Por meio dela virá a Vida Nova anunciada em "Soleil et chair"[6]. A mulher descobrirá o desconhecido! Seus mundos de ideias serão diferentes dos nossos? Ela descobrirá coisas absurdas, insondáveis, repugnantes, deliciosas; nós as tomaremos, nós as compreenderemos" (segunda "Carta do Vidente", trad. Cit.[7], p. 17) Papel ativo na criação e na existência, desempenhado de modo exemplar por Vênus/Afrodite, mas marcante para o poeta em toda a sua produção como caminho a ser afirmado pela mulher, ao transformar-se em ser independente e amoroso, elemento essencial e realizador: *"O Mundo tem sede de amor: tu virás aplacá-la"* ("Soleil et chair", v. 80, trad. lit.). (p. 64)

Para esta pesquisa, é importante ressaltar a presença feminina porque a experimência *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves* está povoada de mulheres: mulher-peixe, mulher-pássaro, a estranha e seus duplos, Carmen-pássaro-rebelde de Bizet, etc. Mulheres-anfíbias e híbridas, com metade humana e metade não-humana.

1.6. Arte e Psicologia

> Simultaneidade do vivenciamento da arte e do estudo da ciência. Não se pode fragmentá-los, mas eles passam nem sempre simultaneamente por diferentes estágios e graus. (Bakhtin, 1979/2015, p. 381)

A arte já suscitou estudos importantes em psicologia, assim como a psicologia tornou-se um solo fértil para a literatura, o teatro, a música e outras áreas do fazer artístico e do campo estético. Mikhail Bakhtin (1895-1975) e James Mark Baldwin (1861-1934), precursores de proposições para a perspectiva teórico-metodológica do construtivismo semiótico-cultural em psicologia – que servirá de metodologia para esta pesquisa – encontraram, na arte, um campo fértil para suas abordagens – lingüísticas, filosóficas e psicológicas. Bakhtin, filósofo, crítico de literatura e lingüista russo e Baldwin, psicólogo americano criador do "pancalismo", viam a arte interligada a uma interação ou comunicação social essencial para a compreensão do fenômeno artístico.

Embora não fosse psicólogo, Bakhtin contribuiu com importantes conceitos para a psicologia, a partir de seus estudos sobre o romance do escritor russo Fiódor Dostoiévski. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (Bakhtin, 1929/2013), ele afirma que a essência da lin-

---

[6] "Sol e carne", poema que Rimbaud compôs em 1870 e que foi denominado inicialmente *Credo in Unam* (Nota de Ivo Barroso). In: A. Rimbaud (1995), *Poesia completa*, p. 318. Rio de Janeiro: Topbooks.
[7] Lima, C. (org). (1993). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Comunicarte/UERJ.

guagem na obra literária são o dialogismo e a polifonia, conceitos que serão estudados nesta pesquisa. A polifonia de vozes, por exemplo, é encontrada nos conflitos mentais de Raskólnikov, o protagonista de *Crime e Castigo*. Esses dois conceitos são re-significados em estudos no campo da psicologia, como os do psicólogo holandês Hubert Hermans, que reconhece a contribuição de Bakhtin para a sua Teoria do Self Dialógico.

Polifonia é um conceito da teoria musical que Bakhtin emprega para designar a relação autor-herói desde o primeiro romance de Dostoiévski, *Gente Pobre*, até o último, *Os Irmãos Karamázov*. Em *O Duplo*, Bakhtin observa a existência de um diálogo interior de um personagem em três vozes cindidas, numa multiplicidade de vozes independentes. Num trabalho minucioso sobre os gêneros do discurso, Bakhtin observa a importância da literatura, especificamente em seus estudos sobre a narrativa romanesca. Em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, ele debruçou-se sobre a obra literária *Gargântua e Pantagruel*, do escritor renascentista francês François Rabelais. Nela, Bakhtin estudou a influência dos elementos carnavalescos na formação da linguagem literária, à qual deu nome de carnavalização. A carnavalização na literatura se caracteriza pela heterogeneidade de linguagens e pela ausência de hierarquização e privilégios. O momento de liberação das relações hierárquicas de poder, o rompimento de regras e tabus, sem privilégios e assimetrias, apontando para um tempo futuro incompleto de renovação. Considerada a obra de maior maturidade de Bakhtin no âmbito literário, ela despertou um enorme interesse nos acadêmicos dos grandes centros europeus.

Numa outra perspectiva em relação à arte, o psicólogo norte-americano James Mark Baldwin (1915) analisa a função estética, os *insights* sobre a realidade e a natureza da lógica. Ele afirma que, "na autêntica apreciação de qualquer obra de arte", estão presentes pelo menos quatro tipos de dualismo - um dos focos desta pesquisa. São eles: a semelhança[8] (ou aparência) imaginativa, sugerindo o dualismo ordinário entre ideia e fato; a idealização, sugerindo o dualismo entre fato e fim; a personalização, sugerindo o dualismo entre o *self* e o não-*self*; e a singularidade, sugerindo o dualismo entre o singular e o universal. É na apreciação estética que Baldwin (1915) acredita haver a possibilidade de uma síntese: "Essas tensões de dualismo se perdem na rica síntese da contemplação imediata", pois "nenhum estado da mente é mais plenamente uno e indivisível que o da apreciação estética" (p. 232, tradução nossa).

Essa visão de Baldwin interessa particularmente a esta pesquisa porque, nela, os dualismos serão articulados de modo a que os pólos opostos possam dialogar entre si, para que

[8] No original, *semblance*.

esse diálogo suscite novas ressignificações. Considero importante o estudo desenvolvido por Baldwin sobre a lógica dos afetos porque acredito na existência de uma lógica que organiza os afetos e articula as tensões existentes no dualismo entre a razão e a desrazão. Pretendo elaborá-la por meio da noção de *razão da desrazão* em sua ambiguidade, na tentativa de compreender o processo criativo.

Tanto Bakhtin quanto Baldwin abordaram a questão da empatia do ponto de vista da estética, e ambos mencionam o trabalho do ator. Baldwin (1906) desenvolve a sua noção de *sembling* a partir de uma tradução para o inglês da palavra alemã de *Einfühling* (empatia), de Theodor Lipps. Esse conceito será explicado na terceira parte do mosaico desta pesquisa. Já Bakhtin (1979/2015) aborda esta categoria empregando o termo "vivenciamento empático" – na tradução direta do russo *soperejivánie* feita por Paulo Bezerra (2015, pp. X-XI) –, diferenciando-o de empatia, que ele considera mais ligada à gênese psicológica desse vivenciamento.

Bakhtin e Baldwin foram autores que se propuseram a discutir e a estudar a importância da cultura nas relações eu-outro-mundo como formas de vida, não do que é dado, mas do que é construído, do que é reconstruído – e, acrescentaria, do que também é desconstruído a cada encontro com o outro, humano ou não-humano –, como imprescindível para o diálogo entre o eu e o outro.

Neste trabalho dentro da metodologia estudada serão abordadas as visões da psicologia cultural que estuda as relações de alteridade e a cultura do outro no mundo ao tratar da relação homem e cultura como integrados e não separados e da importância das relações dialógicas na constituição do *self* e da cultura neste engendramento. Boesch (1977) define a psicologia cultural como "um novo tipo de psicologia interessada nas condições culturais complexas que dão forma à vida humana, que marcam múltiplos caminhos a percorrer e que possibilitam ao homem ser um criador". Portanto, o diálogo da psicologia cultural com outros saberes, como a arte, é fundamental.

A arte e a psicologia cultural podem criar uma relação dialógica de co-autoria, com responsividade e responsabilidade. A psicologia cultural proporciona a abertura de espaço para que artistas de diversas áreas possam dialogar com ela e expor seus pontos de vista sobre questões relacionadas ao seu campo de conhecimento. É fundamental reconhecermos a importância do contato com outros saberes, no nível dos afetos, e nos importarmos com a cultura do outro, ancestral ou contemporâneo, para uma transformação da nossa percepção e do nosso olhar na relação eu-outro-mundo-caótico. Saberes como o mítico e o poético, por exemplo, são importantes porque nos reconstroem a cada ação em nossas vidas e em nossas relações

com nossos outros internos e externos no campo social emergente, e através destas relações traçamos a nossa narrativa mítica. Valsiner (2012) afirma que:

> Histórias míticas são um complexo heterogêneo. Diferentes pessoas criam seus significados pessoais à base de suas construções individuais. Essa "tensão dialógica" pode ocorrer tanto entre pessoas quanto dentro de uma pessoa. Assim, o diálogo de Hamlet em seu próprio interior (sobre as questões cruciais de ser e não ser) estava ligado ao objeto complexo do crânio humano que o autor habilmente sustenta em sua mão. Para outra pessoa – um frenólogo, por exemplo -, não haveria um diálogo existencial enquanto segurasse o crânio; em vez disso, o crânio seria um recurso diagnóstico de faculdades mentais. (p. 218)

O homem é um ser social e precisa da troca com o outro para sua sobrevivência intelectual e perceptiva. Ultrapassar as barreiras da nossa existência, mudando a nossa herança humana, deve começar nos pequenos espaços cotidianos, numa relação face a face com nossos outros. A respeito da cultura, é interessante ver o que disse Artaud, ator e dramaturgo, crítico feroz da hegemonia da palavra (*logos*) como núcleo da expressão teatral: "O mais urgente não parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força é idêntica à da fome" (Artaud,1936, p. 2).

Artaud (1936) compreendia a cultura como uma necessidade vital. Para ele, a separação entre civilização e cultura é artificial, pois a cultura rege nossas vidas até nas nossas ações mais sutis. Civilização e cultura são duas palavras que significam a mesma coisa. E o espírito da cultura está presente em cada uma de nossas ações.

Acredito que exista uma necessidade premente de não mais separar os conhecimentos acadêmicos em campos isolados e incomunicáveis entre si, para que possa existir um diálogo. Guimarães (2012) afirma que "o Construtivismo Semiótico-Cultural, como um fazer psicológico culturalmente imerso, também se relaciona dialogicamente com fazeres acadêmicos-científicos, tais como a etnologia e a antropologia", e eu acrescentaria: com a criação artística também.

Além de abrir possibilidades tanto para a academia como para a arte, a importância de uma outra perspectiva e de um novo olhar é proporcionar um crescimento tanto para quem lida com a arte como para o psicólogo cultural, que aborda a cultura como uma perspectiva teórico-metodológica. Um exemplo disso são os estudos sobre a alteridade, assunto de interesse para ambas as partes. Ao discuti-la, podemos nos enriquecer culturalmente e mutuamente, e, assim, ampliar as condições de transformação e de criação de trabalhos a serem desen-

volvidos dentro da academia, trazendo para a discussão o ponto de vista de uma arte que expõe e discute as inquietações que afligem o homem e o mundo.

Voloshinov e Bakhtin (1926/1976) afirmam que é preciso existir uma interação entre o criador e o contemplador para que a obra se torne arte, senão ela será apenas um mero artefato:

> uma obra de arte, vista do lado de fora desta comunicação e independente dela, é simplesmente um artefato físico ou um exercício lingüístico. Ela se torna arte apenas no processo de interação entre criador e contemplador, como o fator essencial nessa interação. Qualquer coisa no material de uma obra que não pode participar da comunicação entre criador e contemplador, que não pode tornar o "médium", o meio de sua comunicação, não pode igualmente ser o recipiente artístico. (p. 4)

Além da necessidade desta interação para a significação da obra como arte, acredito que exista, ao mesmo tempo, uma relação entre arte e responsabilidade. A este respeito, diz Bakhtin (1979/2015): "Os três campos da cultura humana – ciência, arte e a vida – só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade" (p. XXXIII). Para ele, ainda é mecânica e ingênua a unificação do artista e do homem no indivíduo. Não existe unidade e interpenetração do interno na unidade do indivíduo. É como se a arte representasse para o indivíduo uma fuga temporária da "agitação do dia a dia" para um mundo de "inspiração, sons doces e orações" (p. XXXIII), de tal modo que o homem, quando está na arte, não está na vida; e quando está na vida, não está na arte. Somente a responsabilidade, segundo Bakhtin (1979/2015), garantiria o nexo interno entre os elementos do indivíduo.

Bakhtin critica a arte pela sua presunção de achar que não lhe cabe responder pela vida. Aqui, imediatamente me vem à cabeça a visão rimbaudiana do poeta como um "roubador do fogo", que "responde pela humanidade e até pelos animais!" (Rimbaud, 1871/2009, p. 40). A responsabilidade que a arte e a vida devem compartilhar vincula também uma culpa mútua: a poesia é culpada pela prosa trivial da vida, e a falta de exigência e de seriedade com as questões vitais é culpada pela esterilidade da arte (Bakhtin, 1979/2015, p. XXXIV). Talvez tenha sido por isso que Rimbaud quis inventar uma nova língua. E, para mim, inventar uma nova língua não está desvinculado de inventar uma nova vida.

A *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves* é uma tentativa de união entre a ciência, a arte e a vida. É ciência, porque trata-se de um experimento desenvolvido a partir de conceitos estudados nas abordagens teóricas da psicologia cultural e do construtivismo semiótico-cultural, sobretudo trazendo questões para o campo da epistemologia como construção

de conhecimento. A parte dita "científica" deste trabalho consiste no estudo teórico da alteridade, dos dualismos e da futuridade, sempre com a intenção de levá-los a uma interlocução, e a tentativa de desenvolver uma metodologia própria para esta pesquisa. No entanto, difere de um experimento científico tradicional por não ter a pretensão de confirmar alguma hipótese, mensurar ou aferir qualquer dado ou estatística, ou provar alguma verdade racionalmente. Pelo contrário: trata-se de um experimento que busca unir o racional e o irracional por meio de uma *razão da desrazão* híbrida.

É arte, porque enfoca o processo criativo como forma de salientar a relevância do saber intuitivo, imaginário, ficcional, mitopoético, sensorial-perceptivo para a construção do conhecimento e para o desenvolvimento humano, colocando-o em diálogo com o saber racional. É um experimento que envolve música, canto, filme, poesia, desenho. O que o aproxima de um experimento científico é que ele vai em busca do novo, algo que a ciência também busca. Contudo, tratam-se de buscas diferentes, porque aqui não existe uma primazia da racionalidade. Este experimento trafega pelo erro, pelo desvio, e é ambíguo, híbrido e anfíbio.

E é vida, porque envolve experiências reais vivenciadas no meu próprio corpo e na minha mente, memórias e narrativas pessoais da minha trajetória de vida, interações e afecções das minhas relações eu-outro-mundo-caótico que ajudaram a constituir a multiplicidade do meu *self*.

1.7. Arte, Psicologia e Antropologia

Ao falar sobre a cultura do outro e relações interpessoais, penso num diálogo da arte com a antropologia e a psicologia – antes ligadas, e depois separadas por diferenças de perspectiva em relação à condição do homem no seu meio cultural. Na sua criação, a *experimência Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves* teve a influência de alguns diálogos da psicologia cultural com a antropologia, como por exemplo em torno do *perspectivismo ameríndio* de Viveiros de Castro. É um assunto que gostaria de aprofundar num estudo posterior à esta pesquisa. Por isso ela está repleta de referências e elementos ligados à ancestralidade, à mitologia e à animalidade que remetem tanto às minhas raízes amazônicas, com suas lendas e crendices, como a narrativas mitopoéticas pessoais da minha trajetória de vida.

Em seu estudo sobre o perspectivismo ameríndio, Guimarães (2012) articula um diálogo entre a psicologia cultural e a antropologia em torno da importância da visão cosmológica das sociedades amazônicas. Ele cita, por exemplo, a antropologia de Bruno Latour (1994) para abordar a problemática da dicotomia entre cultura e natureza:

> A antropologia comparada de Latour[9] (1994) aponta que o relativismo cultural se baseia em um dos grandes e problemáticos divisores da sociedade moderna, a dicotomia natureza-cultura, que, por sua vez, se deve ao suposto afastamento do homem em relação à natureza através do artifício da cultura. (p. 9)

Guimarães (2012) salienta a não-separação entre natureza e sociedade na visão que aquelas sociedades têm do universo como uma totalidade social regida por humanos e não humanos. De acordo com ele,

> O antropólogo Tim Ingold[10] (2000) afirma que, nas sociedades ocidentais modernas, natureza é o termo comumente empregado pelo homem para designar a região do ambiente em que este não habita. Na mesma direção, o antropólogo Bruce Albert[11] aponta que:
> 'Exploração ou preservação da Natureza remetem ao mesmo pressuposto de uma Natureza-objeto, reificada como instância separada da sociedade e a ela subjugada. Ora, nada mais estranho que esta separação e este antropocentrismo para as cosmologias das sociedades amazônicas, que fazem do universo uma totalidade social regida por um complexo sistema de intercâmbios simbólicos entre sujeitos humanos e não-humanos, sistema no qual o xamanismo é a pedra de toque'. (p. 8)

Hoje, verifica-se uma reaproximação da psicologia cultural com a antropologia mais contemporânea. A antropologia estuda os diversos grupos sociais e as especificidades culturais que os tornam diferentes uns dos outros, sendo, por isso, também um estudo de interesse da psicologia cultural. Neste sentido, Valsiner desenvolve um estudo profundo que proporciona a abertura da psicologia cultural para esta nova perspectiva de diálogo com a arte e a antropologia, e Guimarães articula o construtivismo semiótico-cultural em psicologia com o perspectivismo ameríndio do antropólogo Viveiros de Castro. Esta abertura é importante por abordar o estudo da subjetividade humana sob várias perspectivas.

---

[9] Latour, B. (1994). *Jamais Fomos Modernos: Ensaios de Antropologia Simétrica* (Trad. Carlos Irineu da Costa). Rio de Janeiro: Editora 34 (Original publicado em 1991).

[10] Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Oxon and New York: Routledge.

[11] Albert, B. (2002). O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami). In: Albert, B. & Ramos, A. R. *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte-amazônico* (pp.239-274). São Paulo: UNESP.

> A maneira de subjetivar a natureza praticada pelos diversos povos ameríndios é historicamente conhecida como animismo. Este nome foi dado à concepção de que a relação social estaria na base da relação do sujeito com o mundo – ou seja, muitos seres humanos e não humanos são concebidos como dotados de propriedades subjetivas e de consciência. A ontologia animista, considerada característica do pensamento ameríndio, em oposição ao naturalismo das tradições europeias, tem sido discutida contemporaneamente no corpo teórico do perspectivismo ameríndio em antropologia. (Guimarães, 2012, p. 8)

A arte tem importância para a antropologia, que é um campo voltado para o estudo do homem, sua cultura no âmbito social e sua relação com as outras culturas diferentes umas das outras. Estudar estes outros diferentes em sua diversidade cultural é o que me interessa discutir na relação eu-outro-mundo-cultura.

O antropólogo Alfred Gell (1998) vê a arte como uma forma de agenciamentos, diálogos, movimentos, ação. A arte como agência e intencionalidade. Ele diz: "Encaro a arte como um sistema de ação cujo fim é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a respeito do mundo" (1998). A antropologia de Gell investiga não somente a arte reconhecida como tal pela crítica credenciada, mas a que "vai além deste lugar em que a querem colocar", isto é, o lugar do reconhecimento artístico institucionalizado e legitimado. Ele questiona a arte como mero objeto artístico. Para ele, a arte é dialógica, provoca alguma transformação no seu contexto social. Não é mera ornamentação nem sinônimo de ostentação que visa a um lucro financeiro. Ela tem a finalidade de agenciar e suscitar fruições nas relações eu-outro-mundo-cultura-arte.

As obras de arte suscitam sensações, ideias, reações nas pessoas, e podem mesmo levá-las a agir, afirma Gell (1998). Portanto, segundo ele, a arte não está nos objetos: ela é uma atividade, reside naquilo que acontece com os objetos e por causa deles. Daí a intenção que este trabalho tem, de *religar* a arte a outras áreas do conhecimento através de um aprofundamento teórico-metodológico e, ao mesmo tempo, poético.

Como a minha pesquisa engloba a ancestralidade, menciono os estudos de Ellen Dissanayake (2006) a partir de uma perspectiva etológica, particularmente sobre a música como "um comportamento que evoluiu nos ancestrais humanos porque ela contribuiu para a sua sobrevivência e seu sucesso reprodutivo" (p. 2). Esta sua afirmação me afeta por causa da minha ligação/relação com a música, como cantora lírica, e influenciou na construção da *experimência Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*, cuja música foi composta se-

gundo a minha perspectiva da ancestralidade como conexão do humano com o não-humano. Citando Fubini[12] (1990), Dissanayake (2006) afirma que:

> Desde os tempos antigos, filósofos, intelectuais e músicos têm escrito sobre música e claramente acreditado que ela tem um estatuto especial entre as artes, sendo dotada de poderes especiais... Tanto o fascínio que ela sempre exerceu como a sua extrema indefinição devem-se primariamente à natureza da sua expressividade: ela exprime alguma coisa, e ainda, apesar da complexidade da sua 'linguagem', ela não diz nada de definido sobre qualquer coisa; enquanto todos, mesmo os pensadores formalistas mais estritos, parecem concordar em atribuir à música um certo poder de expressão, ninguém ainda conseguiu definir com clareza o que é que a música expressa ou como ela o faz (pp. xi, xii). (p. 2, tradução nossa)

Compartilho desta visão, pois a música está mais próxima do inefável por ser de difícil definição. No momento da execução musical não existe dualismo nem separação, mas sim a superação dela. De todas as artes, ela é a que não tem mediação. O ritmo reverbera no outro, através do som e dos sentidos. Pignatari (2011) afirma que a poesia parece estar mais do lado da música e das artes e visuais do que da literatura (p. 9). Na poesia, as palavras se transformam em música.

A contribuição da música para a experimência *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*, composta em sua ordenação desregrada de uma animalidade simultânea, vem exatamente ao encontro do que afirma Dissanayake. A *Andarillha* mantém um diálogo da música com a natureza e o animismo no seu ponto mais primitivo, em contraponto com a selva de pedra.

[12] Fubini, E. (1990): *The History of Music Aesthetics*. London: Macmillan.

2. Objetivos

O que desejo, com este estudo, é desenvolver um projeto teórico-metodológico-poético que problematize as questões da alteridade, dos dualismos e da futuridade, com vistas a criar uma experiência-experimento artística oriunda da interação dialógica entre a razão e a desrazão a partir das diferenças conflitantes e inquietantes existentes nas relações eu-outro-mundo-caótico, feito de ambigüidades e imprevisibilidades. O intuito é incluir a perspectiva poética como interlocutora e provocadora de possíveis diálogos interdisciplinares sobre as relações eu-outro-mundo-caótico.

O objetivo principal é a articulação dialógica do dualismo razão/desrazão por meio de uma noção híbrida e anfíbia originária desta interação, à qual denominei de *razão da desrazão*. Ela é oriunda do *racional desregramento de todos os sentidos* – enunciado pelo poeta Arthur Rimbaud em suas *Cartas do Vidente –,* cuja experiência compreendo como sendo o próprio processo criativo. Pretendi criar uma interlocução entre a razão e a desrazão, de modo a não privilegiar um pólo da relação em detrimento do outro, mas levá-los a um diálogo onde não há hierarquização.

Os objetivos secundários da pesquisa, que ajudarão a esclarecer o objetivo principal, são os seguintes:

Primeiro objetivo secundário: criar uma interlocução entre a psicologia cultural, a filosofia da psicologia e a poesia a partir de diálogos entre a perspectiva teórico-metodológica da psicologia cultural e do construtivismo semiótico-cultural em psicologia (Simão, 2010) com a perspectiva poético-visionária de Rimbaud. Esta interlocução, que chamo de *experimência Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves,* foi construída sobre um estofo estético baseado na filosofia do mosaico de William James e busca possíveis ressonâncias e iluminações recíprocas entre as noções de enunciado, dialogismo e polifonia de Bakhtin, empirismo radical e fatos afetivos ambíguos de James e futuridade em Valsiner, com três enunciados extraídos das *Cartas do Vidente* de Rimbaud: *Eu é um outro, Racional desregramento dos sentidos* e *A poesia não mais marcará o ritmo da ação; ela estará na frente.*

Segundo objetivo secundário: compreender a futuridade como uma relação de alteridade entre o que é percebido (atual) e o que é desejado (imaginado), levando a uma "migraação" - ação de migrar - seja ela corporal ou mental, por fluxos de consciência, ideias ou pen-

samentos – no campo da experiência pura e sem nominação de James, correndo o risco da imprevisibilidade, numa ação de desordenamento, desregulamento ou desregramento criativo.

Terceiro objetivo secundário: criar uma relação dialógica entre a linguagem teórico-metodológica e a linguagem poética através da *experimência* (experimento+experiência) *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*, originária da articulação dialógica do dualismo razão/desrazão: a *razão da desrazão* cunhada e transformada do *racional desregramento de todos os sentidos* de Rimbaud. Com esta *experimência*, pretendo criar um trabalho artístico que abarque os conteúdos estudados nesta pesquisa.

3. Justificativa

Num mundo multifacetado, é preciso derrubar as barreiras intransponíveis erguidas pelos diferentes que não dialogam entre si. Por esse motivo, considero necessário e oportuno problematizar o pensamento excludente tanto nas relações de alteridade com o outro considerado como "estranho", "alienígena" ou "estrangeiro" ao eu, quanto nas dicotomias razão/desrazão, mente/corpo, inteligível/sensível, natureza/cultura, arte/ciência, sujeito/objeto, por acreditar na possibilidade de dialogismo entre esses pares para a co-construção do conhecimento e para o desenvolvimento humano. Neste caso específico foi importante um diálogo com a perspectiva teórico-metodológica do construtivismo semiótico em psicologia:

> A atitude dogmática previne a pessoa do contato com o diferente, por meio da desqualificação do diferente como não razoável ou admissível, porque ele não se encaixa no quadro prévio de conhecimento, valores e crenças. A atitude eclética também previne a pessoa do contato com o diferente, agora desqualificado a diferença em si: em última análise, tudo pode ser encaixado (reduzido) ao seu quadro prévio de conhecimento, valores e crenças. (Simão & Valsiner, 2007, p. 396)

Meu intuito, com este trabalho, é levar os pólos de cada uma dessas bipolaridades a um diálogo de igual para igual, sem hierarquia ou primazia de uns sobre os outros. Considero importante discutir essas questões porque elas distanciam os homens cada vez mais e acarretam a ausência de diálogo entre as diferenças, no caso específico da pesquisa – a relação eu-outro e a dicotomia razão-desrazão – a exclusão e, no caso extremo, o terrorismo e a barbárie. Neste sentido, entendo que a arte pode funcionar como um condutor, na busca por um *religare* na tentativa de reaproximar estas dualidades.

Invoco as considerações de Nietzsche sobre a oposição entre o elemento *apolíneo* e o elemento *dionisíaco* como ponto de partida para provocar, de um ponto de vista estético-filosófico, discussões acerca da dicotomia entre razão e desrazão. Assim o filósofo compreendia aquelas duas divindades gregas:

> O que significa a oposição conceitual que introduzi na estética, a oposição entre os conceitos de *apolíneo* e *dionisíaco*, ambos compreendidos como espécies de embriaguez? – A embriaguez apolínea mantém excitado sobretudo o olho, de modo que ele recebe a força visionária. O pintor, o escultor e o poeta épico são visionários *par excellence*. No estado dionisíaco, por

> outro lado, o sistema inteiro de afetos é excitado e intensificado, de modo que descarrega todos os seus recursos expressivos de uma só vez e libera ao mesmo tempo a força de representar, imitar, transfigurar e transformar bem como toda espécie de mímica e teatralidade. (2009, p. 84, itálicos do autor)

Nietzsche (1872/1984) acusa Sócrates, a quem considerava o "adversário de Dionisos (sic)", de ter expulsado o elemento dionisíaco da tragédia grega em favor de elementos morais e intelectuais, separando a razão apolínea do delírio dionisíaco, identificando a verdade com a primeira e mostrando-se contrário ao instinto dionisíaco (p. 84). Ainda a respeito de Sócrates, disse Nietzsche (1872/1984):

> Neste homem inteiramente anormal, a sabedoria instintiva só intervém para 'impedir' de vez em quando a atividade consciente. Enquanto em todos os homens produtivos o instinto é exatamente uma força afirmativa e criadora, e a consciência uma força crítica e desanimadora, em Sócrates é o instinto que se revela crítico e a razão que se manifesta criadora – uma verdadeira monstruosidade *per defectum*! (pp. 85-86, itálicos do autor)

Nietzsche volta-se, então, para os filósofos pré-socráticos da Grécia Arcaica – quando, segundo ele, não existiam essas separações e a racionalidade não era cultuada e considerada soberana sobre a irracionalidade. Apolo não seria a verdade absoluta e abstrata de um ideal distanciado do homem, como preconizava Sócrates, mas uma aparência com um contorno específico de individuação. Portanto, Apolo seria uma ordenação do caos, uma racionalidade estética, uma beleza artificial criada com a intenção de mascarar o terror e a finitude da vida humana.

> Apolo ergue-se diante de mim como o gênio do princípio de individuação, aquele que pode realmente suscitar a felicidade liberatriz na aparência transfigurada; ao passo que pelos gritos de júbilo místico de Dionisos [sic] se quebra o jugo da individuação e se abre o novo caminho para as causas geradoras do Ser, para o fundo mais secreto das coisas. (1872/1984, p. 98)

Filósofo, andarilho, escritor, músico, compositor e poeta, Nietzsche foi importante para a realização deste trabalho porque construiu toda a sua obra tendo a arte como experiência trágica da vida. Ele combateu ferozmente o dualismo verdade/aparência, afirmando que uma é imprescindível à outra. Identifico a razão e a desrazão, respectivamente, com as figuras de Apolo e Dionísio conforme analisadas por Nietzsche. Na mitologia grega, Apolo representa a forma, a beleza, a música, a poesia, a adivinhação, a racionalidade e o princípio de individuação, enquanto Dionísio simboliza a embriaguez, o delírio, a loucura, a dissolução, o desre-

gramento. Ordem e Caos. Nietzsche (1872/1984) afirma que a tragédia humana é a imanência que dá sentido à nossa própria existência. O trágico como "humano, demasiado humano".

As forças apolíneas e dionisíacas estão em constante embate. Não se trata de "uma *ou* outra", mas de "uma *e* outra" – as duas atuando juntas ao mesmo tempo, com seu antagonismo que implode e explode na *catarsis*. A objetividade da emoção, capaz de nos transformar e tirar do eixo central, desestabilizando o pensamento constituído e empurrando para o caos.

> É, pois, às duas divindades das artes, a Apolo e Dionisos (sic), que se refere a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto de origens como de fins, que existe no mundo grego entre a arte apolínea e a arte sem formas ou musical, a arte dionisíaca. Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas, cada vez mais robustas, para com elas perpetuarem o conflito deste antagonismo que a palavra "arte", comum dos dois, consegue mascarar, até que por fim, devido a um milagre metafísico da "vontade helênica", os dois instintos se encontrem e se abracem para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca – a tragédia ática. (Nietzsche, 1872/1984, p. 19)

O pensamento binário é observado pela existência de um racionalismo cultivado desde a Grécia Clássica por Sócrates e reafirmado por seu discípulo Platão. Ao problematizar esses dualismos - especificamente a razão e a desrazão – e tentar articulá-los dialogicamente, discuto a possível relação entre uma e outra, e de que forma poderia ocorrer o diálogo entre esses opostos, com todas as suas diferenças. As cisões nos fazem pender para um lado só. Entretanto, não somos apenas um. Somos vários. Múltiplos. Somos outros. Artaud (1936) parece comungar deste pensamento:

> Todas as nossas ideias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida. E esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida. Se o teatro é feito para permitir que nossos recalques adquiram vida, uma espécie de poesia atroz expressa-se através dos atos estranhos em que as alterações do fato de viver demonstram que a intensidade da vida está intacta e que bastaria dirigi-la melhor. (p. 3)

O psicólogo e filósofo americano James Mark Baldwin (1915) afirma que, no reino da imaginação estética, tanto o verdadeiro como o bom tornam-se "aparentes" e há um jogo livre de ideias. A eles são atribuídos propósitos criativos que são de interesse tanto da ciência quan-

to da arte. Destaco o comentário de Baldwin sobre o *desarranjo* (desregramento?) que o mundo da imaginação opera na oposição dos dualismos:

> O endurecimento gradual do dualismo dos mundos interior e exterior, mente e corpo, traz uma nova fase também neste terceiro mundo da imaginação, em que *a oposição é desarranjada em uma nova liberdade de construção*. A estética toma o seu lugar juntamente com o científico e prático. (Baldwin, 1915, p. 234, tradução nossa, itálicos nossos)

Faço este questionamento ao tratar a *razão da desrazão* como o fluxo que migra para o desconhecido, que ruma ao insabido numa ação em busca da novidade. O momento criativo da experiência pura. A relação com a futuridade. A arte vive em busca da criação, e este fluxo que migra desloca-se e sai da subjetividade para as co-autorias de que fala Bakhtin, e para a objetividade de que fala James. Através da *razão da desrazão* – este lugar onde a desrazão se organiza no seu sentido racional –, a arte busca dentro de si própria descobrir uma forma para sobreviver e é transgressora. Como um desregramento, ela anda errante, segue sem rumo, e este caminho é desconhecido porque o que a impulsiona a seguir em frente é justamente o correr o risco e experimentar o insabido. Este momento criativo seria um *religare* na tentativa de articulação dos dualismos.

Ao articular o dualismo razão/desrazão, proponho a *razão da desrazão*. Este lugar, capaz de desfazer esse "nó" dualista, seria o lugar onde ocorre a síntese estética dos dualismos de que fala Baldwin (1915) em sua teoria do pancalismo ou seria a necessidade de um e outro interagirem para a criação artística a qual proponho? No meu entendimento, o lugar de que fala Baldwin abole o insabido. Isso porque ele o situa no *self*, que vê o objeto como não estranho à sua própria vida, mas refletindo seu próprio mundo interior, seus próprios poderes cognitivos e ativos *já conhecidos* e com os quais se entra em sintonia com outros *selves*. É como se esse lugar já fosse "familiar" e presumisse uma comunhão de *selves*.

> O conteúdo estético é disparado através do controle adequado pelo *self*. O objeto não é meramente apresentado a mim por minha observação ou crítica; mas nele eu encontro o mundo interior refletido; nele eu sinto meus próprios poderes cognitivos e ativos se estabelecendo. Ele não é um mundo estranho à minha própria vida, pois neste mundo, apresentado aparentemente ao meu olhar, eu encontro realizada a minha comunhão com outros *selves*. (Baldwin, 1915, p. 240, itálicos do autor, tradução nossa)

No meu ponto de vista, existem aqui visões opostas acerca do lugar em que o dualismo entre o incognoscível e o conhecido – ou familiar ao *self* – pode ser articulado. Seria uma boa discussão questionar o ponto de vista de Baldwin, mas não é o momento apropriado. Como nesta pesquisa eu focalizo Rimbaud, opto por rumar junto com o poeta em direção ao insabido.

No entanto, depois de andar em frente e experienciar a *razão da desrazão*, verifico que o que se descobre nas experiências vividas pode ser tanto o desconhecido como o que se esperava previamente. Rimbaud falava em tornar-se um poeta vidente e, com isto, descobrir uma nova linguagem. Hoje, credito existir estes dois caminhos. Penso que vamos em busca do que é conhecido, no sentido daquilo que é desejado e imaginado por nós, e não do que é desconhecido. Acontece que irreversibilidade no tempo pode nos levar tanto ao desconhecido como ao conhecido, como o pré-sentido. As ações não voltam, mas o objetivo é alcançado como se buscássemos uma comunhão com outros *selves*, e não algo distante e longínquo. Isso ocorre porque o desejamos, isto é, antecipadamente o conhecíamos. "Este" futuro já é conhecido, mas como existe a irreversibilidade do tempo e o imprevisto, isso não quer dizer que iremos realizar o nosso desejo.

Neste ponto, esclareci uma questão que para mim ainda era confusa: a da futuridade e da temporalidade. Para mim, a futuridade está relacionada ao desejo e à imaginação, e a temporalidade, à percepção do tempo interno no decorrer da ação que tomamos em busca daquilo que desejamos. Esse tempo interno, subjetivo a cada indivíduo, contrasta com o tempo externo coletivo, que todos compartilham socialmente, que é o tempo cronológico do relógio. Diz Simão (2006): "De acordo com Lévinas[13] (1993), o tempo sempre garante a não-coincidência, uma não coincidência entre o eu e o outro que acontece na natureza *diacrônica* do tempo" (p. 13, tradução nossa).

> A ideia do tempo por vir independentemente do sujeito é alterada pela ideia de o tempo estar em relação com a Outridade.... a relação com a Outridade implica o desejo de estar aberto ao desconhecido, a disponibilidade para o envolvimento com o diferente. (Simão, 2006, p. 18)

A citação de Simão me remete a Rimbaud e seu desejo de alcançar o desconhecido, de estar aberto à alteridade e às tensões nas experiências desregrantes que ocorrem devido às diferenças existentes nas relações eu-outro-mundo caótico.

---

[13] Lévinas, E. (1993). *El tiempo y el outro* [The time and the other]. Barcelona, Spain: Paidós. [Translated from *Le Temps et l'Autre*. [Original work published 1979)

4. Metodologia

Dentro da perspectiva teórico-metodológica do construtivismo semiótico-cultural em psicologia (cf. Simão, 2010), elaborei esta pesquisa como uma tentativa de diálogo entre a filosofia da psicologia, a psicologia cultural e a poesia, a fim de problematizar as questões da alteridade, do dualismo razão/desrazão e da futuridade. Com um estofo estético baseado na filosofia-de-mosaico de William James e na polifonia de vozes de Mikhail Bakhtin e a partir de uma metodologia própria que denominei de *razão da desrazão*, criei, por meio da perspectiva poética de Rimbaud, uma interlocução polifônica entre suas vozes múltiplas a partir de três enunciados extraídos das Cartas do Vidente: *Eu é um outro, o Racional desregramento de todos os sentidos* e *A poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela estará na frente*. Em seguida, estabeleci uma relação dialógica entre cada um desses três enunciados, respectivamente, com as noções de dialogismo, polifonia de vozes e da teoria da enunciação de Mikhail Bakhtin; empirismo radical, experiência pura e fatos afetivos ambíguos de William James; e futuridade e irreversibilidade do tempo em Jaan Valsiner. James, com a experiência pura, é o pulso que marca e dá direção a esta ação-composição experimental polifônica. Rimbaud, como um maestro, é quem rege essa polifonia de vozes, possibilitando, a partir desses encontros dialógicos, a realização da *experimência* (experiência-experimento) *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves.*

Para provocar uma interlocução entre Rimbaud, Bakhtin, James e Valsiner, procurei desenvolver a pesquisa em três partes teórico-metodológicas e uma quarta, experimental – que será apresentada ao final, na forma de um filme, como resultado teórico-poético –, compondo um mosaico inspirado na filosofia de mosaico de partes, fluxos de pensamentos e pluralidades de James. Ligadas num "coro" bakhtiano de múltiplas vozes independentes e co-autoras em suas diferenças, as quatro partes desse mosaico são as seguintes:

Na primeira parte, realizei um estudo do enunciado rimbaudiano *Eu é um outro* a partir de iluminações emanadas por Bakhtin – enunciado, dialogismo e polifonia de vozes, co-autoria, responsividade e responsabilidade –, em contraste com a noção de um eu único, monológico e solipsista de Descartes (1596-1650). Somos múltiplos e a pluralidade no mundo é ambígua, ambivalente e caótica.

Na segunda parte, realizei um estudo do enunciado *Racional desregramento de todos os sentidos* a partir de iluminações de William James – empirismo radical, experiência pura e

fatos afetivos ambíguos –, visando questionar alguns dualismos como mente e corpo, razão e desrazão.

Na terceira parte, realizei um estudo do enunciado *A poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela estará na frente* a partir de iluminações de Valsiner – futuridade, temporalidade, irreversibilidade do tempo -, como tentativa de compreender a migração rumo ao desconhecido.

Na quarta parte, realizei a *experimência* (experimento+experiência) denominada *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*, que foi concebida na metodologia da *razão da desrazão* e envolveu todos os conceitos estudados, com a finalidade de demonstrar a dialogicidade, a interação e o entrelaçamento da linguagem teórico-metodológica com a linguagem poética. Esta *experimência* resultou numa narrativa audiovisual em forma de um filme-mosaico, num diálogo polifônico entre poesia, música e imagem.

5. Passagem de razão/desrazão a *razão da desrazão*

Já senti – e ainda sinto – na pele que é ser "a diferente", a "estranha no ninho". Nós, os artistas críticos com pensamento e comportamento diferentes, vivemos sempre à margem, do outro lado do horizonte, perto do abismo. Lidar com a arte, ter uma visão crítica, poética, perceptiva e sensorial fora das convenções e das normas vigentes nos torna seres "estranhos" à sociedade. Trilhar um caminho próprio, procurando uma liberdade de agir e pensar, é complicado porque, na maioria das vezes, haverá um embate com o outro ajustado ao pensamento e comportamento dominantes. Por isso sou solidária e compreendo toda a dificuldade manifestada pelos outros-diferentes que também vivem ou viveram à margem.

Muitos poetas, escritores, atores, filósofos, músicos, artistas plásticos foram incompreendidos e morreram no anonimato, na mais profunda miséria, enlouqueceram ou até se suicidaram em virtude da incompreensão, do descaso ou do desinteresse do público, que não alcançou a profundidade de suas obras. Cito Antonin Artaud, Virginia Woolf, Gerard de Nerval, Friedrich Nietzsche, Mark Rothko, Camille Claudel, Wolfgang Amadeus Mozart, Robert Schumann, Hugo Wolf e Arthur Bispo do Rosário, entre outros. Eles viveram no limite entre a razão e a desrazão, arriscando-se na beira do abismo, sempre em busca do desconhecido, da novidade, de novas re-significações. Esse estado de sensibilidade em que vivem os artistas os deixa com a percepção tão apurada que, às vezes, eles se tornam visionários. Este trabalho é uma homenagem a eles. Artaud (1936) afirma que "é preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer" (p. 5).

O dualismo razão/desrazão fomentado pelo logocentrismo separa a razão da desrazão, dando primazia à primeira. A racionalidade predomina como única forma legitimada do saber, absoluto e soberano, dado que a verdade considerada válida é a que for comprovada e atestada pela ciência. Porém, James (1949/1979c) afirma que

> A verdade de uma ideia não é uma propriedade estagnada inerente a ela. A verdade *acontece* a uma ideia. A ideia se *torna* verdadeira, é *feita* verdadeira pelos eventos. Sua verdade *é* de fato um evento, um processo, o processo notadamente de se verificar a si mesmo, sua *verificação*. Sua validade é o processo de sua *validação*. (p. 113, itálicos do autor)

A arte, por sua vez, é sempre colocada ao lado do irracional, da emoção pura, do "só sentimento". Contudo, no seu domínio esse dualismo não existe, pelo menos não na forma como o racionalismo comumente se apresenta. O artista constroi seu conhecimento por meio de um estudo teórico profundo específico à sua área que não prescinde da parte prática do ensaio, tanto quanto o ensaio não prescinde do estudo teórico. Neste sentido, acredito que a arte quebra o paradigma do dualismo, colocando o racional e o irracional em interlocução. Mente/corpo e cultura/natureza juntas para o fazer artístico. É em função desta ideia que busco a *razão da desrazão*. Justamente por ser contrária aos dualismos, procuro, neste trabalho, ter o cuidado para que uma não predomine sobre a outra.

Nesta pesquisa, tento introduzir um diálogo crítico nesse dualismo, para que a arte não seja vista apenas como passatempo ou entretenimento, mas torne-se visionária, mostrando a sua profundidade. Ela desperta um racional desregramento de todos os sentidos, como a poesia de Rimbaud. Aflora e provoca um movimento de mudança em direção a novos rumos. Porém, ao mesmo tempo em que desregra, ela também requer estudo, dedicação e envolvimento sistemáticos para que possa refletir as inquietações do mundo caótico - como, por exemplo, os problemas como a violência contra a mulher e os indígenas, ou as questões de intolerância religiosa e política, que nos afetam e às quais não dá para ficar imune ou alheio. Na minha visão, o artista é aquele que vê o que os outros não conseguem ver e sentir. Essa é uma característica inata a ele. Por isso, digo que a ciência encarrega-se da evidência dos fatos enquanto a arte, da vidência. E esta vidência move o artista a provocar que as coisas ainda não vistas venham à tona e transbordem, para que sejam vistas e ouvidas por mais pessoas.

Ao buscar articular o dualismo razão/desrazão, trato a desrazão como a criação, ou o delírio da criação, da imaginação, da verdade falsa ou mentirosa. A desrazão teria uma ordenação própria, que a objetiva e a leva à realização de algo que parece insensatez por não filiar-se a um racionalismo organizado e compreensivo. Como uma desordenação se ordena e cria algo que se renova, desordena a ordem, mas ao mesmo tempo a organiza? Também trato a desrazão como o fluxo de migração em direção ao desconhecido - que é desejado -, o que segue em frente rumo ao insabido que é percebido. É a ação em direção ao novo. A futuridade. A experiência pura. O momento criativo.

Procuro entender o que Rimbaud quis dizer com o *racional desregramento dos sentidos*. Na sua busca por experiências desregrantes, ele foi um andarilho, um migrante dos espaços corporais-geográficos em seus deslocamentos na multiplicidade de *selves* poéticos e reais, alguém que abriu à experiência da alteridade com o outro radicalmente diferente, estrangeiro,

estranho e alienígena à sua cultura: a África. Rimbaud era arrebatado pela sucessão "evolutiva" de suas descobertas poéticas buscando experiências desestabilizadoras em sua selvageria, delírios e crises na indagação de que as dualidades se tornassem indagações prementes:

> Como conciliar o conhecimento com a sabedoria? Como tratar a ciência sob o dinamismo inerente ao corpo humano? Como harmonizar modernidade e eternidade? Como unir iluminação e logos? São estas as indagações prementes e duradouras de Rimbaud. (Vasconcelos, 2000, p. 91)

Entendo o *racional desregramento de todos os sentidos* como sendo a *razão da desrazão*, a fonte para a criação. É como se a desrazão tivesse uma metodologia própria, uma organização particular para ser objetiva e produtiva. É como avançar na direção da contemplação estética ou do fazer artístico - neste caso, a construção da obra verbal/não verbal. É preciso introduzir uma metodologia organizada na desordem, movida por ações específicas. Para ela existir, seria necessária a existência de interlocutores agindo para torná-la real.

> A comunicação artística deriva da base comum a ela e a outras formas sociais, mas ao mesmo tempo, ela retém, como todas as outras formas, sua própria singularidade; ela é um tipo especial de comunicação, possuindo uma forma própria peculiar. Compreender esta forma especial de comunicação realizada e fixada no material de uma obra de arte eis aí precisamente a tarefa poética sociológica. (Voloshinov & Bakhtin, 1926/1976, p. 4)

6. Atuação da razão da desrazão

Para tentar compreender a *razão da desrazão* oriunda do *racional desregramento de todos os sentidos* de Rimbaud por meio de algum conceito com o qual se possa identificá-la, procuro aproximá-la da noção de *experiência pura* de James. Assim, passo a identificá-la como a *experiência pura da criação*. Compreendo a *razão da desrazão* como um método pelo qual a desrazão se organiza, já que em princípio a desrazão, como experiência criativa, é caótica e desordenada. Ela é a ação prenhe de experiência pura. É o presente puro e vazio, prestes a ser preenchido, que é idêntico, na minha concepção, ao que James chama de *experiência pura*.

Não é possível definir exatamente o momento da *razão da desrazão*, o instante em que ela acontece, pois ela não obedece a uma regra lógica para existir. "Que se arrebente no salto rumo às coisas inauditas e inomináveis" (Rimbaud, 1871/2009). No meu entendimento, Rimbaud desejava chegar a um "lugar" que não tem nominação, assim como James se referia à experiência pura como uma atualidade sem qualificação, "um simples "*aquilo*". É isso o que espero poder revelar com a *razão da desrazão* ou o *racional desregramento de todos os sentidos*, muito próximo do que seria a experiência pura conforme James (1912/1979b):

> 'Experiência pura' é o nome que dei ao fluxo imediato de vida que fornece o material à nossa reflexão posterior com suas categorias conceituais.... uma experiência pura no sentido literal de um *aquilo*, que não é ainda um *o quê* definido, apesar de poder ser todas as espécies de o quês; repleta tanto de univicidade como de multiplicidade, mas em relações que não aparecem; mudando completamente, ainda que tão confusamente que suas fases se interpenetram e nenhum ponto, seja de distinção, seja de identidade, pode ser captado. (p. 206, itálicos do autor)

Quando falo que a *razão da desrazão* se aproxima do que é a experiência pura para James, quero dizer que num primeiro instante ela seria um *aquilo*, ou seja, alguma coisa que não tem pressa para se definir, porque este método não está situado ainda em lugar algum determinado. Não possui nominação nem qualificação. Define-se conforme o método se desenvolve na ação contínua deste exercício que se constrói. Esta indefinição deve-se à ambiguidade, ao caráter "híbrido e anfíbio" (James, 1912/1979b) que existe na origem da *razão da desrazão* e do *racional desregramento de todos os sentidos* de Rimbaud. Em função desta

minha perspectiva, acredito que exista um paradoxo, uma indefinição originária desta incompreensão, que dificulte um conceito ou uma definição lógica.

Aponto possibilidades de se conceituar a noção de *razão da desrazão* – a qual, dependendo da perspectiva assumida, pode transmutar-se e assumir outra definição, como um camaleoa que se transforma conforme o momento. Essa mudança de uma perspectiva a outra ou de um estado a outro, experienciada constantemente, é a transição contínua à qual James (1912/1979b) denominou de *relação conjuntiva,* cuja característica é o sentimento de continuidade na passagem das experiências pertencentes ao mesmo eu, enquanto a *relação disjuntiva* é a transição das experiências do eu (vividas) para as experiências do outro (concebidas), sendo impossível uma passagem entre elas. "O que simplesmente sinto, quando um momento posterior de minha experiência sucede um momento anterior, é que, apesar de eles serem dois momentos, a transição de um ao outro é *contínua*" (p. 190, itálico do autor). Entendo que a compreensão de James sobre a continuidade na transição das experiências conjuntivas aproxima-se da de seu amigo Bergson (1907/2015) sobre a variação dos "estados de alma". Fluxo e duração. A afinidade de pensamento e a relação de amizade entre os dois está explicada mais detalhadamente na parte dedicada a James (ver item 7.3):

> A mudança parece-me residir na passagem de um estado ao estado seguinte: com relação a cada estado, tomado em separado, quero crer que permanece o mesmo durante todo o tempo em que ocorre. No entanto, um leve esforço de atenção revelar-me-ia que *não há afecção, não há representação, não há volição que não se modifique a todo instante; caso um estado de alma cessasse de variar, sua duração deixaria de fluir*. (p. 11, itálicos nossos)

As mudanças ocorrem na experiência pura a cada momento e, nesta sucessão, um acontecimento nunca é igual ao outro porque as afecções e desejos que se vinculam a ele não são os mesmos. São inúmeras as experiências que se sucedem, mas elas não são iguais. A cada instante, algo novo se configura e como se estivesse sempre algo por vir. Diz Bergson:

> Constato de início que passo de um estado para outro. Tenho calor ou tenho frio, estou alegre ou estou triste, trabalho ou não faço nada, olho aquilo que me cerca ou penso em outra coisa. Sensações, sentimentos, volições, representações, eis as modificações entre as quais a minha existência se reparte e que a colorem sucessivamente. Mudo, portanto, incessantemente. Mas isso é dizer muito pouco. A mudança é bem mais radical do que se poderia pensar à primeira vista. (Bergson, 1907/2015, p. 11)

7. Mosaico de quatro partes

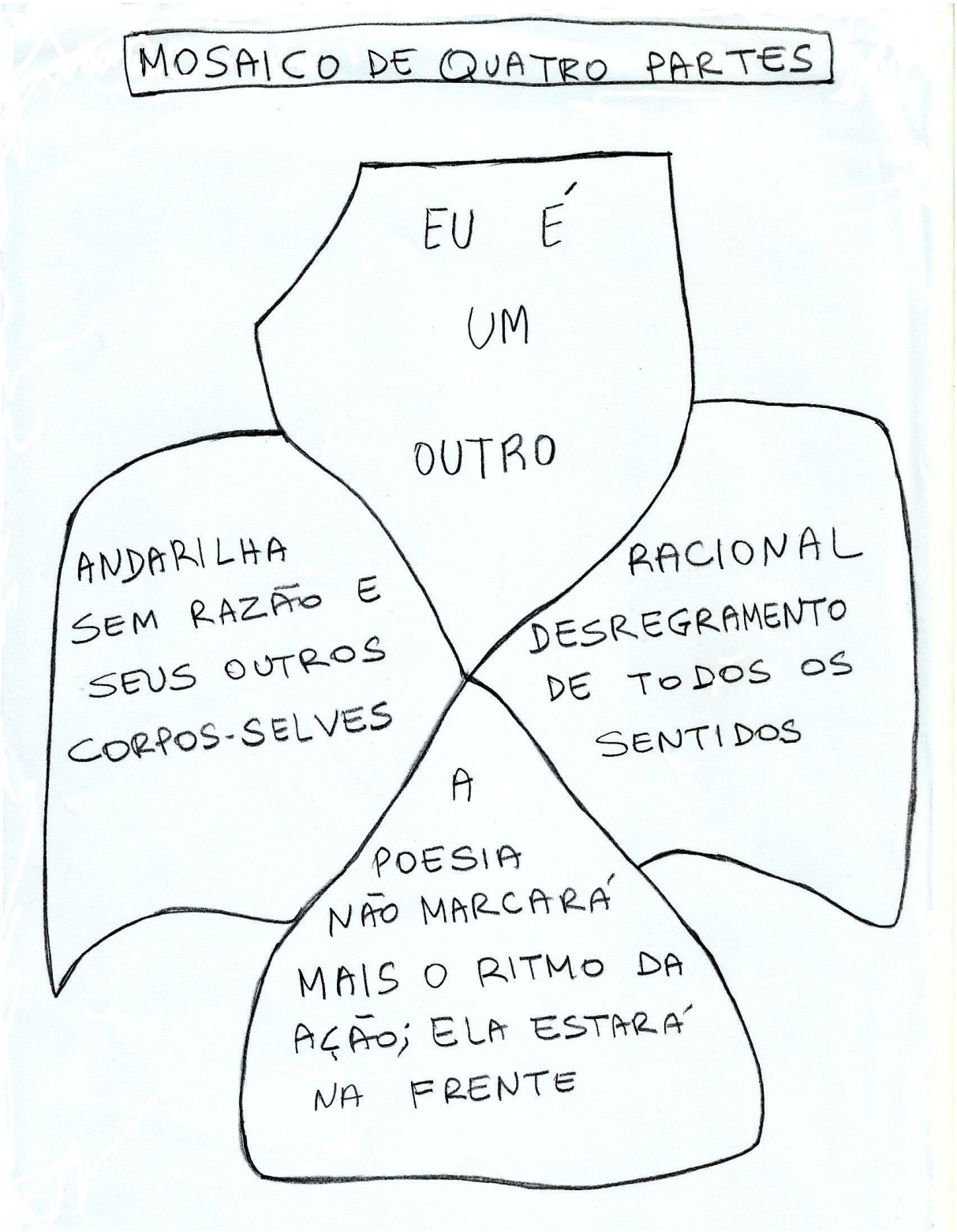


Figura 10. Mosaico de quatro partes.

ALTERIDADE

ALTERAÇÃO

ALTERIZAÇÃO

ALTERAR-AÇÃO

ALTER-AR-A-AÇÃO

ALTER-AR-TENSÃO

ALTERAR-TE

ALTER ARTE

ARTERIDADE

ALTA TENSÃO

INTENSA AÇÃO

IN-TENSÃO

TENSÃO

ENTRE...

AS DIFERENÇAS

A ilusão do eu solipsista – Ruptura – Os outros que me constroem

Nem um nem outro

Um outro

Outro

Um

Outro

Entre

Um

Outro

Sem nome

Cego

Um vagalume

Ilumina

A escuridão

Nas pequenas frestas surgem

Pequenos fachos de luz

Somente partes de corpos

Um outro

Uma hora a amplitude – outra hora o

Pequeno espaço

Estar no mundo – caminhar

Afetos, encontros e desencontros – num jogo

Numa ocupação livre

Indo ao ENCONTRO

Direto das diferenças

O MAL ESTAR NO BAQUE E NO TRANSTORNO O DESCONFORTO

Figura 11. Rimbaud é um outro.

7.1. Parte I: Iluminações de Bakhtin sobre o "Eu é um outro"

[Carta a George Izambard, Charleville, 13 de maio de 1871]

> Agora eu me encrapulo o mais possível. Por quê? Quero ser poeta, e trabalho para me tornar Vidente.... Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu me reconheci poeta. Não é de fato culpa minha. É falso dizer: Eu penso: devíamos dizer pensam-me. – Perdão pelo jogo de palavras. ***Eu é um outro***. Tanto pior para a madeira que se descobre violino, e ao diabos os inconscientes que chicaneiam sobre o que ignoram por completo! (Rimbaud, 1871/2009, p. 35, grifo do autor, ênfase nossa)

Nesta primeira parte do mosaico, escolhi Bakhtin para iluminar a noção de alteridade no enunciado *Eu é um outro* por encontrar, neste autor, uma correspondência poética com os conceitos teóricos de enunciado, dialogismo e polifonia de vozes. Nas duas *Cartas do Vidente*, identifico no discurso de Rimbaud o seu dialogismo com vários outros e as múltiplas vozes que compõem o seu *self* polifônico, numa relação de responsividade ativa.

A *responsividade ativa* é uma noção fundamental de Bakhtin (1979/2015) no tocante à comunicação discursiva. Ele critica o esquema utilizado pela linguística que divide os parceiros da comunicação discursiva em "falante" e "ouvinte", chegando mesmo a chamá-los de "ficções". Opondo-se ao entendimento de que os processos ativos de discurso cabem ao "falante" e os processos passivos de recepção e compreensão cabem ao "ouvinte", Bakhtin (1979/2015) entende que o ouvinte também ocupa simultaneamente uma ativa posição responsiva que se forma durante todo o processo de audição e compreensão. "Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante" (p. 271).

Enunciado

O *enunciado*, segundo Bakhtin (1979/2015), é a unidade real da comunicação discursiva (p. 274). Não pode ser confundido com a *oração*, que ele considera como a unidade da língua. Essa diferença reside no fato de que, na oração, a palavra é neutra, imparcial, sem expressão, ao passo que, no enunciado, a palavra vincula-se a uma situação concreta de comuni-

cação envolvendo um contexto, interlocutores, endereçamento, responsividade etc. Na oração, portanto, a palavra reduz-se ao seu aspecto lingüístico – com suas particularidades fonéticas, sintáticas, semânticas, gramaticais, lexicais etc –, enquanto no enunciado a palavra ultrapassa este campo e torna-se extralingüística – adquirindo características de expressividade, intenção, entonação etc. Eu diria que, na oração, a palavra possui *significado* – aqui entendido como aquilo que encontramos nos dicionários -, enquanto que, no enunciado, a palavra adquire *sentido*, atribuído particularmente por cada um dos interlocutores envolvidos na comunicação a partir da atuação de todos os elementos extralingüísticos sobre ela.

De acordo com Bakhtin (1979/2015), "o discurso só pode existir de fato na forma de enunciações concretas de determinados falantes, sujeitos do discurso", não podendo existir fora dele (p. 274). Assim sendo, todos os gêneros de discurso são enunciados: desde o diálogo real, considerado a forma mais simples e clássica de comunicação discursiva, até as formas de construção mais complexas, como as obras científicas e artísticas, independente de sua extensão. Mas o que caracteriza um enunciado? Que traços os diferentes enunciados têm em comum?

O enunciado, afirma Bakhtin (1979/2015), caracteriza-se por algumas peculiaridades estruturais (p. 275). Uma delas é possuir limites absolutamente precisos, definidos pela alternância dos sujeitos do discurso. Isso quer dizer que, antes de seu início, existem os enunciados de outros; e, depois do seu término, existem os enunciados responsivos de outros – ou uma compreensão ativamente responsiva silenciosa do outro, ou ainda uma ação responsiva baseada nessa compreensão. Dessa alternância dos sujeitos do discurso decorre uma segunda peculiaridade do enunciado, que é a sua conclusibilidade específica. Essa conclusibilidade exprime uma certa posição do falante, que suscita a possibilidade de uma resposta (p. 280). Nesse sentido, "todo enunciado concreto é um elo numa cadeira da comunicação discursiva de um determinado campo" (p. 296), pois todas as réplicas estão interligadas. Outras peculiaridades constitutivas do enunciado são o seu direcionamento – ou endereçamento – a alguém e o seu elemento expressivo (p. 296), relacionado à escolha dos procedimentos composicionais do discurso - estilo, meios etc.

Dialogismo

No tocante à noção de *dialogismo*, Bakhtin (1929/2013) afirma que "as relações dialógicas são extralingüísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do

discurso, ou seja, da língua como fenômeno integral e concreto" (p. 209, itálico do autor). Segundo ele, "as relações dialógicas são absolutamente impossíveis sem relações lógicas e concreto-semânticas, mas são irredutíveis a estas e têm especificidade própria" (p. 210).

> Para se tornarem dialógicas, as relações lógicas e concreto-semânticas devem... materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado, e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa. (p. 210)

Em outras palavras, Bakhtin (1929/2013) afirma que as relações dialógicas requerem ao menos duas enunciações concretas e dois diferentes sujeitos. No caso de uma mesma enunciação e um único sujeito, para haver uma relação dialógica é preciso que haja, de algum modo, um distanciamento em relação a ela, uma ressalva interna, uma limitação ou desdobramento da autoridade (p. 211). Igualmente podem existir relações dialógicas entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais etc. Nesse sentido, assinalo as relações dialógicas entre as linguagens teórico-metodológica e poético-experimental desta pesquisa.

O dialogismo é a essência da linguagem, afirma Bakhtin (1929/2013). Todo discurso de alguém é endereçado a outrem e é constituído como resposta ou reação a um discurso anterior, já dito, visando a uma resposta futura. Nesse sentido, é uma cadeia sempre aberta, não acabada, inconclusiva. O dialogismo é, portanto, uma relação entre os sujeitos dos discursos, caracterizada pela responsividade. A polifonia, por sua vez, é trama ou teia de discursos que constituem os enunciados de alguém, fazendo-se presentes nestes como ecos ou ressonâncias de outras vozes ou consciências. Em outras palavras, significa que a fala do sujeito está impregnada pelas palavras de outros. Na visão de Bakhtin, essas características da linguagem apontam a presença da alteridade na formação do discurso do sujeito, indicando que o eu se constitui a partir do outro.

O conceito de dialogismo no romance dostoievskiano é assim explicado por Bakhtin (1929/2013):

> O romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra. Essa interação não dá ao contemplador a base para a objetivação de todo um evento segundo o tipo monológico comum (em termos de enredo, líricos ou cognitivos), mas faz dele um participante. O romance não só nega qualquer base sólida fora da ruptura diagonal a uma terceira consciência monologicamente abrangente como, ao contrário, tudo nele se constrói de maneira a levar ao impasse a oposição dialógica. (pp. 18-19)

Polifonia

A *polifonia*, particularmente, é um conceito familiar para mim, em função da minha perspectiva artística, estética e poética como uma pessoa cuja trajetória de vida está intimamente ligada à música. Por isso, me estenderei um pouco mais sobre este conceito. Etimologicamente, polifonia quer dizer "vários sons". Na música, a polifonia é um tipo de composição na qual linhas melódicas vocais ou instrumentais distintas, autônomas e independentes desenvolvem-se e articulam-se segundo as regras do contraponto, em contraste com o que ocorre na música monofônica (na qual todas as vozes entoam uma única e mesma linha melódica, em uníssono, como no cantochão ou canto gregoriano) ou na música homofônica (em que as vozes possuem linhas melódicas diferentes mas desenvolvem-se de maneira ritmicamente idêntica).

Na polifonia, as vozes possuem linhas melódicas totalmente independentes e todas têm igual importância, diferentemente do que acontece na harmonia, em que uma voz sempre é mais importante que as outras, que apenas a acompanham. Na composição musical, a polifonia está para o eixo da horizontalidade (continuidade ou sucessão de sons no tempo), assim como a harmonia está para o eixo da verticalidade (simultaneidade de sons no tempo). Historicamente, a "era da polifonia" vai do século XIII ao século XVI, mas, na prática, a polifonia nunca deixou de existir. A polifonia gerava incômodo no meio religioso dominado pelo cantochão por não possuir uma voz predominante, já que a trama sonora das vozes era intrincada demais e tornava difícil a compreensão do texto. As vozes sobrepunham-se e tornavam-se muitas vezes incompreensíveis. Muitas vezes, um texto sacro e um profano dialogavam na polifonia.

A polifonia é um conceito tomado de empréstimo da música para descrever a relação entre o autor e o herói nos romances de Dostoiévski. Bakhtin não foi o único, porém, a identificar características polifônicas no romance do escritor russo. Segundo ele, Komarovitch e Lunatcharski[14] abordaram esses traços em seus estudos sobre Dostoiévski, embora não completamente (Bakhtin, 1929/2013, pp. 22-41). Bakhtin salienta ainda a presença de "embriões" de polifonia em outros autores, como Shakespeare e Balzac, a quem considera precursores de

[14] Anatóli Lunatcharski (Ucrânia, 1875- França, 1933) foi um dramaturgo, escritor, crítico literário e político soviético, membro do Partido Comunista da URSS e da facção bolchevique durante a Revolução Russa de 1917.

Dostoiévski nesse campo (pp. 37-39). No entanto, é Dostoiévski quem ele considera o criador do romance polifônico (p. 5).

Bakhtin (1929/2013) frisa, porém, que o emprego do termo musical *polifonia* é apenas uma metáfora, já que a música e o romance são muito diferentes, havendo entre eles muito mais que uma analogia figurada:

> A comparação que fazemos do romance de Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para que se possa falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada. O que não se deve é esquecer a origem metafórica do nosso termo. (p. 22-23, itálicos do autor)

Tendo-se isso em vista, o conceito de polifonia – ou pluralidade ou multiplicidade de vozes –, aplicado ao romance dostoievskiano, é assim descrito nas palavras de Bakhtin (1929/2015):

> *A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski.* Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes[15] e seus mundos que aqui se combinam numa unidade do acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (pp. 4-5, itálicos do autor)

Na polifonia, o eu não faz do outro um mero objeto de sua consciência, mas reconhece-o também como sujeito dotado de consciência própria e de igual valor à sua. Sua essência consiste no fato de as vozes permanecerem independentes e autônomas e combinarem-se. "A vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento" (Bakhtin, 1929/2013, p. 23).

É preciso frisar que os conceitos de dialogismo e polifonia têm suscitado diferentes compreensões por parte dos estudiosos da obra de Bakhtin, sendo por uns considerados como sinônimos e, por outros, como distintos. Na minha compreensão, a partir das minhas leituras de Bakhtin, o *dialogismo* refere-se à relação responsiva – sempre aberta, inconclusa – entre os enunciados ou os discursos de sujeitos ativos no processo de interação comunicativa, enquan-

[15] *Equipolentes* são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas (N. do T.).

to a *polifonia* diz respeito à independência e à autonomia desses sujeitos, considerados em igualdade de condições no diálogo quanto às suas perspectivas e visões de mundo. Em ambas, o outro é considerado sujeito ativo de seu próprio discurso, e não um mero objeto receptor, passivo, na comunicação. Voloshinov e Bakhtin (1926/1976) afirmam que

> O discurso é como o "cenário" de um certo acontecimento. A compreensão do sentido global da palavra deve reproduzir esse acontecimento que é a relação recíproca dos locutores, ela deve "encená-la", e se pode dizer, aquele que decifra o sentido assume o papel de ouvinte; e, para sustentá-lo, deve compreender a posição dos outros participantes. (p. 199)

No meu trabalho, considero a desrazão como a voz que está em relação de contraponto, no sentido polifônico, com as vozes da razão cartesiana e da lógica aristotélica. O conceito de contraponto (*contrapunctus* = ponto contra ponto) é a relação entre duas ou mais vozes independentes. É o contraponto que dá origem e rege a polifonia. A razão cartesiana e a lógica aristotélica baseiam-se em elementos como a eliminação da dúvida (certeza) e os princípios da identidade e da não-contradição como vias únicas para se chegar à verdade. Por sua vez, a desrazão de que falo acolhe a incerteza, a ambigüidade, a indeterminação, o erro, o desvio, elementos que se opõem à identidade única, estática e estável do *logos* e que constituem material de interesse para a arte. Na desrazão, não existe separação nem exclusão desses elementos, mas diálogo entre eles.

A ambigüidade abala os princípios da noção aristotélica de identidade, na medida em que não permite afirmar ou determinar, com exatidão ou certeza, o que uma coisa efetivamente "é". É isso, por exemplo, que está no cerne das discussões sobre as questões de gênero nos dias hoje. A desrazão não se deixa capturar por uma razão que só interessa a uma cultura dominante: a razão da certeza. A desrazão da minha perspectiva poética é a incerteza, a indeterminação, a instabilidade, a ambiguidade que ameaça e inviabiliza a identidade aristotélica. Quando não é possível afirmar o que uma coisa "é", põe-se em xeque toda a certeza cartesiana. Quando você admite ser várias pessoas, não consegue ser *logos*-capturado. A "insurgência" da *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves* reside aí, neste espaço da ambiguidade.

O enunciado teórico-metodológico e o enunciado experimental da pesquisa estabelecem entre si uma relação dialógica polifônica assinalada pela oposição contrapontística de partes independentes, autônomas e plenivalentes com que se cruzam para realizar um diálogo entre o discurso conceitual e a experimência *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*.

As inúmeras vozes que constituem o mosaico pluriverso da pesquisa reforçam essa polifonia, e esta polivocalidade dialoga com as linguagens diferentes que se complementam.

Rimbaud e Bakhtin

A partir de agora, discuto as noções de alteridade e dialogismo existentes nas duas *Cartas do Vidente* de Rimbaud e como esses diálogos constituíram o seu *self* polifônico. A alteridade é observada nas duas cartas pela frase *Je est un autre (Eu é um outro)*, que evidencia os conflitos das(os) múltiplas(os) vozes/outros do poeta em sua narrativa poética e em sua trajetória biográfica constituindo o *self* de Rimbaud em sua subjetividade polifônica. Para esta investigação, exponho as tensões dialógicas do discurso rimbaudiano nas duas correspondências, articulando-as com as noções de enunciado, dialogismo e polifonia de Bakhtin. A dialogicidade das inquietações e conflitos entre Rimbaud e seus outros permite-me compreender as diferentes posições do *self* a partir de uma perspectiva teórico-metodológica do construtivismo semiótico cultural em psicologia (cf. Simão, 2010), na tentativa de compreender a ligação entre as relações *self*-alteridade, as elaborações dialógicas e estéticas dessa experiências conflitantes. Busco compreender como as tensões dialógicas observadas nas *Cartas do Vidente* endereçam poeticamente a metamorfose das vozes em diálogo que atravessam o *self* do poeta e seu campo cultural, ao mesmo tempo em que percebo a implicação entre autor e obra num diálogo conflitante em que uma não existe sem a outra.

Procurei compreender, no enunciado *Eu é um outro*, a noção de alteridade na reflexão provocada por Rimbaud. A princípio, fiquei intrigada com essa afirmativa, e transformei-a em uma pergunta: eu é um outro? Bakhtin (1929/2013) afirmava que "a transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro" (p.223).

Como um visionário, Rimbaud prenuncia na primeira *Carta do Vidente* a existência do *self* múltiplo e social, em contraste com o *self* único e individual, ao afirmar a sua fórmula radical da alteridade: *Eu é um outro.* A alteridade. As múltiplas vozes. A vida e o mundo estão em diálogo constante. O movimento dialógico em direção à alteridade. Penso que este tipo de relação constitutiva do *self* múltiplo do poeta visionário Rimbaud em seu caminhar errante, na medida em que se expressa em sua obra um discurso que atravessa o outro em oposição a outro discurso dialógico é um diálogo intrasubjetivo ao mesmo tempo em que o externa a ou-

tros interlocutores seus que são os destinatários de suas cartas. Ele tira o outro da posição de mero objeto externo da consciência e outorga-lhe a condição de sujeito (eu) constituinte dela. Ao mesmo tempo, pressupõe a multiplicidade desse eu, já que o outro a ocupar a posição do eu pode ser mais de um: pode ser vários outros.

Na minha perspectiva, o enunciado expressa a recusa de Rimbaud em aceitar a noção de um *self* autocontido, um *self* narcísico que só enxerga o reflexo dele mesmo no mundo. É uma assunção da alteridade. Rimbaud declara-se um outro. Na elaboração da sua poesia, recusa o eu subjetivista. Age como se fosse um outro, humano ou não humano. Um dos muitos *selves* de Rimbaud é o "Barco Ébrio" [*Le Bateau Ivre*], um de seus mais célebres poemas, escrito em 1871. Em seu comentário sobre o poema, afirma Barroso (1995): "Estamos num barco doido, embriagado de infinito, navegando ao léu 'para chegar ao Insabido'. E o barco é o 'Eu', Rimbaud, ou seja: a Poesia" (p. 347).

> ... Ora *eu*, barco perdido entre as comas das ansas,
> Jogado por tufões no éter de aves ausentes,
> Sem ter um Monitor ou veleiro das Hansas
> Que pescasse a carcaça, ébria de água, à corrente...
> (Rimbaud, 1871/1995, pp. 206-207)

"É falso dizer: Eu penso. Devíamos dizer: Pensam-me". O embate de Rimbaud com a voz de Descartes torna-se ainda mais claro quando ele faz esta afirmativa. Obviamente, ele está sendo responsivo à famosa noção de Descartes do *cogito ergo sum* ("penso, logo existo"). Ao refutar o *cogito*, noção fundante do pensamento racionalista que institui o eu transcendente, solipsista, individualista, autocentrado e ensimesmado, Rimbaud opõe-se ao pensamento iluminista moderno do mundo-como-representação como forma privada e não pública. O mundo das ideias como reflexão de um mundo distante, subjetivado e não experienciado nas relações diretas com o outro. Rimbaud diz que não se fez poeta: "foi feito".

Assim como a madeira não se faz violino, nem o cobre se faz clarim. Com esta metáfora, Rimbaud enfatiza a alteridade, a sua convicção de sermos constituídos com o auxílio do outro e não sozinhos, numa interação de responsividade ativa. A abertura do eu à experiência da alteridade com um outro, assinalada por Rimbaud através de seu enunciado, expressa a compreensão do poeta de que o *self* é constituído socialmente.

Ao observar a alteridade enunciada por Rimbaud em seu *Eu é um outro*, sua crítica ao eu único de Descartes e sua relação dialógica com o outro, posso aproximá-lo de Bakhtin para

tentar compreender o significado da alteridade através das noções de enunciado, dialogismo e polifonia de vozes como fonte de estudo para elucidar esta problematização.

Bakhtin (1929/2013) opôs-se à noção do *self* monológico porque, para ele, o *self* é dialógico. O dialogismo é o oposto do monologismo. "O que é monologismo em sentido superior? Negação da isonomia entre as consciências em relação à verdade (compreendida de maneira abstrata e sistêmica)" (p. 320). Entendo que a descrição abaixo, de Bakhtin, aplica-se perfeitamente ao eu cartesiano, solipsista e monológico:

> o monologismo é a extrema negação da existência de outra consciência isônoma e isônomo-responsiva fora de si mesma, de outro *eu "tu"* isônoma. No enfoque monológico (em forma extrema ou pura), o *outro* permanece inteiramente apenas *objeto* da consciência, e não outra consciência. Dele não se espera uma resposta que possa modificar tudo no universo da minha consciência. O monólogo é concluído e surdo à resposta do outro, não o espera nem reconhece nele força *decisiva*. Passa sem o outro e por isso reifica, em certa medida, toda a realidade. Pretende ser a última palavra. Fecha o mundo representado e os homens representados. (p. 329, itálicos do autor)

O solipsimo contra o qual Bakhtin se insurge é uma característica do eu cartesiano. Com seu método de chegar à verdade pondo em dúvida a existência de todas as coisas, Descartes (1641/2004) concluiu que a primeira certeza inconteste e indubitável que se pode afirmar é que, "ao duvidar, eu penso; se penso, logo existo". Segundo ele, todas as coisas que posso conceber fora de mim podem ter sua existência colocada em dúvida – como se fossem uma ilusão de um Deus enganador –, mas os pensamentos que tenho acerca dessas coisas estão em mim e, portanto, asseguram a minha existência. "Eu sou coisa pensante... Pois, embora as coisas que sinto e imagino fora de mim talvez não sejam nada ali, todavia, os modos de pensar que chamo sensações e imaginações..., tenho certeza de que eles estão em mim" (pp. 67-69). Portanto, o eu cartesiano constitui-se a partir das suas representações do mundo, legitimando sua existência com seus próprios pensamentos.

Bakhtin (1979/2015) afirma que "pode até ser intuitivamente convincente e compreensível que o mundo inteiro se aloje na minha consciência", como no solipsismo, mas "em termos intuitivos seria totalmente incompreensível alojar o mundo inteiro e a mim mesmo na consciência do outro" (p. 36). Se eu posso imaginar que o mundo fora de mim é apenas uma ideia na minha mente, o outro também pode imaginar o mesmo sobre o mundo que lhe é exterior, incluindo a mim. Entretanto, eu estou certo de que existo realmente porque penso, e não posso admitir que eu seja apenas uma ideia na mente do outro. A lógica não sustenta o eu so-

lipsista. A noção de Bakhtin, portanto, vai de encontro à do *self* cartesiano e coincide com a de Rimbaud.

O solipsismo é uma forma de idealismo e a relação com o outro tem a ver com o vivenciamento da realidade concreta e material da vida. O idealismo, segundo Bakhtin (1979/2009), é um vivenciamento de si mesmo, ou seja, das próprias ideias: "o idealismo torna intuitivamente convincente o vivenciamento de mim mesmo e não o vivenciamento do outro; o realismo e o materialismo é que tornam mais convincente o vivenciamento do outro" (p. 36). Percebo, aqui, a proximidade das palavras de Bakhtin com o desejo de Rimbaud (1871/2009) de perseguir uma poesia objetiva, e não subjetiva – isto é, como expressão de um vivenciamento do outro, e não das próprias ideias. O eu não é uma entidade fixa, que pertence só a mim. O eu é móvel, um lugar que pode ser ocupado pelo outro. Uma metáfora: a brincadeira de "passa-anel": numa hora, o eu está comigo; noutra hora, passo o eu e ele está com o outro. Assim, traduzo o *Eu é um outro* rimbaudiano em termos bakhtinianos: "O *eu* se esconde no *outro* e nos *outros*, quer ser apenas outro para os outros, entrar até o fim no mundo dos outros como outro, livrar-se do fardo de *eu* único (*eu-para-si*) no mundo" (Bakhtin, 1979/2015, p. 383).

Historicamente, o eu centrado tinha um caráter individualista dentro da psicologia tradicional, com comportamentos ligados à cultura positivista, que não deixava espaço para o sujeito criativo e proativo responsável por sua trajetória cultural (Rey, 2004, p. 21). Ao lado do positivismo, o racionalismo contribuiu para uma visão naturalista evolucionista e na ênfase no desenvolvimento do intelecto e das operações lógicas, marcando o forte cognitivismo e individualismo que ainda é hegemônico na compreensão do desenvolvimento humano (p. 1).

James (1912/1979b) criticou a noção racionalista, individualista e auto-suficiente do *self* assumida por filósofos do ego transcendental como Descartes, Kant e Hegel. Descartes (1637/2001) compreendia o eu como "uma substância, cuja única essência ou natureza é pensar, e que, para existir, não necessita de nenhum lugar nem depende de coisa alguma material" (pp. 38-39), pois a única condição capaz de validar para o homem a sua existência é o reconhecimento de seu próprio pensamento. "Se eu parasse de pensar, ainda que tudo o mais que eu imaginara fosse verdadeiro, não teria razão alguma de acreditar que eu existisse" (p. 38). James opôs-se a esta noção do eu cartesiano como "coisa pensante" (*res cogitans*), concebida como uma substância ou entidade do pensamento. "Acredito que a "consciência", uma vez que se tenha evaporado nesse estado de pura diafanidade, está a ponto de desaparecer comple-

tamente. Ela é o nome de uma não entidade, e não tem direito a um lugar entre os primeiros princípios" (James, 1912/1979b, p. 173).

Para Bakhtin, o *self* é multivocal, ou seja, está povoado pelas vozes de outros sujeitos, em constante diálogo. Esta noção bakhtiniana contribuiu para a Teoria do Self Dialógico de Hermans. Sobre o *cogito* cartesiano, diz Hermans (2001): "A concepção cartesiana do self é tradicionalmente formulada nos termos da expressão 'Eu penso'. Esta expressão pressupõe que há um eu centralizado responsável pelos passos no raciocínio ou no pensamento" (p. 249, tradução nossa). Ele explica que o *self* dialógico "é social não no sentido em que um indivíduo autocontido entra em interações sociais com outras pessoas externas, mas no sentido em que outras pessoas ocupam posições num self multivocal" (p. 250, tradução nossa).

Na perspectiva do racionalismo e do idealismo, a vida do *self* seria um isolamento. A experiência da alteridade como relação de interação e influência mútua de um *self* sobre outro seria inviável, porque eles permaneceriam fechados em si mesmos. Na minha crítica, o eu único autocentrado vê o mundo como objeto de suas representações e os outros como meras impressões suas. Portanto, não é um eu social porque é incapaz de conceber o outro como sujeito e de estabelecer com ele uma relação sujeito-sujeito. Acredito na interação com os outros como uma necessidade humana preciosa tanto para a comunicação dialógica quanto para o desenvolvimento individual. Pela leitura das *Cartas do Vidente*, observo o comprometimento histórico e social de Rimbaud vinculado à realidade da vida, na tríade eu-para-mim, eu-para-o-outro e o-outro-para-mim, em seu processo estético e poético. Todas as considerações acima iluminam a posição de Rimbaud, contrária aos pressupostos cartesianos a respeito do *self*.

Rimbaud e Platão

Além de Descartes, a voz de Platão igualmente se faz presente nos enunciados responsivos de Rimbaud na segunda carta, de forma mais velada. Mais uma vez, a relação dialógica é tensa e conflituosa, e revela um desacordo. É numa réplica ao filósofo grego que o poeta assume uma posição responsiva ao proclamar: "a arte eterna terá suas funções, já que os poetas serão cidadãos" (Rimbaud, 1871/2009, p. 40). Isso porque, no livro X de "A República", Platão (trans. 2002) condenou o "mimetismo" da arte e negou a cidadania aos poetas, banindo-os do seu projeto de sociedade perfeita por considerá-los nocivos à educação do povo.

É preciso, aqui, explicar o discurso de Platão que se encontra subentendido na carta de Rimbaud e que provoca seu enunciado responsivo. Descrevendo um diálogo de Sócrates com Glauco no Livro X, Platão (trans. 2002) afirma, pela boca de seu mestre, que "todos os poetas são imitadores de simulacros tanto da excelência como de tudo o que compõem, e não alcançam a verdade" (p. 47). Um pouco mais adiante, ele diz que "o poeta utiliza algumas cores para colorir cada uma das artes com frases e palavras, sem nada saber a não ser imitar, de tal maneira que pareça saber para quem quer que julgue a partir de seus discursos" (p. 47). Por considerar que o poeta imitador não está voltado para a "parte boa" da alma – aquela que se orienta pela moderação e serenidade da razão e da lei –, mas à "parte irascível" da alma – que conduz à lembrança dos sofrimentos e das lamúrias e delas nunca se sacia –, Platão afirma, por meio de Sócrates, que

> não poderíamos admiti-lo [o poeta] com justiça na cidade prestes a ser bem legislada, porque estimula e nutre essa parte da alma e, fazendo-a forte, destroi a parte racional.... o poeta imitador instaura um mau governo na alma particular de cada um, agradando a parte irracional, que não distingue o maior do menor, mas considera as mesmas coisas ora grandes ora pequenas, fabricando simulacros, afastados ainda ao máximo da verdade. (p. 59)

Na visão de Platão, portanto, é devido ao seu caráter mimético que a poesia afasta o homem da verdade. Mas a maior acusação contra a poesia é "o fato de ela poder danificar até os homens moderados, do qual muito poucos escapam" (p. 59). Se for admitida na cidade, a poesia – "voluptuosa Musa nas líricas e nas épicas" – fará a dor e o prazer imperarem no lugar da lei e da razão (p. 63). Por este motivo, ela deve ser banida: "Que defendamos isto... quando nos recordarmos da poesia: que a banimos então convenientemente da cidade por ser de tal natureza.... Para não sermos acusados de alguma rudeza ou grosseria, tornemos a lhe dizer que se trata de uma antiga querela entre filosofia e poesia" (p. 63). A respeito desta posição de Platão, explica Sangiovanni (2008):

> A ruptura que Platão criou no livro X da República entre arte e conhecimento, para a constituição do seu projeto de sociedade perfeita, exclui a arte da cidade por promover a mímesis, a imitação. A arte era um simulacro da verdade e afastava o cidadão do caminho da verdade por falar ou mostrar coisas falsas, como sendo verdadeiras. A poesia, entendida como toda a cultura oral ou escrita que não seja a filosofia, enganava quem não tivesse o antídoto que é o de conhecer o caminho da verdade.... Assim, surge, no século IV antes de Cristo, a dicotomia que bane a arte do reino do conhecimento. Uma vez que Platão, no decorrer do Livro X, mostra que a escultura, a pintura e a poesia são mímesis. A escultura deforma a realidade ao não seguir as proporções; a pintura mostra um ângulo que não representa o real; a poesia sofre a crítica mais dura ao ser considerada como não educadora, afastando o cidadão do caminho da verdade e da virtude e ressaltando os sentimentos mais infantis. (p. 34)

Ao contrário do que pensava Platão, para Rimbaud (1871/2009) o poeta "responde pela humanidade e até pelos animais". Como um "verdadeiro roubador do fogo", ele tem uma missão social: estar à frente e ser um multiplicador do progresso (p. 40). Neste ponto, abordo a questão da responsabilidade e do comprometimento.

Co-autoria e responsabilidade/comprometimento

Acredito ser importante abordar este tópico da co-autoria e da responsabilidade para falar de uma relação dialógica seja ela verbal ou não verbal. O comprometimento para mim é fundamental dentro do que considero ser o a atuação do artista tanto dentro como fora do palco. Não consigo conceber a falta de presença, de estar totalmente envolvido com a atividade artística. Para o resultado desta atividade é necessário que exista uma parceria e que o co-autor se comprometa com o resultado desta execução. Este posicionamento na relação dialógica chamou-me muita atenção e por isso quis jogar um foco para esta questão.

Abordei Marková para me auxiliar a compreender Bakhtin e desenvolver o trabalho no que eu entendo seja a co-autoria e a responsabilidade. Ela afirma que "Bakhtin insistiu que o Eu pode ter consciência de si mesmo e tornar-se ele mesmo somente através do reconhecimento de si mesmo para o outro, através do outro e com a ajuda do outro" (Marková, 2003, p. 10, tradução nossa). De acordo com ela, o mundo é proliferado de outros que nos constituem não apenas em nossa intersubjetividade, ao contrário, existe um diálogo assimétrico entre co-autores, cheios de tensões e pulsações. O diálogo entre os diferentes; não a mera diferença que instiga a um diálogo, este com comprometimento vinculado a uma transformação no visível e no invisível. Existem outras formas de diálogos que não somente a linguagem verbal, mas existe a linguagem não verbal como uma linguagem perceptiva onde outros canais de comunicação podem ser acionados. Os sentidos aflorados, não só o que é visível, mas o que é invisível, o que não se pode ver, mas apenas sentir. Outras formas de ser afetado. Uma dialogicidade sinestésica que não se restringe somente à fala. "Essa língua será de alma para alma, reunindo tudo, perfumes, seres, sons (Rimbaud, 1871/2009, p. 40). A arte dialogando com o outro, num comprometimento histórico e cultural e não alheio ao outro, mas em co-autoria com o outro.

A relação dialógica com o outro, segundo Bakhtin (1929/2013), é a finalidade da linguagem, pois a vida é dialógica:

> Natureza dialógica da consciência, natureza dialógica da própria vida humana. A única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (p. 329, itálicos do autor)

Bakhtin diz que o diálogo é co-autoria e não intersubjetividade, justamente por exigir do outro uma co-autoria neste ato que produz um movimento, uma ação de comprometimento. A perda de comprometimento das palavras de um pode resultar na perda da identidade e da autenticidade do autor. Dialogicidade implica contrato: responsividade e responsabilidade. A arte dialoga com o outro, num comprometimento histórico e cultural e não alheio ao outro, mas em co-autoria com o outro. O homem não deve se dissociar do outro, de sua cultura e da cultura do outro, da sua história e da história do outro porque somos co-autores. Conforme enfatiza Marková (2003):

> Os humanos fazem o mundo em termos de outros, e a existência inteira do self é orientada para a linguagem dos outros e para o mundo dos outros. Iniciamos a vida aprendendo as palavras dos outros, o mundo multifacetado de outros torna-se parte da nossa própria consciência e todos os aspectos da cultura preenchem a nossa própria vida e orientam a nossa existência para os outros. Mas viver no mundo dos outros é expresso por Bakhtin como co-autoria em vez de intersubjetividade. (p. 256, tradução nossa).

Nas *Cartas do Vidente*, o discurso de Rimbaud está em consonância com algumas vozes e em dissonância com outras em torno de questões poéticas e até sociais e históricas. Os conflitos constituintes desse discurso atestam as características do self polifônico de Rimbaud. O diálogo que ele mantém com as vozes internas de seus outros é uma responsividade ativa. Como agente organizador de um discurso, Rimbaud era responsivo ao outro e responsável por seus atos. Sobral (2014) diz "O Círculo [de Bakhtin] destaca o sujeito não como um fantoche das relações sociais, mas como um agente, um organizador de discursos, responsável por seus atos e responsivo ao outro" (p. 24).

A relação dialógica sujeito-sujeito entre Rimbaud e seus interlocutores é cheia de conflitos para ambas as partes. Este detalhe me faz observar que as relações dialógicas são

recheadas de discursos de oposição e que o diálogo com o estranhamento do outro requer a disponibilidade para o envolvimento do outro que é diferente. Estas relações, embora possam ser de embate, criam um processo de amadurecimento dentro de um processo de vida nas relações de alteridade.

> Estabelecer uma discussão sobre a pertinência da noção filosófica de outridade para aprofundar a compreensão das relações Eu-Outro implica necessariamente enfocar *a disponibilidade de alguém para o envolvimento com o diferente* dele mesmo (*alguém mais*), o que caracteriza a relação com a outridade. Contudo, esse envolvimento é sempre um processo cheio de tensões, não somente por causa das diferenças usuais que o Eu e o outro percebem um do outro, mas principalmente por causa da impossibilidade, para eles, de conceber e acessar plenamente "o outro diferente" nesta relação. (Simão, 2007, p. 12, itálicos da autora, tradução nossa)

Na relação dialógica, não é necessária a presença física do outro. O diálogo pode ser estabelecido com o "excedente do diálogo" já ocorrido entre os interlocutores. Além disso, nem todo acontecimento de diálogo pode ser considerado uma relação dialógica. Simão (2004), nesta perspectiva diz que:

> a relação dialógica não ocorre necessariamente em todo acontecimento de diálogo no qual a figura de um outro esteja presente. De fato, como alerta Valsiner (1997[16], 1998[17]), nem todo diálogo ocorre segundo uma relação dialógica. Se, de partida, pensar a construção de conhecimento como processo que se dá em uma relação dialógica requer a consideração do papel que a figura do outro aí desempenha, a perspectiva dialógica nos leva, contudo, para mais adiante. Trata-se justamente de buscar no diálogo o que está para além dele, isto é, se e como se dá aí a diferenciação simbólica *eu-outro*. (p. 31, itálicos da autora)

Na Figura 4, tento expressar os encontros afetivos de Rimbaud com pessoas importantes que, em seu caminhar errante, influenciaram a sua vida e obra literária, constituindo o seu *self* múltiplo. A perda do comprometimento das palavras de um pode resultar na perda da auto-identidade e da autenticidade do autor. Dialogicidade implica contrato: responsividade e responsabilidade.

Percebe-se, na Figura 4, algumas das inúmeras vozes que dialogam internamente com Rimbaud. Essas relações dialógicas o levam a assumir posições, concordar ou discordar, fazer

---

[16] Valsiner, J. (1997). Dialogical models of psychological processes: capturing dynamics of development. *Polish Quarterly of Developmental Psychology*, vol. 3, nº 2, pp 155-160.

[17] Valsiner, J. (1998). *The guided mind*: *a sociogenetic approach to personality*. Cambridge: Harvard University Press.

escolhas, compartilhar, confrontar. Estes discursos são endereçados aos destinatários das cartas mas, ao mesmo tempo, são diálogos com interlocutores subentendidos e voltam-se para o próprio Rimbaud. Bakhtin (1929/2013) diz: “A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica” (p. 132).

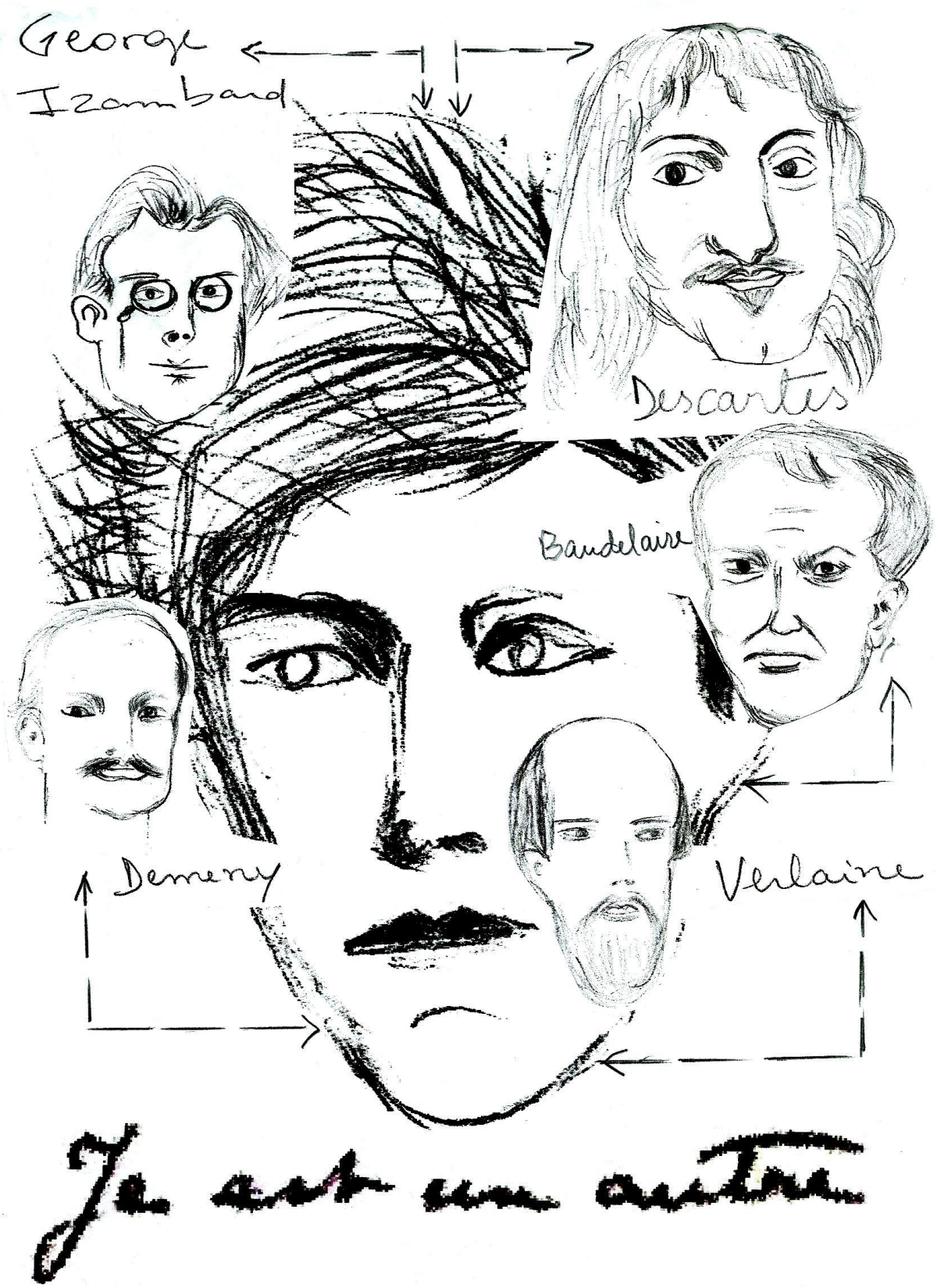


Figura 12. Polifonia de vozes em Rimbaud

Polifonia de vozes de Rimbaud nas Cartas do Vidente

Verifiquei, nas duas Cartas de Rimbaud, o seu reconhecimento da alteridade evidenciado na afirmação *Eu é um outro* [*Je est un autre*], denotando a presença das múltiplas vozes de outros na construção de seu discurso e constituindo o seu *self* polifônico. Essa multivocalidade interna provoca a responsividade do poeta através de enunciados plenos de inquietações e de conflitos com seus outros, e esse tenso dialogismo estético-ideológico com eles permitiram-me compreender a relevância das diferentes posições do *self* polifônico na estreita ligação entre as relações de alteridade com sujeitos ativos em seu próprio discurso.

Na segunda *Carta do Vidente*, aponto o tenso dialogismo de Rimbaud com seus outros expresso por meio de uma *polêmica velada* com dois importantes interlocutores que estão ocultos no seu discurso responsivo: Descartes e Platão. A polêmica velada é um conceito que foi assim explicado por Bakhtin (1929/2013):

> Na polêmica velada, o discurso do autor está orientado para o seu objeto, como qualquer outro discurso; neste caso, porém, qualquer afirmação sobre o objeto é construída de maneira que, além de resguardar seu próprio sentido objetivo, ela possa atacar polemicamente o discurso do outro sobre o mesmo assunto e a afirmação do outro sobre o mesmo objeto. Orientado para o seu objeto, o discurso se choca no próprio objeto com o discurso do outro. Este último não se reproduz, é apenas subentendido.... na polêmica velada o discurso do outro é repelido e essa repelência não é menos relevante que o próprio objeto que se discute e determina o discurso do autor. Isso muda radicalmente a semântica da palavra: ao lado do sentido concreto surge um segundo sentido – a orientação centrada no discurso do outro. (p. 224)

A noção de Bakhtin permite perceber que o discurso de Rimbaud na *Carta do Vidente* era orientado para o outro como réplica dialógica, repelindo enunciados de Descartes acerca do eu e de Platão acerca da poesia. No entanto, a *Carta* não se resume à polêmica velada com esses dois interlocutores ocultos. Há, também, muita polêmica direta: com Hugo ("cabeçudo demais"), Racine ("Divino Tolo"), Musset ("catorze vezes execrável para nós"), Lamartine ("estrangulado pela forma envelhecida"), além de uma multidão de outros poetas e escritores.

A seguir, apresento alguns enunciados de Rimbaud que dialogam responsivamente com enunciados de interlocutores diretos e indiretos, explícitos e ocultos, num discurso construído como réplica a um passado e visando a um futuro. O discurso de Rimbaud está prenhe de repostas, principalmente a Platão e Descartes, que funcionam como interlocutores ocultos de suas críticas.

Voz de Rimbaud: “O primeiro estudo de quem aspira a ser poeta é o conhecimento total de si mesmo; buscar sua alma, inspecioná-la, experimentá-la, conhecê-la” (Carta a Demeny); “eu me reconheci poeta. Não é de fato culpa minha” (Carta a Izambard).

Voz de Descartes: *cogito ergo sum* (“penso, logo existo”); o eu solipsista. Réplica de Rimbaud: “É falso dizer: Eu penso: Devíamos dizer pensam-me”; “Eu é um outro”.

Voz de Platão: No Livro X de “A República”, propõe o banimento dos poetas da sua sociedade idealizada, por considerá-los imitadores da realidade, e da poesia, por “arruinar o espírito dos que a escutam”. Réplica de Rimbaud: “A arte eterna terá suas funções, já que os poetas serão cidadãos”; “[o poeta] responde pela humanidade e até pelos animais”, “ele seria verdadeiramente um multiplicador do progresso”. Anos mais tarde, o poeta Ezra Pound diria que “os artistas são as antenas da raça” (1989, p. 77).

Voz de Baudelaire: o primeiro vidente, rei dos poetas, “um verdadeiro Deus” para Rimbaud. Contudo, “viveu num meio por demais artístico e sua forma, tão elogiada, é de fato mesquinha: as invenções do ignoto requerem formas novas”.

Voz dos poetas antigos: o eu lírico. Réplica de Rimbaud: “Se os velhos imbecis tivessem descoberto algo mais que a falsa significação do Eu, não teríamos de varrer esses milhões de esqueletos que, desde um tempo infinito, vêm acumulando os produtos de sua inteligência caolha, arvorados em autores!”; “quantos *egoístas* se proclamam autores; há muitos outros que *se* atribuem seu progresso intelectual!”.

Voz de George Izambard: No fundo, o que vê em seu princípio é apenas poesia subjetiva. ... Um dia, espero..., hei de ver em seu princípio a poesia objetiva.... O senhor não é *Ensinante* para mim”.

Vozes da Comuna de Paris: “Serei um trabalhador: é a ideia que me retém, quando as cóleras loucas me empurram para a batalha de Paris, - onde tantos trabalhadores morrem ainda enquanto eu lhe escrevo!”

Nos enunciados acima, percebo várias vozes habitando o *self* múltiplo de Rimbaud nas suas relações intra e intersubjetivas. Penso que esse tipo de relação caracteriza-se como sendo dialógica ao constatar que seu discurso é constituído a partir dos discursos anteriores de outros, destinatários diretos ou indiretos de sua fala. O discurso de Rimbaud revela uma polifonia vocal com as vozes de interlocutores do presente ou do passado em tom de crítica e de contrariedade com seus interlocutores. Essa multiplicidade de vozes em multidirecionalidade dialogando em seu *self* leva-o a assumir posicionamentos de reação, de desacordo ou discordância e de ruptura com a sociedade de sua época, ocasionando desagrado em relação a ele e tornando difícil a sua convivência com os outros. Estes conflitos o influenciavam e se manifestavam em suas cartas e poemas.

> O poeta adquire suas palavras e aprende a entoá-las ao longo do curso de sua vida inteira no processo do seu contato multifacetado com seu ambiente. O poeta começa a usar aquelas palavras e entoações já na fala interior com a ajuda da qual ele pensa e se torna consciente de si mesmo, mesmo quando ele não produz enunciados. (Voloshinov & Bakhtin, 1926/1976, p. 18)

Um diálogo atual entre interlocutores está sempre contaminado pelos discursos anteriores a ele, além dos discursos que surgem na ocasião. Estas contaminações reverberam nos *selves* dos interlocutores e, talvez em outras ocasiões, este mesmo diálogo continue a se desenvolver. Isso porque o diálogo não se finaliza no momento em que se encerra o acontecimento discursivo: ele continua nos *selves* internos. O diálogo pode continuar reverberando devido à importância do que foi dito e do que ele ressignifica tanto para um como para outro interlocutor.

> Dialogar, porém, é sempre dialogar com alguém-conhecido, desconhecido, imaginário, querido, odiado ou tudo isso. A figura do outro torna-se, então, fundamental nos processos construtivos dialógicos, especialmente devido a algumas exigências que o diálogo impõe aos interlocutores tais como coordenação entre eles, o que não significa necessariamente concordância ou comunalidade de objetivos; construção de suposições a respeito do outro, quanto ao que ele pensa do tema e da própria interação em curso; coordenação e reconstrução das mensagens e suposições com base no *feedback* obtido no diálogo (Boesch[18], 1991; Foppa[19], 1995). (Simão, 2004, p. 33, itálico da autora)

---

[18] Boesch, E. E. (1991). *Symbolic action theory and cultural psychology*. Berlin: Springer-Verlag.

[19] Foppa, K. (1995). On mutual understanding and agreement in dialogues. In: Marková, I., Graumann, C. & Foppa, K., *Mutualities in dialogue*. (pp. 149-175). Cambridge University Press.

O diálogo não se finaliza no momento em que encerra o acontecimento discursivo: ele continua nos *selves* internos. É possível verificar, nas *Cartas do Vidente*, uma forte reverberação dissonante por meio das oposições dialógicas que constituem o discurso de Rimbaud em relação às posições de Descartes sobre o eu e de Platão sobre a poesia, por exemplo. Rimbaud reage a esses interlocutores subentendidos e expressa esses conflitos por meio de sua discordância nas cartas enviadas a Izambard e a Demeny. Nestes encontros de Rimbaud, a construção das relações *eu-eu* e *eu-outro* geram ressignificações de si mesmo e do outro. A este respeito, diz Simão em seus estudos sobre a interação verbal:

> Assim, a compreensão dialógica do significado da interação verbal envolve a consideração dos motivos, explícitos ou não, conscientes ou não, das falas, como subsídio para a compreensão interpretativa de para onde os interlocutores foram e/ou poderiam ter ido (potencialmente) com suas falas na construção das relações *eu-eu* e *eu-outro*. Dessa forma, o significado do diálogo não se resume, nem se identifica por equivalência, ao significado do conteúdo da conversa que venha a ser *acordado*, *consensuado*, *dissensuado* ou *concluído*, mas toca antes às ressignificações que os atores fazem de si mesmos e do outro no processo de chegar até aí ou de não ter chegado. Em síntese, o significado do diálogo que conta para a construção e reconstrução da relação *eu-mundo* está para além daquilo que foi dito e entendido no âmbito individual ou nos limites do próprio acontecimento do diálogo: ele é supra-individual (Bakhtin[20], 1981; Engelmann[21], 1983; Holquist[22], 1990) e implica relações espaço-temporais que estão para além do aqui e agora (Bakhtin, 1981; Holquist, 1990). (Simão, 2004, pp. 32-33, itálicos da autora)

É importante reconhecer que as relações de alteridade existem e constituem o nosso *self* múltiplo. No entanto, o contato com o outro guarda lacunas e desafios. Por não conhecermos o outro, existe um incômodo que às vezes não sabemos decifrar e tampouco compreender. Guimarães (2012) ajuda a refletir sobre essas indefinições:

> O olhar para outrem, portanto, guarda lacunas e desafios: seja porque outrem tem um percurso histórico diferente, que é em alguma medida desconhecido, seja porque internalizou as experiências vividas de modo seletivo, realizando diálogos internos que continuamente transformam a experiência. Por outro lado, e principalmente, tomar outrem como sujeito implica considerá-lo agente. Essa consideração enseja um horizonte de possibilidades no qual habitam desejos, projetos, aspirações autorreferidas e autoavaliadas. Os desejos e aspirações, contudo, nem sempre são dirigidos a uma aproximação em relação a outrem. (p. 3)

---

[20] Bakhtin, M. M. (1981). The dialogical imagination. In: Holquist, M. (Org.), *Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press.
[21] Engelmann, A. (1983). O significado como parte do diálogo. *Ciência e Cultura*, 35(10), 1452-1455.
[22] Holquist, M. (1990). *Dialogism: Bakhtin and his world*. Londres e Nova York: Routledge.

Trata-se, portanto, de uma existência na qual as experiências, mesmo em conjunto com o outro, são vivenciadas somente por mim. O outro será um desconhecido, pois não saberei o que ele sente no íntimo ou pensa.

> Viver é, portanto, não apenas existir dentro da minha própria mente; ao contrário, é estar fora de mim mesmo, constantemente enfrentando as circunstâncias do mundo (Ortega y Gasset[23], 1957/2003, p. 54). O Eu e o Outro vivem em solidão radical, pois nenhum deles pode viver a vida do outro. Mas cada um viver sua própria vida significa também experienciar a ânsia pela mútua coincidência, a busca por ela, e a eterna experiência da coincidência não-completa. Esse aspecto nos direciona àquele como que um Mistério do Outro para o Eu. (Simão, 2007, p. 15, tradução nossa)

Na minha experiência como atriz, sinto a complexidade de vivenciar um outro, com outras atitudes e sentimentos. É como se o ator tentasse viver a vida de um outro como se fosse a sua própria vida e passasse a senti-la igualmente como se fosse a sua. O trabalho do ator é ser um outro que, a princípio, é um desconhecido. O ator pode estudá-lo minuciosamente, desde as qualidades, os defeitos, o andar, os trejeitos e as atitudes, e passar a agir como se fosse ele. Mas este outro, exterior, passaria a fazer parte do próprio ator ou ele é um outro interior que já existia no ator mesmo e que se revela a cada "em-corpo-ação" do personagem? É confuso pensar nesta fronteira entre encarnar um personagem e depois voltar ao próprio *self*, constituído e multiplicado por mais um outro.

Na Figura 13, tento expressar, através de um poema-imagem, o que consegui perceber sobre um eu afetado pelos outros diferentes dele. Criei este poema-imagem para tentar descrever o que imagino ser o eu afetado pelo outro e pela necessidade de tentar visualizar a relação dialógica de alteridade entre o eu e o outro, a cada momento que este processo ocorre.

Ao criar o poema-imagem eu-outro (Figura 13), a minha intenção é expressar imageticamente algumas questões que apareceram no decorrer desta pesquisa. A inquietação com algumas perguntas me acompanha sempre que surge a relação eu-outro. Em que momento se dá a passagem entre o eu e um outro? Quando penso em como o outro me afeta, não sei mais se sou um ou o outro. É como se eu fosse um desconhecido para mim. Não o conheço a princípio, mas depois passo a conhecê-lo. Este outro que está fora de mim e que, a partir do meu contato com ele, passa a fazer parte do meu *self*, somará mais um outro em mim? Como é, para mim, esta relação eu-com-meus-outros? Que "eus" podem surgir dentro e fora de mim a cada encontro com um outro que passa pelo meu caminho? Que "eus" já existiam e permane-

[23] Ortega y Gasset, J. (2003). *El hombre y la gente* [Man and the populace]. Madrid, Spain: Alianza. (Original work published 1957).

cerão no meu *self*? Alguns encontros são agradáveis, marcantes. Há aqueles que mudam meu comportamento, minha cultura, meus gostos, a minha caminhada. Já outros me causam estranhamento, uma sensação de incômodo. O estranho gera incômodo e pode assustar por causa do desconhecimento. É perigoso. Por isso é difícil para o estranho conseguir aproximar-se. As relações dialógicas são possíveis, mas não acontecem com facilidade pelo conflito que geram com as diferenças.

> Para Bakhtin, não há comunicação a menos que o self viva através da compreensão ativa do estranho, do *Alter*. O discurso dos outros e seus pensamentos contêm *estranhamento*, que o self tenta subjugar impondo seu próprio significado sobre o outro, ou apropriar ao torná-lo parte de seus próprios pensamentos e discursos. A luta constante entre a estranheza dos pensamentos dos outros torna a comunicação significativa e essencial à condição humana. (Marková, 2003, p. 257, itálicos da autora, tradução nossa)

O contato com o estranho gera tensão. O eu se transforma, mas não se funde ao outro: apropria-se do que é estranho a ele. No meu ponto de vista, a estranheza não deveria inibir, intimidar, coagir nem reprimir o eu; pelo contrário, o encontro com ela poderia gerar crescimento; um conhecimento a ser acrescentado e assimilado, que um poderia oferecer ao outro na construção de uma parceria como possibilidade de desenvolvimento. Algo que o eu não visava causa uma inquietação, um transtorno, provocado por um outro que não era previsto ou esperado. É bastante confuso tentar compreender as implicações de um eu afetado pelo outro. Esse eu deixa de existir ou ele é um outro sempre?

Ao contato com o outro, este eu se entrelaça a ele, perde seus contornos originais e, a partir desta interação, passa a criar contornos que já não o definem mais como o que era antes. Passam a surgir contornos novos, diferentes dos que havia anteriormente, até se dissiparem e o eu deixar de existir como era antes para se tornar um outro diferente. Diluem-se nomes, sujeitos, representações, axiomas cristalizados por estas influências externas e internas, prisionais, anteriores ao contato com o outro diferente, que ocasiona tensões desestabilizantes, ambíguas, sem as formas anteriores. Há uma desestabilização, criada a partir destes encontros/acontecimentos. Mudanças na subjetividade ensimesmada, tecendo outras perspectivas de mundo. Apesar desta relação não ser fácil de ser delimitada de uma forma coerente e clara, tentei desenvolvê-la tecendo um sentido poético que pudesse traduzi-la para chegar próximo a um entendimento, se não lógico, ao menos imagético e perceptivo do que significa para mim a relação eu e o outro.

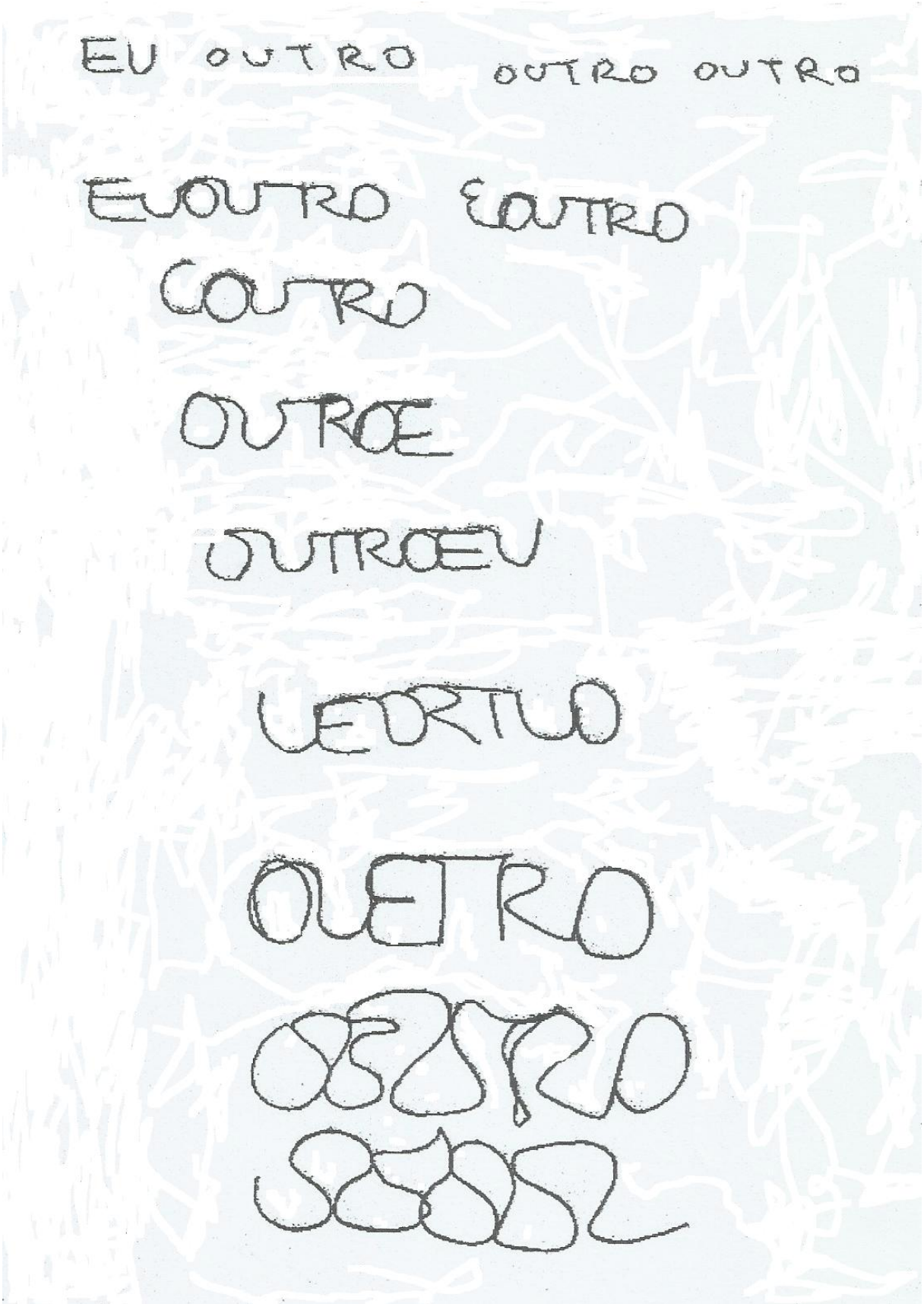


Figura 13. Imagem do eu-outro imbricado, tocado, afetado, transbordado por um outro corpo. Envolver-se, estranhar-se, transmutar-se, metamorfosear-se. Diálogo – verbal ou não verbal.

Uma pergunta que sempre me faço sobre a atuação do *self* em sua interação com o outro é: o eu se fortalece ou se enfraquece numa relação com o outro? Hoje, percebo que isto pode acontecer nas relações de dominância – que são monológicas –, mas não numa relação dialógica, onde os dois são equipolentes. Também me pergunto sobre a questão da continuidade e da descontinuidade do *self*. Nos encontros com o outro nas relações de alteridade, percebo que algo sempre permanece, ao mesmo tempo em que ocorrem mudanças que ajudam a constituir uma subjetividade afetada por aquelas interlocuções, verbais ou não verbais. E mesmo que estas relações sejam empáticas, não significa a fusão em um único ser. O importante são relações dialógicas que surgem no decorrer da vida. Elas dão sentido a esses encontros com o outro. Sobre esta questão, Bakhtin (1979/2015) fez um importante questionamento:

> O que enriqueceria o acontecimento se eu me fundisse com outra pessoa, se de *dois* passássemos a *um*? Que vantagem teria eu se o outro se fundisse comigo? Ele veria e saberia apenas o que eu vejo e sei, ele somente reproduziria em si mesmo o impasse de minha vida; é bom que ele permaneça fora de mim, porque dessa sua posição ele pode ver e saber o que eu não vejo nem sei a partir da minha posição, e pode enriquecer substancialmente o acontecimento de minha vida. (p. 80, itálicos do autor)

Por acreditar que numa relação dialógica ocorra uma dilatação do *self*, criei uma segunda imagem (Figura 14), mostrando o eu e o outro não fundidos, transformados numa mútua relação antropofágica. O eu expande-se, suas linhas tornam-se mais delineadas e é possível ver a diferença em relação ao primeiro desenho. Na segunda imagem, há uma diferença de volume e da amplitude do eu e do outro. Na minha perspectiva, a relação dialógica é expansiva, de crescimento, e os torna mais fortes e independentes. Uma dança entre dois corpos, humanos ou não-humanos, que interrelacionam suas subjetividades, tornando-as múltiplas e buscando o fortalecimento entre elas. Faço uma analogia entre essa imagem do eu em expansão (Figura 14) com a noção de duração [*dureé*] de Bergson como crescimento na relação passado-presente-futuro: “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar” (Bergson, 1907/2015, p. 13). O tempo compreendido não como uma sucessão de momentos descontínuos, um seguindo ao outro, mas como acumulação de um momento no outro. O passado acumulando-se no presente e este no futuro, numa dilatação. Interrelação do tempo com a alteridade.

A relação dialógica com o outro é sempre um encontro de troca e de experiência. O eu absorve, sorve o que o outro oferece. O *self* “digere” o outro, engole-o. A deglutição do outro.

Como um antropófago, este eu se expande e cresce na sua subjetividade. O eu como expressão de crescimento, de expansão. As relações de alteridade fortalecendo o eu e dilatando-o. O eu não se funde ao outro, mas assimila-o, expande-se e, consequentemente, metamorfoseia-se. No entanto, não quero dizer que esta expansão ou mudança não acarrete dor ou sofrimento. Há mudanças que podem ocorrer de forma violenta, sem respeito ou responsabilidade pelo outro. O crescimento só existe quando é possível o diálogo entre as diferenças. O mundo vive hoje uma situação dicotômica de intolerância cega. Esta imagem é como eu imagino que seria um diálogo enriquecedor na relação eu-outro. Mas isto está bem longe de acontecer.

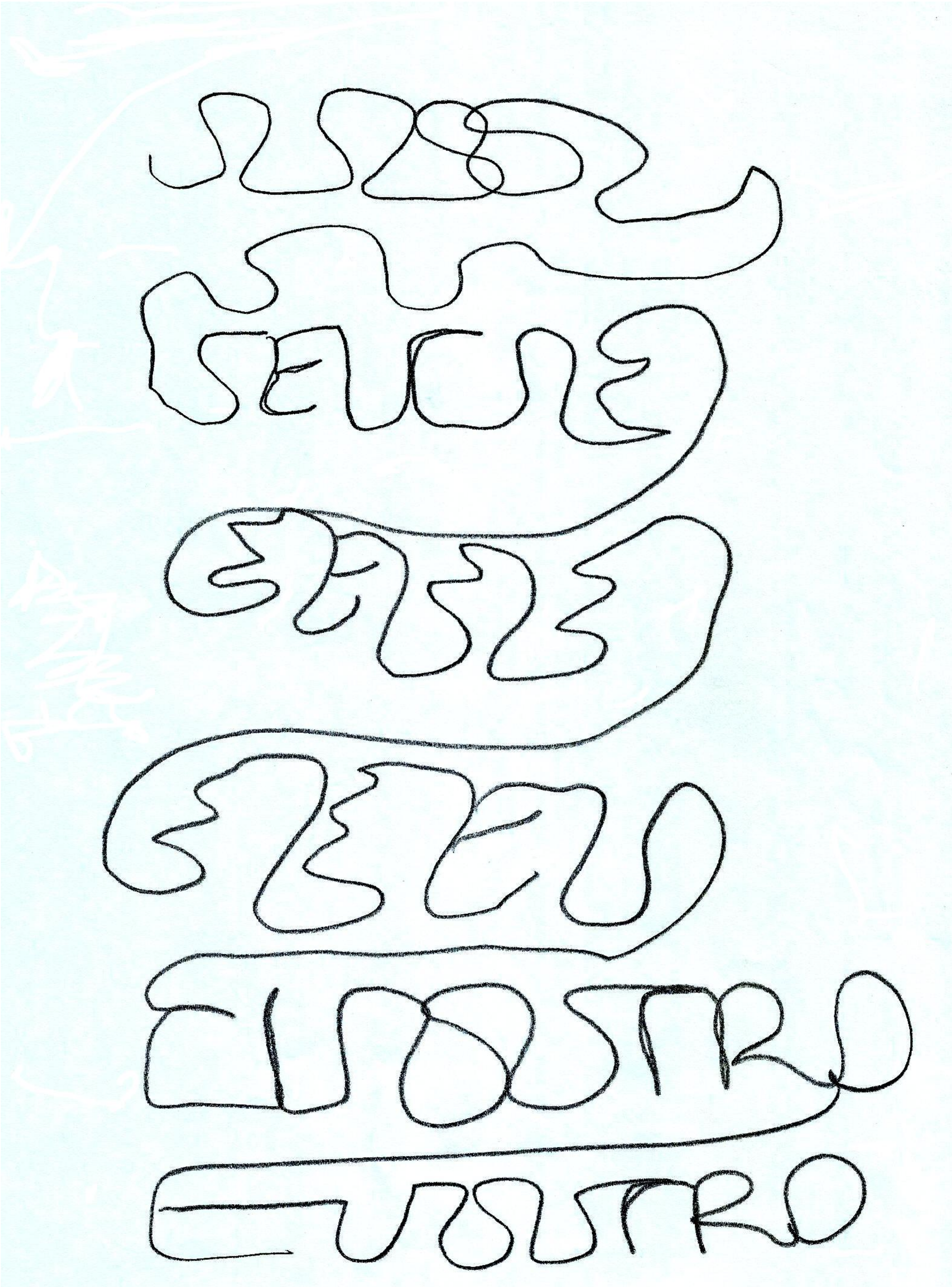


Figura 14. Eu antropofágico: ampliado, volumoso e expandido na relação eu-outro.

7.2. Intermezzo: metamorfoseando Rimbaud

Zona de transição da multiplicidade de selves ao racional desregramento de todos os sentidos

> O essencial é a facilidade de *metamorfose*, a incapacidade de *não* reagir.... É impossível ao homem dionisíaco não compreender alguma sugestão, ele não ignora nenhum sinal do afeto, ele tem o grau mais alto de instinto compreensivo e *divinatório*, tal como possui o grau mais alto da arte de comunicar. Ele entra em qualquer pele, em qualquer afeto: *ele se metamorfoseia sem cessar*. (Nietzsche, 1889/2011, p. 84, itálicos nossos)

Criei este intermezzo para fazer uma passagem do *Eu é um outro* para o *racional desregramento dos sentidos*, porque verifiquei que existe uma mudança, uma transformação. Existe um trâmite de Rimbaud ao relacionar-se com os outros em suas experiências no mundo e esses outros podem desregrar os seus sentidos. Rimbaud metamorfoseia-se, constituindo-se de outros em parcerias e co-autorias. No entanto, esses contatos provocam transformações em seu *self* e em seu corpo. Na Figura 7, imagino o poeta em metamorfose: não só o seu *self* passa por uma multiplicidade de *selves*, mas seu corpo também se transmuta em vários, sofrendo com isto uma alter-ação, uma "alterização" e uma expansão.

Esta passagem prepara a compreensão do racional desregramento de todos os sentidos analisado sobre a iluminação da filosofia de James. Entendo que não existe uma ruptura de uma parte do mosaico a outra e esta transição é apenas um fluxo contínuo que dá uma continuidade ao estudo que se desenvolve, no qual vi a necessidade de explorá-lo mais até repassá-lo a James para um estudo mais teórico sobre os dualismos que verifico existirem em Rimbaud e toda a sua complexidade ambígua.

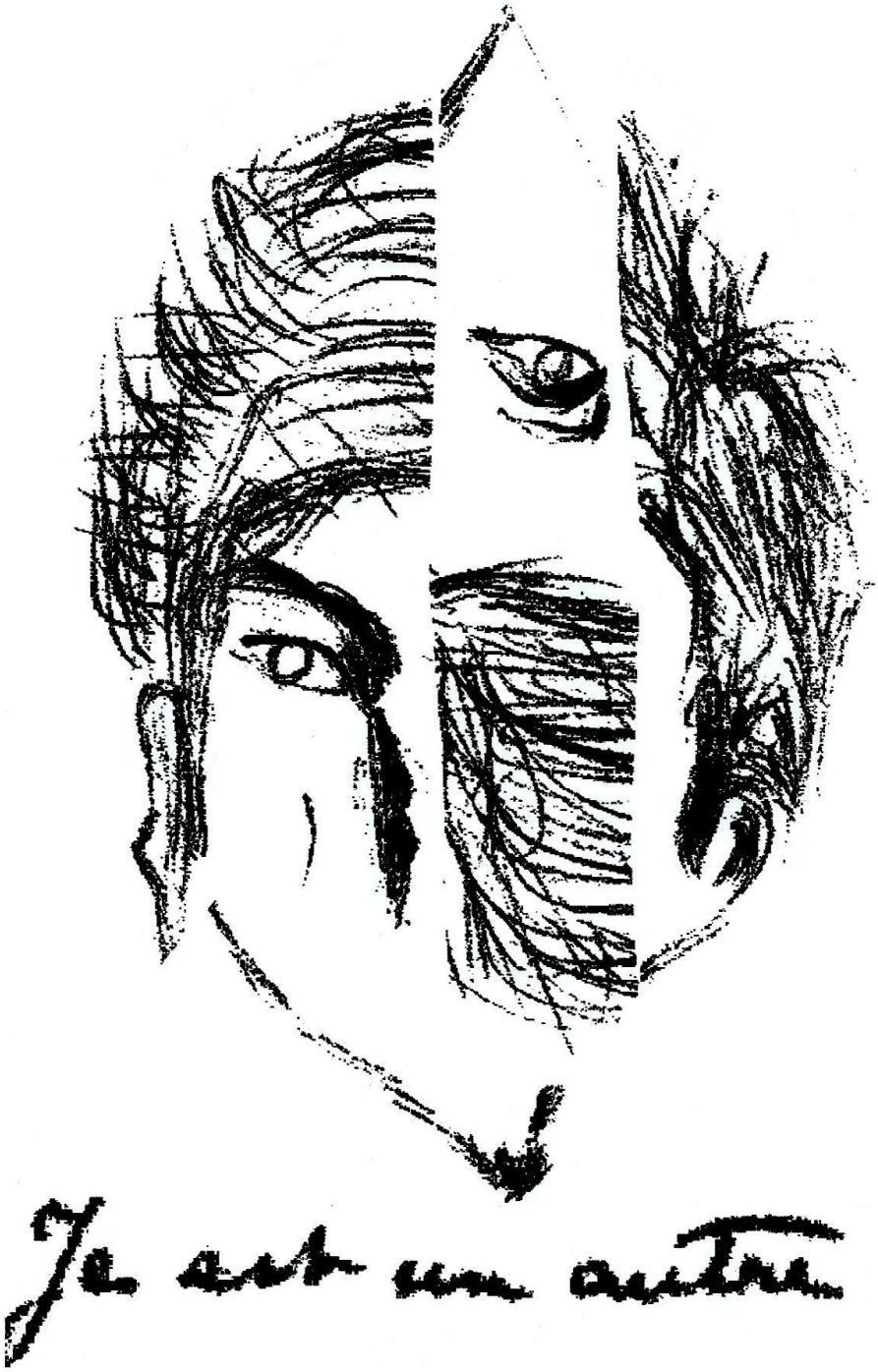


Figura 15. Metamorfoseando Rimbaud.

7.3. Parte II: Iluminações de James sobre o "racional desregramento de todos os sentidos"

[Carta a Paul Demeny, Charleville, 15 de maio de 1871]

> Afirmo que é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*. ***O Poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos*** [ênfase nossa]. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; buscar-se a si, esgotar-se em si mesmo todos os venenos, a fim de só lhes reter a quintessência. Inefável tortura para qual o poeta se torna o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito, - e o Sabedor supremo! Pois alcança o *insabido*. Por ter, como ninguém, cultivado sua alma, que já era rica, ele alcança o desconhecido, e quando, assombrado, terminar por perder a consciência de suas visões, ele as terá visto! Que se arrebente no salto rumo às coisas inauditas e inomináveis: outros trabalhadores horríveis virão; e começarão pelos horizontes onde o outro sucumbiu! (Rimbaud, 1871/2009, p. 39, itálicos do autor)

Após a transição da metamorfose de Rimbaud – uma zona de passagem do *Eu é um outro* para o *racional desregramento de todos os sentidos* –, abordo agora o dualismo razão/desrazão a partir de iluminações da filosofia do empirismo radical de William James lançadas sobre o segundo enunciado rimbaudiano, dentro da perspectiva do construtivismo semiótico-cultural em psicologia.

A minha escolha pela filosofia do empirismo radical de James deveu-se tanto ao seu foco na importância da experiência quanto à sua ênfase nas partes em vez do todo, no particular em vez do universal. Uma outra contribuição da filosofia jamesiana para a presente pesquisa é o fato de o empirismo radical ser crítico ao racionalismo e aos dualismos. Esta foi a perspectiva que assumi nesta pesquisa ao abordar o dualismo razão/desrazão. Além disso, queria que o trabalho tivesse uma concepção estética no seu estofo, e vislumbrei-a na filosofia de mosaicos de James, o que me levou a desenvolver a pesquisa com base neste formato. Para ele, o mundo é um *pluriverso* – uma pluralidade de partes. Como as partes de um mosaico. Assim James (1912/1979b) define a sua filosofia:

> Dou o nome de "empirismo radical" à minha *Weltanschauung*[24]. O empirismo é conhecido como o oposto do racionalismo. O racionalismo tende a enfatizar os universais e a construir os todos anteriormente às partes tanto na ordem da lógica como na do ser. O empirismo, ao contrário, fundamenta a ênfase explanatória na parte, no elemento, no indivíduo, e trata o todo como uma coleção e o universal como uma abstração. Minha descrição das coisas, consequentemente, começa com as partes e faz do todo um ser de segunda ordem. É essencialmente uma filosofia de mosaicos, uma filosofia de fatos plurais. (p. 188, itálico do autor)

[24] "Visão de mundo", em alemão.

O empirismo caracteriza-se pela ênfase na experiência ("empiria", em grego), mas assumiu feições diferentes, como as de Locke, Hume, Berkeley, Stuart Mill, entre outros. O que tornava o empirismo de James diferente do empirismo que ele considerava "ortodoxo" era a sua noção de continuidade da experiência. James (1890/1979a) criticava o empirismo ortodoxo por reduzir a experiência a uma sequência ou sucessão de elementos estáveis e distintos – ideias, imagens, perceptos, sensações. Para ele, esta visão descontínua da experiência falsifica nossa vida interior e está completamente em desacordo com a qualidade dinâmica da consciência, por ele compreendida como um fluxo. Por outro lado, uma importante característica do empirismo de James, semelhante ao de Hume e seus descendentes, é não vincular os fatos a "substâncias" às quais eles seriam inerentes, nem a uma "Mente Absoluta" que os criaria como objetos seus. No entanto, o empirismo de James difere do de Hume em um particular que o faz acrescentar o epíteto de "radical":

> Para ser radical, um empirismo não deve nem admitir em suas construções qualquer elemento que não seja diretamente experienciado, nem excluir delas qualquer elemento que seja diretamente experienciado. Para esta filosofia, *as relações que ligam experiências devem elas mesmas ser relações experienciadas, e qualquer espécie de relação experienciada deve ser considerada tão "real" quanto qualquer outra coisa no sistema*. (James, 1912/1979b, p. 188, itálicos do autor)

Em sua filosofia do empirismo radical, James afirma que a vida, portanto, é constituída de experiências e que toda e qualquer experiência vivida é real. Por "experiência", entenda-se uma ideia, um pensamento, uma percepção, uma sensação, um sentimento, um sabor, um perfume, um encontro etc. A pluralidade de experiências nos constitui através de encontros que nos põem em contato com um mundo caótico e multifacetado. Neste mundo caótico e complexo, nada é inequívoco porque não existe precisão nem determinação, já que somos falíveis, sujeitos aos erros e aos imprevistos no meio do caminho. O mundo caótico nos mostra a pluralidade de posições existentes e o caos ajuda, de uma certa forma, a dirimir a cristalização dos pensamentos. Seguir o fluxo mental-corporal é mover-se na corrente única das experiências radicais. Mental, porque o pensamento pode deslocar-se constantemente de um *self* a outro, assumir várias posições e, consequentemente, pontos de vista diferentes. E corporal, porque cada novo lugar ocupado na sucessão de deslocamentos físicos e geográficos ao longo da vida proporciona a experiência de novas perspectiva. No entanto, existe algo que nos escapole: aquilo que está por vir, no risco do desconhecido e do inesperado que existe no campo da experiência pura, à espera de ser atualizado:

> O campo instantâneo do presente é, em todos os tempos, o que chamo a experiência "pura". Todavia, só virtual ou potencialmente é um objeto ou um sujeito. Enquanto se realiza, ela é, claramente, atualidade desqualificada ou existência, um simples *aquilo*. Nessa imediatidade *ingênua* é obviamente válida; *é lá*, *atuamos* sobre ela; e sua duplicação na retrospecção num estado da mente e numa realidade intencional é somente um dos atos. (James, 1912/1979b, p. 181, itálicos do autor)

A experiência pura, segundo James, é aquela que ainda não foi mediada. É a existência em seu caráter primeiro de instantaneidade, um "aquilo" que ainda não foi qualificado nem classificado. Sua qualificação depende das suas relações com outras experiências. Seu enquadramento em categorias como físico ou mental, material ou espiritual, interno ou externo, subjetivo ou objetivo é apenas funcional, atendendo a razões práticas e temporárias que motivam a alguma ação. É esta qualidade funcional que as tornaria ambíguas. Na perspectiva jamesiana, a relação dicotômica não tem um propósito fixo e permanente porque está sujeita a mudanças de perspectiva em contextos diferentes. Não existe algo que nos obrigue a sermos consistentes ou rígidos na classificação de nossas experiências, havendo, portanto, uma oscilação que varia de acordo com o capricho do momento. Sobre essas experiências, James (1912/1979b) diz que

> suas ambiguidades ilustram brilhantemente minha tese central de que "subjetividade" e "objetividade" são tarefas a partir das quais uma experiência é originalmente feita, mas são classificações de experiência. As classificações dependem de nossos propósitos temporários. Para certos propósitos, é conveniente tomar as coisas em um conjunto de relações, para outros propósitos em outro conjunto. Nos dois casos, seus contextos podem ser diferentes. No caso de nossas experiências afeccionais, não temos nenhum propósito permanente e fixo que nos obrigue a ser consistentes; assim, achamos fácil deixá-las flutuar ambiguamente, classificando-as, algumas vezes, com nossos sentimentos, outras vezes, com realidades mais físicas, de acordo com o capricho ou com a conveniência do momento. Desta maneira, estas experiências, longe de serem um obstáculo à filosofia da experiência pura, serviram como uma corroboração de sua verdade. (pp. 225-226)

Na concepção de James, na rede de experiências uma mesma coisa (ou pessoa) pode agir diferentemente em relação a outras, de modo que suas afecções sobre elas podem ser experienciadas como boas ou más, como sentimentos ou realidades físicas, dependendo do contexto, da perspectiva ou dos propósitos. "Para seu filhote, o tigre-fêmea é carinhoso, mas cruel para qualquer outra coisa vivente – portanto, tanto cruel como carinhoso ao mesmo tempo" (p. 225). A perspectiva de James aplicada aos propósitos desta pesquisa me leva a crer que o que importa são as relações humanas ou inumanas em suas peculiaridades e diferenças, e são

elas que geram a ambiguidade dos fatos afetivos, e não os objetos em si das experiências. O racionalismo, por sua vez, estabelece uma classificação fixa e rígida das próprias coisas, opera uma separação delas em dicotomias e, depois, a primazia de um pólo sobre o outro da dicotomia. Na minha perspectiva, porém, esta primazia de um pólo sobre o outro dá lugar à equivalência entre eles e à sua ambiguidade, na qual os pólos têm igual valor e dialogam entre si, embora mantendo as suas diferenças. Assim, a ambiguidade constitui uma marca das experiências afetivas no tocante à sua classificação. Na minha compreensão, a partir do momento que se classificam as experiências em dicotomias, a ambiguidade instaura-se nelas. Para James, é indiferente em qual dos pólos da dicotomia a experiência pessoal é classificada: o que importa é que essa classificação impulsione à ação.

A perspectiva jamesiana da indiferença quanto ao lugar preciso das afecções – no sujeito ou no objeto – e da ambiguidade com que essas experiências nos afetam traz uma implicação importante e poética para os propósitos desta pesquisa: a possibilidade de animar os objetos com as nossas afecções, dotando-os de espírito e consciência próprios, atribuindo-lhes desejo e intenção e, consequentemente, transformando-os em sujeitos ativos nas relações de alteridade humanas/inumanas que mantemos com eles. É o caso do perspectivismo ameríndio, com sua cosmovisão animista da natureza, e da *Andarilha sem razão e seus outros corpo-selves*, um "artefato" poético-sonoro-fílmico animado que dá vida e voz a *selves* não-humanos. Impensável para o pensamento lógico e racionalista, a perspectiva animista do mundo é, a meu ver, uma perspectiva poética e estética. A liberdade da linguagem para projetar afecções em tudo o que existe escaparia à rigidez de nomear e fixar as nossas sensações com palavras pré-existentes e situá-las num único lugar determinado. O lugar das afecções fica aberto às flutuações da imaginação poética. Sobre a importância dessa liberdade para a linguagem, que é de extremo interesse para a poesia, diz James (1912/1979b):

> Sensações simples também podem ser ambíguas. Diremos um "agradável grau de calor" ou um "agradável sentimento" ocasionado pelo grau de calor? Ambos podem ser ditos; e a linguagem perderia muito de seu valor estético e retórico se fôssemos proibidos de projetar as palavras primariamente conotando nossas afecções sobre os objetos a partir dos quais as afecções se originam. (p. 226)

Isso significa que não há uma verdade universal e absoluta que possa ser afirmada com certeza sobre as experiências afetivas. Amor, raiva, medo, sofrimentos e loucura não são afetos apenas da mente nem apenas do corpo – ou, dito de outro modo, podem ser afetos tanto de uma como de outro, conforme cada relação experienciada. São, portanto, fatos afetivos

ambíguos, não havendo como fixá-los num lugar. Os fatos afetivos são ambíguos porque não se pode classificá-los ou situá-los inequivocamente, porque somos plurais e multifacetados. A emoção não dissociada da razão afeta o corpo, que reage ao ser afetado. Os fatos afetivos são fenômenos que dependem, portanto, da relação entre as pessoas ou coisas e do contexto em que ocorrem. Eles variam conforme o ponto de vista, a visão de mundo ou a perspectiva.

> Experiências de objetos dolorosos, por exemplo, são também comumente experiências dolorosas; percepções de agradabilidade, de fealdade, tendem a passar como percepções agradáveis ou feias; intuições do moralmente sublime são intuições sublimes. Algumas vezes o adjetivo vaga como se estivesse incerto onde se fixar. Deveríamos falar de visões sedutivas ou de visões de coisas sedutivas? De desejos perversos ou de desejos de perversidades? De pensamentos saudáveis ou de pensamentos de objetos saudáveis? De impulsos bons ou de impulsos para o bem? De sentimentos de raiva ou de sentimentos raivosos? Tanto na mente como na coisa, essas naturezas modificam seus contextos, excluem certos associados e determinam outros, têm seus companheiros e seus incompatíveis. Entretanto, não de modo tão obstinado como no caso das qualidades físicas, pois beleza e fealdade, amor e ódio, prazer e dor podem, em certas experiências complexas, coexistir. (James, 1912/1979b, p. 185)

Segundo James (1912/1979b), não há nenhuma necessidade urgente na vida prática para que essas afecções sejam tratadas como rigorosamente mentais ou rigorosamente físicas, o que as torna equívocas. “E, à medida em que o mundo se desenvolve, sua equivocabilidade é uma de suas grandes conveniências” (p. 227). Portanto, por serem ambíguos os fatos afetivos são equívocos. A partir do momento em que a racionalidade não pode determinar um lugar inequívoco, fixo e permanente para as afecções, elas tornam-se flutuantes, oscilando de acordo com as interações das experiências afetivas. E considerando-se que estas interações ocorrem num mundo caótico e plural, elas podem dar lugar a percepções e afetos híbridos, em vez de unicamente físicos ou mentais.

> É possível imaginar um universo de experiências no qual a única alternativa entre [experiências] vizinhas seria ou a interação física ou a inércia completa. Em tal mundo, o status mental ou físico de qualquer parte de experiência seria inequívoco. Quando ativo, ele figuraria no grupo físico, e quando inativo, no grupo mental. Mas o universo em que vivemos é mais caótico do que isso, e há um aposento nele para o grupo híbrido ou ambíguo de nossas experiências afetivas, de nossas emoções e percepções apreciativas. (James, 1912/1979b, pp. 140-141)

James (1912/1979b) afirma que, originariamente, as experiências não chegam até nós com qualidades como físicas ou mentais, interiores ou exteriores, racionais ou irracionais. Essas classificações – que ele chama de “secundárias” – surgem apenas num estágio posterior, para atender a determinadas necessidades particulares e momentâneas. Tais qualificações tor-

nam-se necessárias conforme precisamos de uma compreensão maior daquilo que experienciamos, pois necessitamos de um enquadramento para podermos agir sem hesitação. E o senso comum diz que, a cada estágio que avançamos na apreensão do conhecimento intelectual e racional, precisamos de mais qualidades secundárias.

> O lugar mutável das 'qualidades secundárias' na história da filosofia[25] é outra excelente prova do fato de que "interior" e "exterior" não são coeficientes com os quais as experiências nos aparecem originalmente estampadas, mas, ao contrário, são resultados de classificação posterior executada por nós devido a necessidades particulares. O estágio de pensamento do senso comum é um lugar de parada prático perfeitamente definido, o lugar onde nós mesmos podemos prosseguir e agir sem hesitação. Neste estágio de pensamento, as coisas agem entre si assim como sobre nós por meio de suas qualidades secundárias. O som, como tal, viaja através do ar e pode ser interceptado. O calor do fogo, como tal, atravessa a água e a faz ferver. É a própria luz da lâmpada que desloca a escuridão da rua à meia-noite, etc. (p. 227)

Na minha visão, portanto, a perspectiva do empirismo radical de William James não separa a realidade em categorias conceituais opostas do tipo racional/irracional, mente/corpo, razão/desrazão.. É justamente essa perspectiva que o coloca em oposição a Descartes e seus dualismos corpo/alma e matéria/espírito, que mais tarde desdobraram-se nos dualismos conhecedor/conhecido, sujeito/objeto, pensamento/coisa, representação/representado, consciência/conteúdo, entre outras derivações. Para Descartes (1637/2001), tudo o que existe é feito de uma ou outra de duas substâncias radicalmente diferentes: corpo e alma. A essência do corpo é a extensão, e a da alma é o pensamento. Para o filósofo francês, o eu é uma "coisa que pensa" e o pensamento é a substância da alma. A aptidão para pensar foi colocada na alma de cada um de nós por Deus, a natureza perfeita. Se o homem não é perfeito, é porque ele não é só alma; é também corpo. Assim, Descartes atribui à alma um valor positivo e ao corpo um valor negativo, responsabilizando-o pelos erros, enganos, ilusões e imperfeições do homem. "Este eu, isto é, a alma pela qual sou o que sou, é inteiramente distinta do corpo, e até mais fácil de conhecer que ele, e, mesmo se o corpo não existisse, ela não deixaria de ser tudo o que é" (pp. 38-39).

Descartes (1637/2001) entendia que é o pensamento que certifica a existência e, por ter sido inculcado na alma humana pela natureza perfeita de Deus, proporciona um conhecimento mais confiável – e, portanto, superior – que os sentidos, que pertencem ao corpo. "Quer estejamos acordados, quer dormindo, nunca nos devemos deixar persuadir senão pela evidência da nossa razão. Há de se notar que digo de nossa razão, e não de nossa imaginação, nem

[25] Janet e Séailles: *History of the Problems of Philosophy*, traduzido por Monahan, parte I, cap. III. (N. do A.)

de nossos sentidos" (p. 45). Mais adiante, Descartes disse que "nem nossa imaginação nem nossos sentidos nunca nos poderiam certificar de alguma coisa, sem a intervenção de nosso entendimento" (p. 45). Essa questão da oposição entre corpo e alma afeta esta pesquisa, que constitui uma tentativa de articular dialogicamente este dualismo e seus outros derivados. A propósito da questão da dualidade, James (1912/1979b) afirma que a filosofia já refletia sobre ela, considerando que "espírito e matéria", "alma e corpo" representavam um par de substâncias equipolentes quase iguais em importância e interesse. "Um dia Kant indeterminou a alma e incluiu o ego transcendental e, desde então, a relação bipolar esteve muito além de seu equilíbrio. Em nossos dias, o ego transcendental parece, entre os racionalistas, representar tudo; entre os empiristas, quase nada" (p. 173).

O intelectualismo substitui as coisas concretas por conceitos abstratos, aos quais atribui formas sedimentadas e verdades universais, absolutas e eternas, ignorando que o mundo está em constante mudança, que as coisas têm finitude e que as ideias e comportamentos se modificam a cada experiência vivida. A teoria se fundamenta em divisões da realidade e se fecha em cubículos, mas a vida real se mostra bem diferente disso em sua corrente única, dinâmica e complexa. Em suas críticas às noções de "absoluto", "infinito", "essência" etc, que considerava "vícios do intelectualismo", James buscou apoio e respaldo em Henry Bergson (1859-1941). Apesar das diferenças entre suas filosofias, James e Bergson mantiveram uma sólida amizade desde os primeiros anos do século XX e corresponderam-se com frequência a respeito de temas de interesse mútuo, como, por exemplo, a memória. Bergson escreveu a introdução para a edição francesa de "Pragmatismo" – livro[26] que classificou como "surpreendente e encantador" –, intitulada "Sobre o Pragmatismo de William James: Verdade e Realidade". James, por sua vez, dedicou-lhe uma respeitosa e elogiosa conferência intitulada "Crítica de Bergson ao intelectualismo", a sexta de uma série de oito conferências denominada "Um Universo Pluralista: sobre a Situação Atual na Filosofia", proferida em 1909. James (1909/2004) abriu esta conferência afirmando que foi a filosofia de Bergson que o levou pessoalmente a "renunciar ao método intelectualista e à noção corrente de que a lógica é uma medida adequada do que pode ou não pode ser". Nesta conferência sobre Bergson, James disse que

> O intelectualismo nega... que coisas finitas possam agir umas sobre as outras, pois todas as coisas, uma vez traduzidas em conceitos, permanecem fechadas em si mesmas. Agir sobre al-

[26] James, W. (1918*). Le pragmatisme. Avec une introduction par H. Bergson*. Paris: Flammarion. Disponível em http://docslide.com.br/documents/sobre-o-pragmatismo-de-willian-james-verdade-e-realidade.html.

> guma coisa significa adentrá-la de alguma forma; mas isso significaria sair do self de alguém e ser o outro de alguém, o que é auto-contraditório, etc. Entretanto, *cada um de nós atualmente é o seu próprio outro* nessa medida, sabendo como realizar *vivencialmente* o truque que a lógica nos diz que não pode ser realizado. Meus pensamentos animam e acionam este corpo verdadeiro que você vê e ouve, e portanto influenciam os seus pensamentos. A corrente dinâmica de algum modo vai de mim para você, por mais numerosos que possam ser os condutores intermediários. As distinções podem ser isoladoras na lógica tanto quanto elas queiram, mas na vida as coisas distintas podem comungar – e comungam – juntas cada momento. (p. 59, tradução nossa, itálicos nossos)

A vivência, portanto, parece contradizer aquilo que a lógica afirma sobre a realidade. Enquanto a lógica recorta a realidade em fatias e isola as coisas ao confiná-las aos conceitos que lhes atribui – corpo, mente, espírito, interno, externo, sujeito, objeto –, a vivência as une numa corrente única, num intenso jorro de vida que as põe numa relação de comunhão. A lógica nos diz, por exemplo, que não podemos ser um outro, mas a vivência nos diz que somos muitos outros através das nossas afecções. O primeiro contato que nos une à realidade não é o do conhecimento; estamos unidos a ela por uma relação mais primitiva que é efetivamente vivida e experienciada: a ação. Acerca do embate entre racionalistas e empiristas em torno dessas questões, Nunes (2004) afirma que

> William James, dirigindo-se tanto aos racionalistas como aos empiricistas, oferece, a uns e outros, o abrigo generoso de uma doutrina que, como a sua, é capaz de justificar ambas as tendências, sem adotar ou rejeitar qualquer delas. William James podia fazer isso, a salvo de duplicidade ou de ecleticismo. Segundo ele, a razão está, ao mesmo tempo, com o racionalista e com o empiricista, não pelas razões que possam arguir, as quais não resistiriam a uma análise lógica, mas pelas suas intenções, que correspondem a certas necessidades mentais respeitáveis dos seres humanos. O racionalista e o empiricista fazem parte do mesmo universo, em que as intenções, se produzem efeitos benéficos, se abrem perspectivas promissoras, valem tanto ou mais do que qualquer boa razão. A *razão* é, sobretudo, aquilo que motiva e justifica a ação. Assim, o conhecimento não é o primeiro nexo que nos une à realidade. A ela estamos unidos por uma relação mais primitiva, por um liame que tem, a seu favor, um fato universal, efetivamente vivido e experimentado: *a ação*. O que chamamos real é o que convém ao desenvolvimento da nossa atividade e está de acordo com os seus fins. O conhecimento propriamente dito, que surge por imposição das necessidades práticas, assenta o seu caráter objetivo na franquia que dá à atividade humana, permitindo-lhe alcançar um alto grau de segurança e eficácia. A questão da verdade em si - o que é verdade? – deve ser substituída pela questão: *para que é a verdade?* (pp. 38-39, itálicos do autor)

A experiência pura de James é a experiência de vida imediata que resolve os "enigmas" que confundem a nossa inteligência, como os paradoxos, as antinomias e os dualismos. Talvez se não existisse uma classificação das coisas e o nosso intelecto não estivesse lotado de tantos conceitos cristalizados e dogmáticos, tomados como verdades absolutas, generalizantes, perenes e inquestionáveis, pudéssemos desfrutar mais das experiências sensoriais e

perceptivas. A música ocidental tradicional, por exemplo, é considerada racionalista, por ser construída obedecendo a regras de harmonia, forma (exposição do tema, desenvolvimento, reexposição), fórmulas de compasso (binário, ternário, quaternário) etc. No entanto, a música contemporânea procura fugir a essas regras, assumindo cada vez mais liberdades em todos os sentidos, chegando mesmo a indeterminar as notas musicais com precisão e, ao invés, indicar "campos" sonoros dentro dos quais o executante tem uma margem de escolha, incentivando a aleatoriedade, em consonância com a perspectiva da física quântica, o princípio da incerteza etc. No entanto, existem outros tipos de música em nossa alteridade musical. Outras culturas musicais desenvolvem outros ritmos e outra percepção musical, originárias de uma ancestralidade primitiva. A música contemporânea dialoga com um tempo primordial e cria novos modelos de organizar e agenciar o material musical, numa outra temporalidade e em narrativas não-lineares. Incluo neste caso a elaboração musical da *experimência Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*.

Mesmo as nossas experiências intelectuais ou racionais poderiam ser vivenciadas sem estarem necessariamente à mercê do racionalismo – como experiências vividas apenas na mente e não no corpo –, mas com uma outra forma de razão, como a *razão da desrazão*.

> A experiência de vida imediata resolve os problemas que tanto confundem a nossa inteligência conceitual: Como pode o que é múltiplo ser um? Como podem as coisas sair de si mesmas? Como ser seus próprios outros? Como ser tanto distinto como conectado? Como eles podem agir um sobre o outro? Como ser para outros e ainda para eles mesmos? Como estar ausente e presente ao mesmo tempo? O intelecto faz essas perguntas, tanto quanto poderíamos perguntar como alguma coisa pode ao mesmo tempo separar e unir coisas, ou como os sons podem se intensificar parecidos ao continuarem a se intensificar diferentes. Se você já conhece o espaço sensivelmente, você pode responder à primeira pergunta apontando qualquer intervalo nele, longo ou curto; se você conhece a escala musical, você pode responder à última pergunta ao soar uma oitava; mas então você deve primeiro ter o conhecimento sensível dessas realidades. Similarmente, Bergson responde aos enigmas intelectualistas apontando de volta nossas várias experiências sensoriais finitas e dizendo: 'Vejam, mesmo assim; ainda assim esses outros problemas são resolvidos vivencialmente. (James, 1909/2004, p. 59, tradução nossa)

James e Baldwin

Encontro uma aproximação entre a experiência pura de James com a noção de "imediação de primitividade"[27] de Baldwin (1911), que, segundo ele, é um dos três modos da experiência imediata ou imediação, juntamente com a "imediação de completamento ou transcendência"[28] e a "imediação de síntese ou reconciliação"[29], na qual ele inclui a experiência estética. Baldwin define a imediação de primitividade como sendo

> a intenção de existência ou realidade que se atribui à experiência primitiva ou de primeira-mão, ou a experiência que toma a si mesma por direta e primitiva. Essa é a imediação de um conteúdo cognitivo que não é discriminado de alguma maneira clara das outras, *nem apreendida como tendo sugestões dualistas*; o presente coeficiente de existência não é distinguido de qualquer outro que possa estar presente, ou do seu próprio caso quando mediado através de conteúdos mais desenvolvidos. *A imediação da "senciência" e daquela hipotética "experiência pura" ou sentimento de estar aqui.* (p. 231, tradução nossa, itálicos nossos)

Entretanto, Baldwin (1915) critica a noção de experiência pura de James do ponto de vista lógico e prático. Ele afirma que ela não é capaz de produzir maior significado por ser apenas um mero contato ou um *élan* – impulso original de criação –, incapaz de apreender a realidade numa extensão maior que a de um breve momento. Para Baldwin, a experiência pura, imediata, da realidade – conforme a concebe James – constitui-se mais como uma contestação ao intelectualismo do que como uma posição sustentável na vida prática. Segundo ele, se a interação do homem com a realidade se resumisse aos contatos meramente sensíveis com um "isto" ou "aquilo" ainda não qualificado, isto seria desconsiderar o surgimento do intelecto e a sua utilidade, tornando o homem equiparável a um organismo inferior, e não haveria construção de significados. Baldwin observa ainda que seria fácil, conhecendo-se os resultados da experiência crescente, reconstituir retroativamente a experiência imediata primitiva como um mosaico de elementos ainda em estado de virtualidade.

> O retorno à vida imediata, ao íntimo fluxo das coisas, como é apreciado por James..., proporciona antes um protesto efetivo contra o intelectualismo do que uma posição que tem um fundamento lógico. Aproximar-se das *sensações desordenadas*, perceber uma "confusão florescente", sentir o *élan* da duração pura, é não apreender uma realidade muito extensiva.... E as próprias distinções qualitativas das quais procede o conhecimento e depende a prática, toma-

[27] No original, *immediacy of primitiveness.*
[28] No original, *immediacy of completion or transcendence*.
[29] No original, *immediacy of synthesis or reconciliation.*

> das em sua simplicidade primitiva, são meros contatos com isto ou aquilo, sem significado além disso.
> Se isso fosse tudo, o comércio humano com a realidade seria quase o mesmo que aquele atingido por organismos baixos, exceto talvez pela adição de certas qualidades novas; e por mais pungentes e tocantes que os novos contatos possam ser – o moral, o estético, o religioso – ainda pareceria que a maquinaria intelectual e prática da mente deve ter surgido para cumprir alguma função útil. É aqui, na verdade, que a teoria própria do imediato tem que começar a sua construção, ou lendo alguma coisa no primitivo ou extraindo alguma coisa dele. Em ambos os casos, não é a sua primitividade e simplicidade que o torna disponível para teoria, mas o contrário.
> Assim que a teoria mística começou a assumir seu caráter positivo – como foi em Platão, Boehme e Plotino –, vamos ao encontro de uma entre duas alternativas. Ou se passa de uma imediação primitiva para uma que é muito desenvolvida, transcendente em seu tipo; ou se encontra na imediação certas complicações ou implicações que destroem a sua simplicidade. É especialmente fácil, a partir do nosso conhecimento do que se desenvolve mais tarde na experiência crescente, reconstituir a imediação como um *mosaico* de motivos e potências ocultos. (pp. 179-180, tradução nossa, itálicos nossos)

Baldwin compreende a experiência de vida imediata como uma confusão de sensações que ainda não foram ordenadas e organizadas pela mediação do intelecto. Segundo ele, essa primitividade e essa simplicidade não se sustentam por muito tempo. Se considerarmos que as "sensações desordenadas" de que fala Baldwin podem ser identificadas com o *desregramento de todos os sentidos* de que fala Rimbaud, então também se aplicaria ao poeta a crítica quanto à limitação dessa experiência em apreender a realidade mais extensiva, sendo necessário avançar a outro estágio. Em outras palavras, não é possível viver na imediaticidade e é inútil tentar prolongá-la.

A crítica de Baldwin me leva a compreender a necessidade da atuação da *razão da desrazão* como operadora de um ordenamento, uma organização racional dos produtos resultantes dos processos da desrazão. Na minha perspectiva, porém, este momento de vida imediata da experiência pura não é um "isto" ou "aquilo" fugaz: no meu entendimento, este momento retorna sempre, em contínuo movimento. A princípio, a experiência pura imediata não pode ser prolongada nem reproduzida em sua unicidade, mas seria apenas um instante primeiro, seguido de um outro instante, e um outro instante seguido ao outro que poderia vir a ser um instante maior como um mosaico de experiências. No meu entendimento, essa experiência de primeira-mão é apenas um sentir que se tem: um sentir – tido – sentido, e não explicado. Sem reflexão. Sem racionalidade. Não mais as antinomias, mas o aproximar-se do híbrido e do anfíbio. A metade-mulher/metade-peixe, metade-água/metade-terra. A partir disso, surge o que chamo de *experiência desregrante*, que seria o encontro do "um" com o seu "outro" radical. É neste encontro que o outro radical me desregra. Saio do trilho. Descarrilo. O outro me tira do meu espaço, me desloca e me põe em movimento de atuação. O outro provoca estra-

nhamento em mim, e eu o inquieto com a minha estranheza. Aqui retorna a tensão necessária para que surja um novo movimento. A ação, o agir. As relações de alteridade geram mais tensão ainda quando o outro é um estranho radical. James (1909/2004) afirma que "ao longo de todo o universo finito cada coisa real mostra ser muitas diferentes sem sujeitar-se à necessidade de eclodir em edições desconectadas de si mesma" (p. 59, tradução nossa).

Rimbaud e James

A teoria do empirismo radical de James favorece uma compreensão, no campo da filosofia da psicologia, da articulação entre racional e irracional que esta pesquisa objetiva, em ressonância com o *racional desregramento de todos os sentidos* de Rimbaud, sob a perspectiva da ambiguidade. Assim como James tentou ultrapassar o dualismo dos pares alma/corpo, mental/físico, subjetivo/objetivo, interior/exterior, conhecedor/conhecido, vendo-os como simultâneos no conjunto de diferentes experiências, compreendo que Rimbaud igualmente recusou o dualismo entre o racional e o irracional, propondo um híbrido que eu chamo de *razão da desrazão*. Para alcançar o insabido, o poeta vivencia um fluxo contínuo de experiências próximas à desrazão que o afetam tanto física quanto mentalmente. Sobre esse tipo de afecções, diz James (1912/1979b):

> é um erro dizer... que a raiva, o amor e o medo são puramente afecções da mente. Que, de qualquer forma, em grande escala, elas são simultaneamente afecções do corpo é provado por toda a literatura da emoção de James Lange. Todas as nossas dores, além disso, são locais e somos sempre livres de falar nelas em termos objetivos assim como em termos subjetivos. Podemos dizer que estamos conscientes de um lugar dolorido, sentindo uma certa dor em nosso organismo, ou podemos dizer que estamos interiormente em "estado" de dor. *Todos os nossos adjetivos de valor são similarmente ambíguos.* (p. 226, itálicos nossos)

Na minha visão, o *racional desregramento de todos os sentidos* não deixa dúvidas quanto à recusa à separação entre corpo e mente. Ao enunciá-lo, Rimbaud pressupõe a inexistência da dicotomia razão/desrazão e, por meio de um paradoxo, instaura a ambiguidade. Em sua teoria dos "fatos afetivos num mundo de experiência pura", James (1912/1979b) fala sobre a ambiguidade decorrente da indeterminação quanto a sermos afetados no corpo ou na mente. O próprio corpo em si mesmo é considerado por James como um exemplo palpável da

ambiguidade entre o que eu compreendo como externo a mim e o que é meu, entre o que é uma afecção material e uma espiritual. Diz ele:

> Nosso corpo em si mesmo é o exemplo palpável do ambíguo. Algumas vezes, trato meu corpo puramente como uma parte da natureza exterior. Outras vezes, penso nele como "meu", eu o classifico com o "eu", e, então, certas mudanças locais e determinações passam nele por acontecimentos espirituais. Sua respiração é meu "pensamento", seus ajustamentos sensoriais são minha "atenção", suas alterações cinéticas são meus "esforços", suas perturbações viscerais são minhas "emoções". *As controvérsias obstinadas que se levantaram acerca de enunciados tais como estes (que soam tão paradoxais e que, entretanto, podem ser feitos tão seriamente) provam quão difícil é decidir por vazia introspecção o que está nas experiências que as farão espirituais ou materiais*. Certamente, não pode ser nada de intrínseco na experiência individual. É sua maneira de comportar-se umas com as outras; seu sistema de relações, sua função; e todas essas coisas variam com o contexto em que julgamos oportuno considerá-las. (James, 1912/1979b, p. 230, itálicos nossos)

Nossos corpos recebem sinais através dos nossos sentidos. Entendo que estas experiências só fazem algum sentido para nós na relação com o outro. O eu solipisista não experienciaria, em seu corpo, a afecção de um outro corpo. Estas afecções parecem-me só existir numa relação entre corpos. Saliento a importância do corpo para o ator/cantor porque é através do seu corpo que ele manifesta suas interlocuções com um outro-espectador ou um outro-ator. O ator/cantor estabelece, com a plateia, uma interação corporal verbal/não-verbal que provoca reações durante esta interlocução. A metamorfose do ator/cantor é criada e executada a partir de uma multiplicidade de formas que ainda se encontram virtuais no campo da experiência pura de seu corpo até se tornarem atuais e serem transmitidas, passando a existir num espaço real. Suas formas se modificam. Quando o ator põe seu corpo à disposição de um personagem e torna-se um outro, cada parte do corpo passa por transformações que interferem intra e intersubjetivamente e corporalmente. Entendo que também se aplica ao ator/cantor uma visão que Rimbaud expressa em uma das *Cartas do Vidente* a respeito do poeta: "Deverá fazer com que suas invenções sejam cheiradas, ouvidas, palpadas; se o que transmite do *fundo* possui forma, dá-lhe forma; se é informe, deixa-o informe" (Rimbaud, 1871/2009, p. 40).

Para mim, o corpo presente é a relação de extrema cumplicidade com o outro. Através do corpo, expresso a alteridade nas relações eu-outro-mundo-caótico. No meu ponto de vista, é com o nosso corpo que nos comunicamos e criamos relações de compartilhamentos, mas também de confrontos e distâncias abissais. Viveiros de Castro (2002/2006) afirma que "o corpo é o instrumento fundamental de expressão do sujeito e, ao mesmo tempo, o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem" (p. 388).

Um ponto importante no que diz respeito ao corpo é a respiração. Ela é a pulsação que dá ritmo ao corpo. É a sua função vital. James chamou a atenção para a negligência com relação ao fluxo da respiração, ao qual se dá o nome de fluxo de pensamento. Segundo ele, a respiração, um fenômeno concreto, deu origem à consciência, uma entidade fictícia. Nesse sentido, ele entende que o "eu penso" de Kant – e acrescento, também o de Descartes – é, na verdade, o "eu respiro":

> estou tão certo como de qualquer outra coisa que, em mim, o fluxo do pensamento (que eu reconheço enfaticamente como um fenômeno) é somente um nome negligente para aquilo que, quando examinado, se revela a si mesmo consistindo principalmente no fluxo de minha respiração. O "eu penso", que Kant dizia dever estar apto a acompanhar todos os meus objetos, é o "eu respiro", que presentemente os acompanha. Existem outros fatos internos além da respiração (ajustamentos intracefálicos e musculares, etc., aos quais me referi em meu livro *Psicologia*) e estes incrementam as vantagens da "consciência" desde que esta última seja sujeitada à percepção imediata; mas a respiração, que foi sempre o original do "espírito", dirigindo-nos para o exterior, pela glote e narinas, é, estou persuadido, a essência a partir da qual os filósofos construíram a entidade conhecida por eles como consciência. *Esta entidade é fictícia, enquanto os pensamentos no concreto são totalmente reais. Mas pensamentos no concreto são feitos do mesmo estofo que as coisas.* (James, 1912/1979b, p.186, itálicos do autor)

Ao nos dirigir para o exterior pela glote e pelas narinas, a respiração nos coloca em relação de alteridade com o outro externo. O ar que entra no corpo pelas narinas sorve do presente todos os cheiros, odores, a presença do outro, a proximidade com o outro. É um diálogo não-verbal, feito de silêncios. A respiração afeta e é afetada pelas emoções. Na respiração, os sentidos se manifestam, a percepção se aguça. Para o ator/cantor, o pulsar, os cheiros e os suores são expressões emanadas de seu corpo na composição do personagem. A respiração está na origem do som que se transforma em fala ou em canto: o ar que entra e sai dos pulmões, controlado pelo diafragma em movimentos de inspiração e expiração, é transformado em vibrações sonoras ao passar pelas pregas vocais. Esses sons evocam a presença do corpo, que se torna um interlocutor.

Esses aspectos concernentes à respiração que se processa no corpo como expressão de sua atividade constituem a presença artística do ator/cantor. A todo instante, ocorrem mudanças na respiração: ora ela é mais forte, ora mais suave, ofegante ou serena, dependendo da cena ou do trecho musical, se há tensão ou repouso, atrito ou afago. Estas reações que surgem a cada momento mostram a multiplicidade e a ambiguidade que o corpo vivencia e expressa em seus gestos e atitudes que reverberam em sua respiração. A respiração como atuação, o arfar e o respirar é o ruído do animal-humano. Pretendo desenvolver um estudo mais para

frente para abordar este assunto que, para mim, é de muita relevância e pertinência na relação com a vida e com o outro.

O *racional desregramento de todos os sentidos* articula experiências reais que são tanto do corpo quanto da mente, tanto da respiração quanto do pensamento. O enunciado rimbaudiano, a meu ver, pode ser considerado uma das "controvérsias obstinadas que se levantaram acerca de enunciados que soam paradoxais e que, entretanto, podem ser feitos seriamente", às quais se referiu James. Afinal, não soa paradoxal um desregramento ser racional? Seria ele a desrazão ou a razão da desrazão? A metamorfose de uma em outra? A razão seria a desrazão e a desrazão seria a razão? Virar um outro. O avesso do outro. Ao abordar o *racional desregramento de todos os sentidos*, penso em qual(is) seria(m), aqui, o(s) sentido(s) da palavra *sentidos*. A esse respeito, disse Hegel (trans. 2001):

> "Sentido"[30], com efeito, é esta palavra admirável empregada com dois significados opostos. Por um lado, designa os órgãos da apreensão imediata; por outro lado, porém, chamados de sentido: o significado, o pensamento, o universal da coisa. E assim, o sentido se refere, por um lado, ao que é imediatamente exterior da existência, por outro lado, à essência interior dela. Uma consideração plena de sentido, pois, não *separa* os dois lados, e sim numa única direção contém também os lados opostos e concebe imediatamente a essência e o conceito numa intuição sensível imediata. (p. 142, itálico do autor)

De que *sentidos* falava Rimbaud? Dos cinco sentidos da percepção – visão, olfato, audição, paladar e tato –, querendo referir-se a experiências sinestésicas ou lisérgicas? Esta é a interpretação comumente dada pelos biógrafos, intérpretes e admiradores do poeta francês. Na visão do biógrafo Edmund White (2008), "com haxixe e absinto ele iniciava seu longo, imenso e sistemático desregramento de todos os sentidos" (p. 85). Mas a palavra *sentidos* não poderia ser lida também com a conotação de sensos, significados, significações, tornando o enunciado numa proposta de busca por novas significações para velhos sentidos sedimentados, numa tarefa de reinvenção que é própria da poesia em relação às palavras que são sua matéria-prima? Além disso, aos dois sentidos mencionados por Hegel, acrescento ainda um terceiro: *sentidos* como sinônimo de direções, orientações, rumos, dando à sentença rimbaudiana uma leitura de reorientação dos fluxos de conhecimento e experiências para rotas desviantes, de estabelecimento de novas conexões, de criações de novas redes.

Uma outra leitura possível do *desregramento* ***de*** *todos os sentidos* pode ser feita a partir da ambiguidade da preposição "de" existente no enunciado. Essa leitura nos leva a uma

---

[30] *Sinn*, em alemão.

dupla interpretação: uma, dos *sentidos* como sendo os desregrados; outra, como sendo eles os desregradores. Assim: os sentidos é que são desregrados ou são eles que nos desregram? Imagino a segunda interpretação, dos sentidos como provocadores do desregramento, a partir da compreensão de *sentido* segundo Bakhtin (1979/2015), em contraste com a sua compreensão de *significado*:

> Chamo sentidos às *respostas* a perguntas. Aquilo que não responde a nenhuma pergunta não tem sentido para nós.... A índole responsiva do sentido. O sentido sempre responde a certas perguntas. Aquilo que a nada responde se afigura sem sentido para nós, afastado do diálogo. Sentido e significado. O significado está excluído do diálogo, mas abstraído dele de modo deliberado e convencional. Nele existe uma potência de sentido. (p. 381, itálico do autor)

Acredito que a construção do personagem, pelo ator, é um exercício repetitivo, metódico e exaustivo de *racional desregramento dos sentidos*. Esse exercício é uma ferramenta que o ajuda a experienciar um rito de passagem para chegar ao personagem. Este rito de passagem pode ser agradável ou desagradável. Pode haver dor, medo, prazer ou alegria ao ultrapassar os sentidos, como certo estado de transe ou de catarse – momento este que chamarei de *desrazão*. Rouch (2003) falou da relação entre o transe e a criatividade artística, particularmente no teatro:

> parece que o fenômeno do transe (seja selvagem ou controlado) é uma das características essenciais do impulso por trás dos grandes movimentos religiosos e, talvez, por trás dos grandes movimentos de criatividade artística. Por exemplo, escolas de teatro utilizaram, por 20 anos, informação etnográfica sobre possessão a fim de extrair métodos aplicáveis ao treinamento de atores (e.g., Julian Beck[31] e o Living Theatre, Peter Brooke[32], Roger Blin[33] e Grotowski[34]). (p. 88, tradução nossa)

Todas essas diferentes experiências de atuação – seja por meio de possessão, "encarnação" ou de ser outro no exercício consciente e calculado de um estudo prolongado e levado à exaustão – podem levar à realização de uma performance e, daí, à desrazão – que, para mim, é o estado em que vive a maioria dos artistas. A desrazão, em minha opinião, é o estado no qual o artista executa a sua criação. Não sei dizer se este estado é um simulacro da verdade, a verdade mítica ou uma função corporal e mental que existe e acontece no momento da criação

---

[31] Julian Beck (1925-1985) foi um importante ator, poeta e diretor de vanguarda norte-americano, um dos criadores do grupo de teatro Living Theatre, juntamente com sua esposa, Judith Malina.
[32] Peter Brook (1925 -), diretor de teatro e cinema britânico.
[33] Roger Blin (1907-1984), ator e diretor de teatro francês.
[34] Ver nota nº 30.

artística – ou talvez seja tudo isto. No entanto, Baldwin (1911) observa que, tanto para o ator como para o espectador, a atuação deve ser compreendida como uma imitação comprometida com o propósito da peça, visando unicamente ao efeito estético. O ator precisa ter a consciência de que não pode viver seriamente seu personagem, pois ir além desta emoção pode comprometer o propósito estético. No entanto, as emoções servem como conteúdo estético e podem ser organizadas de forma imitativa no campo artístico – que seria, no meu ponto de vista, a *razão da desrazão* agindo como um conjunto de emoções organizadas:

> É um fato notável que a emoção pode ser imitativamente excitada.... O drama é a arte que faz uso direto desse recurso.... O ator, ao aprender a parte, esforça-se para fazer a sua emoção parecer real para o espectador; e ela pode tornar-se muito real para ele próprio. Mas para o efeito estético, para um ou para ambos, ela deve, porém, ser entendida como sendo atuação, como imitação[35], comprometida com o propósito da peça. Se o próprio ator for além da emoção atual, viver a parte muito seriamente, ela deixa de ser artística para ele, embora ela possa permanecer assim para o espectador *que ainda a aceitar como mera atuação*. Mas, novamente, deixe o espectador acreditar que o ator é seriamente o marido ciumento, ou o vilão assassino, ou deixe-o, o espectador, ele próprio ser transportado para uma séria consciência de emoção do mesmo tipo, e em ambos os casos o fator estético está destruído para ele também.
>
> A conclusão, então, é que essas emoções – estados de sensação e sentimento geralmente – podem servir como material da arte, como conteúdo estético. Mas elas devem ser apresentadas pela imaginação imitadora nas condições gerais do artístico. O estado estético como tal é a resposta ao todo emocional imitador, tal como no caso do conteúdo apresentado de ordem cognitiva. A mera reinstauração da emoção, a sua vívida revivência, não é estética; ela deve assumir mais ou menos a forma imitativa organizada. (pp. 181-182, itálicos do autor, tradução nossa)

Na minha visão, o poeta articulou o dualismo mente/corpo – e suas variantes inteligível/sensível e razão/desrazão – por meio da ambigüidade de sua relação. Nesta perspectiva, Rimbaud tentou racionalizar o irracional. O racional como o "outro" do desregramento. Num racional desregramento de todos os sentidos, Rimbaud experiencia todas as formas de amor, de sofrimento e de loucura. Ele vai ao limite dessas experiências: ultrapassa a racionalidade e racionaliza a desrazão, que acredito ser a ação da poesia em Rimbaud. A *razão da desrazão*.

Para chegar ao insabido, Rimbaud precisaria passar por experiências de dor, amor e loucura, e experimentar outros sentidos. Na perspectiva que abordo, ele não tem receio disso: quer viver suas experiências até as últimas consequências e sorver do seu veneno a quintessência, como um trágico. Esse veneno, porém, é seu próprio antídoto. O vidente/visionário cria-se a si mesmo enquanto desorganiza-se a si mesmo.

---

[35] No original, *semblant*. Este termo será explicado mais adiante, na terceira parte. Na presente citação de Baldwin, optamos por traduzi-lo como "imitação", "imitador(a)".

O desregramento dos sentidos como experiência desregrante

Algo descolou. Algo extrapola. Sinto não mais o desregramento racional, mas uma situação que desregra, que desorienta os sentidos. Perdi a direção – Vou bater. A relação com o outro radical parece que extrapola qualquer racionalidade. A partir de agora, começo a pensar que existe uma alteridade na ambiguidade. Eu é um outro? Em um mundo caótico não existe definição de quem é um e quem é o outro. Surge o desregramento dos sentidos, e passa a existir o híbrido e o anfíbio. Creio que, neste instante, a alteridade e a ambiguidade imbricam-se e não existe a dualidade. Um outro me atravessa. Há um descontrole no desregramento dos sentidos. Como se ultrapassássemos a *razão da desrazão* para um desregramento dos sentidos. Um descontrole. Como se chegássemos perto da experiência pura – que, segundo James, é o lugar dos fatos puros, das coisas sem classificação nem confinamento a conceitos, dos "istos" ou "aquilos" que simplesmente são, sem que saibamos ainda para que ou para quem o são.

> Uma porção de uma experiência de uma espécie determinada está ali, mas ali primeiramente como um fato "puro". Originalmente, o movimento simplesmente é: só mais tarde ele é confinado a esta ou aquela coisa. Algo parecido a isto é verdadeiro para cada experiência, embora complexa, no momento da sua presença real. Deixemos o leitor, agora, interromper a si mesmo no ato de ler este artigo. *Agora* esta é uma experiência pura, um fenômeno ou dado, um mero *aquilo* ou conteúdo de fato. *"Ler" simplesmente é, está ali;* e se está ali para a consciência de alguém ou está ali para a natureza física, é uma questão ainda não colocada. Neste momento, ela não está ali para nenhuma delas; mais tarde provavelmente a julgaremos ter estado ali para ambas. (James, 1912/1979b, p. 227, itálicos do autor)

É possível ser um híbrido de teórico e poético no discurso acadêmico? Não ser unicamente um nem unicamente outro: ser um e outro simultaneamente, a cada momento. No mundo da experiência pura é possível. Um momento de irracionalidade: não pensar de acordo com uma ordenação que esclareça o que se quer dizer, mas abrir um canal para a descoberta de um significado ainda não tornado explícito, uma possibilidade de devaneio e incoerência. Eu me permito experienciar outras formas de discurso dentro desta pesquisa experimental que, a cada momento, tenta seguir sua metodologia própria, uma lógica particular para desenvolver um trabalho que busca caminhar onde a teoria não predomine hierarquicamente, mas que ao mesmo tempo também acolha suas observações metodológicas. É preciso correr este risco. E, dentro do meu *racional desregramento de todos os sentidos*, faço surgir uma outra linguagem,

que tente traduzir uma compreensão do próprio trabalho, com as palavras que escrevo a seguir:

O erro nas escapadas, os tropeços nas fugas, ocasionam desvios
Conexões virtuais que se atualizam
E não buscam amenizar as heterogeneidades envolvidas
Novos significados ao desconstruir a Afasia dos signos dominantes.
Voz e corpo no contato ignoram as margens
No gestual dos sentidos que florescem ao toque das peles-pelos
Que se esbarram nos olhares que cintilam.
Somos homens/animais na razão/desrazão.

7.4. Parte III: Iluminações de Valsiner sobre "A Poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela estará na frente"

[Carta a Paul Demeny, Charleville, 15 de maio de 1871]

> Esta língua será de alma para alma, resumindo tudo, perfumes, sons: pensamento que se engancha a um pensamento e o puxa para fora. O poeta seria o indicador da quantidade de desconhecido despertada em seu tempo na alma universal; daria mais: a fórmula de seu pensamento, a notação de *seu avanço no Progresso*! Enormidade se fazendo norma, absorvida por todos, ele seria verdadeiramente *um multiplicador de progresso*!
> Esse futuro será materialista, como vê; – Sempre repleta, de *Número* e de *Harmonia*, essa poesia será feita para ficar. – No fundo, seria ainda um pouco a Poesia grega.
> A arte eterna terá suas funções, já que os poetas serão cidadãos. ***A Poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela estará na frente.*** (Rimbaud, 1871/2009, p. 40, itálicos do autor, ênfase nossa)

Nesta terceira parte do mosaico, abordo a futuridade como o desconhecido que não pode ser apreendido racionalmente por estar além do nosso alcance. É o insabido de que fala Rimbaud, o qual só pode ser imaginado através da prospecção e da projeção do desejo no futuro. Como lidar com um futuro que não podemos agarrar, a não ser de uma forma irracional? Não temos como racionalizar o futuro, porque ele é imprevisível. Ele apenas paira na nossa imaginação, em forma de desejo, como um simulacro daquilo que queremos que aconteça. Simão (2010) afirma que só se pode conceber o futuro a partir de projeções do presente concebidas através da apreensão emocional, e não racional:

> Desde a tradição jamesiana herdada pelo construtivismo semiótico cultural (Simão[36], 1999; Valsiner & Van der Veer[37], 2000), o futuro não pode ser racionalmente apreendido porque, como algo que ainda não se realizou, a informação sobre ele é muito escassa. Assim, a única possibilidade para delinear concepções sobre o futuro assenta-se em projeções feitas a partir da situação presente e do revisitar o passado no presente. Essas projeções são concebidas através da apreensão emocional – e não racional – como uma forma do sujeito diminuir o desconforto produzido pela *ambigüidade* do futuro. Com base nessas projeções, o sujeito age em dada direção, fazendo opções inevitavelmente (cf. Barbalet[38], 1977, pp. 118-9). (Simão, 2010, pp. 262-263, itálico nosso).

---

[36] Simão, L. M. (1999). Ação, interação, objeto e cultura: uma introdução à teoria da ação simbólica de Ernst Boesch. *I Congresso Norte-Nordeste de Psicologia e V Semana Baiana de Psicologia*, Salvador, BA.
[37] Valsiner, J., & van der Veer, R. (2000). *The social mind – construction of the idea*. Cambridge: Cambridge University Press.
[38] Barbalet, J. M. (1997). The Jamesian theory of action. *The Sociological Review, 45*(1), 102-21.

Saliento a relação entre a futuridade e o desejo. Segundo Simão (2006), "talvez o primeiro ponto de contato entre as ideias do construtivismo semiótico-cultural e a noção de alteridade aconteça – emblematicamente – através das questões do *desejo* e da *futuridade*" (p. 21, itálicos da autora, tradução nossa). A autora enfatiza as dimensões da futuridade e do desejo ao afirmar que "a relação de alteridade demanda que o sujeito supere a si mesmo, na tensão entre *o que é, o que não é*, e *o que pode vir a ser* na relação com o outro" (Simão, 2006, pp. 21-22, itálicos da autora, tradução nossa).

Por ser insabido, o futuro só pode chegar até nós quando vamos em sua direção, utilizando para isso a nossa imaginação. Esse movimento pode ser caracterizado como uma migração daquilo que é percebido como *o que é* em direção àquilo que é imaginado como *o que pode vir a ser*. É nesse sentido que a futuridade articula a percepção e a imaginação. De acordo com Guimarães (2015), Vygotski (1932/2001[39]) propôs o dialogismo entre percepção e imaginação no processo de cognição, pois, para ele, é impossível conhecer corretamente a realidade sem um certo conteúdo de imaginação (p. 361, tradução nossa). A diferença entre imaginação e percepção, afirma Guimarães (2012), "tem como fundo uma diferença entre o que o sujeito constitui para si como valor real - o que se percebe como sendo agora - e valor visado (virtualidade possível)" (p. 2). Ele explica que essas noções de *valor-real* e *valor-visado*[40] são caras à teoria da ação simbólica de Boesch (1991):

> A imaginação, para Boesch (1991), é um processo que acompanha a ação, auxiliando no planejamento. As dualidades percepção-imaginação; valor real e valor visado compreendem uma dimensão de disjunção temporal: o que é (valor real) se remete ao reconhecimento da experiência por meio de uma estruturação já constituída sobre a realidade.... Ao focalizar o campo perceptivo, tem-se a experiência do mundo "como ele é", de acordo a nossa apreensão fundada em limites e possibilidades simbólicas de abarcamento da exterioridade. Ao focalizar o campo imaginativo, tem-se a construção de hipóteses, manipulação de diferentes possibilidades, "como se" a realidade pudesse ser diferente de tal como ela se apresenta. (pp. 2-3)

A percepção, como algo que é vivido e sentido. É o atual, o *como é*. O instante do acontecimento imediato, presente, absorvido e respirado. A imaginação, como simulação do que pode vir a ser vivido, o *como se*, o valor visado. Aquilo que se deseja, mas que está sujeito à imprevisibilidade do futuro. O porvir da experiência pura que retorna a cada novo tempo que se transfigura. Tempo que pode ser vivido inúmeras vezes como projeção de um desejo elaborado em sua repetição. Como um processo ficcional, a imaginação orientada para even-

[39] Vygotski, L. S. (2001). La imaginación y su desarrollo em la edad infantil. In L. S. Vygotski (Ed.), *Obras escogidas II* (pp. 423-438). Madrid, Spain: A. Machado (Original work published 1934)
[40] Nos termos de Bosch (1991*), ist-wert* (valor-é) e *soll-wert* (valor-deve), respectivamente.

tos futuros é articulada a um processo imitativo de um determinado objeto tomado como modelo pela noção de *sembling* em Baldwin (1906). Essas conexões são de interesse para se pensar em que medida a busca de Rimbaud pelo desenvolvimento de uma poesia de vanguarda – seu objeto visado – se articula com o processo de tentativas e experimentações a partir de um modelo a ser ultrapassado. De acordo com Guimarães (2012),

> James Baldwin (1906) cunhou o termo *sembling*, do inglês *semblance*, para definir um procedimento ficcional, experiencial e seletivo que estaria na gênese da reflexividade. A noção de *sembling* diz respeito a um processo de imitação do objeto de conhecimento de modo a apreender suas características. Essa imitação supõe um entrelaçamento da liberdade criativa do conhecedor que se esforça para corresponder ao objeto visado. (p. 2, itálicos do autor)

A noção de *sembling*, segundo Valsiner & Van der Veer (2000), surgiu a partir de uma tradução que Baldwin fez, para o idioma inglês, da palavra alemã *Einfühlung* (empatia), de Theodor Lipps (p. 147). *Sembling* tem origem no verbo *to semble*, que significa algo como "fazer como que por imitação", ou simular. A esse respeito, Baldwin desenvolveu a noção de *imitação persistente*, descrevendo-a como o fenômeno da crescente experimentação com diferentes aspectos do modelo, na base do "tentar, e tentar de novo" (*trying, and trying again*), visando produzir imitações que deliberadamente modificam esse modelo (Valsiner & Van de Veer, 2000). A imitação persistente não se limita, portanto, a replicar exatamente o modelo, mas visa a superá-lo. Conforme Valsiner (2010), a *imitação persistente*

> é uma forma de 'imitação' que vai além do modelo que ela 'imita' – pela introdução de novas características à 'cópia' do 'modelo'. Assim, chamá-la de imitação é, em certo sentido, um termo impróprio – pois ela desafia o pressuposto senso comum de qualquer 'imitação' ser aquela do modelo – em vez de ir além do modelo. *A imitação persistente é um ato de reconstrução de um dado modelo – em uma nova forma* – que é, então, utilizado na ação. Tal utilização pode criar um *feed-foward* recursivo para produzir novidade – a primeira imitação criativa torna-se um modelo para a seguinte etc – assim, a produção da novidade pode intensificar-se.
> As razões para a necessidade de Baldwin criar este conceito podem ser encontradas em seus esforços para explicar os processos de desenvolvimento orientados para o futuro, ao nível do indivíduo. (p. xxvii, itálicos do autor, tradução nossa)

Valsiner e Van der Veer (2000) afirmam que o *sembling*, por ser baseado na imaginação, "é orientado para possíveis eventos futuros, e é visto por Baldwin em seu característico modo prospectivo, enfatizando a direcionalidade para objetivos ideais" (p. 148). Segundo eles, o "*sembling* é, portanto, um mecanismo do processo de *feeling-forward*[41] (é interessante

[41] Algo como "sentir-na-frente" ou "sentir-adiante".

notar que aqui Baldwin aproxima-se, em sua terminologia, do conceito de "*feed-forward*"[42] que décadas depois tornou-se utilizado na cibernética)" (p. 148).

A noção de *sembling* é relevante para o presente estudo por seu modo prospectivo – que considero ser também o modo da *vidência* poética em Rimbaud - e por sua relação com a futuridade. É em ressonância com o *feeling-forward* referido por Baldwin que abordo, nesta pesquisa, a noção de *vidência* em Rimbaud em sua relação com a futuridade: compreendendo-a como um "ver na frente", um "ver adiante". Parafraseando Baldwin, faço corresponder a *voyance* de Rimbaud com uma espécie de *seeing-forward*. Por isso, a nova poesia que Rimbaud "estará na frente".

Relaciono a noção de imitação persistente em Baldwin (1906) com as considerações do psicólogo romeno Vlad Glaveanu (2012) acerca do conceito de hábito e a sua noção de *criatividade habitual*, por meio da qual a dualidade entre criatividade e hábito é reconciliada pelo entendimento de que o domínio (mestria) de uma determinada habilidade por meio da prática habitual favorece o aparecimento da criatividade. Em sua obra *Habitual Creativity*, Glaveanu (2012) revisita o conceito de hábito. Tomando como objeto de análise a arte manual da decoração de ovos de Páscoa, - uma tradição popular em seu país, a Romênia -, o autor articula a dicotomia que o senso comum costuma estabelecer entre a criatividade e o hábito, atribuindo àquela primeira uma ideia de deliberação e finalidade, e a este último a ideia de um comportamento-reflexo automático, um processo mecânico ou uma rotina repetitiva. Segundo ele, é por meio da prática habitual que se pode adquirir, em uma determinada habilidade, o domínio ou mestria [*mastery*] que levará à criatividade: "A mestria pode ser definida como *a mais elevada expressão da prática habitual, em que a ação foi tão bem exercida e internalizada que ela frequentemente torna-se associada a formas avançadas de expressão criativa*" (Glaveanu, 2012, p. 4, itálicos do autor, tradução nossa). Para Glaveanu, não é correto presumir que a qualidade criativa diminua conforme o hábito se torna mais forte. "Para tornar-se mais criativo, é preciso *não* 'romper' o hábito, como comumente se pensa, mas avançar no seu domínio" (p. 4, grifo do autor, tradução nossa). No tocante ao campo da música, afirma Glaveanu (2012):

> assim como na música, onde "a espontaneidade na performance não é uma ilusão" e "performances repetidas geralmente diferem de maneiras pequenas mas musicalmente significantes"

[42] Em cibernética, sistema de "pré-alimentação" ou alimentação prévia baseado na simulação de cenários futuros, em oposição à "retro-alimentação" ou retro-ação (*feedback*).

> (Caffin, Lemieux & Chen, 2006, p. 200[43]), cada apresentação de um motivo é, ao mesmo tempo, uma re-apresentação dele, uma re-criação. Mais importante ainda, os níveis mais altos de criatividade neste ofício (apreciados tanto pelos próprios artesãos como por seus clientes) estão associados aos esforços contínuos para aperfeiçoar o trabalho, para alcançar a mestria sobre a técnica. (p. 3)

Compartilho o que diz o autor no que diz respeito ao estudo continuado da música. Isto me faz citar a composição da *experimência* "*Andarilha sem razão e seus outros-selves"*, cuja existência não seria possível se não fosse um continuado e aprofundado estudo do canto lírico e da teoria musical. Contudo, para que a prática habitual se torne uma experiência significante, saliento a importância da atenção, evocando James (1912/1979):

> O pensamento empírico de um homem depende de coisas que experienciou, mas o que estas serão é, em grande medida, determinado pelos hábitos de atenção do homem. Uma coisa pode estar presente a ele mil vezes, mas, se ele persistentemente falha em notá-la, não se pode dizer que ela seja experienciada por ele. (p. 166)

Aqui emerge uma questão que me parece instigante e inquietante para reflexão: a invenção na arte pode ser cultivada com base em um método sistemático de imitação persistente tornado um hábito, daí advindo uma novidade que ultrapasse o que foi repetido à exaustão?

Rimbaud e a futuridade

Rimbaud sentia a urgência de uma mudança e, por isso, foi um visionário. A partir dessas considerações, mostrarei como a ação do poeta, motivada pelo desejo de fazer emergir uma nova língua, teve origem com suas experimentações por meio de imitações e paródias do modelo de poesia que ele visava ultrapassar. Com isso, pretendo evidenciar a dimensão temporal da ação do artista, em seu processo de articulação da relação passado-presente-futuro com o desejo de criação da novidade.

A língua nova vislumbrada por Rimbaud como o futuro da poesia constituiu-se a partir do seu desejo de ultrapassar o modelo de poesia oriundo da Grécia antiga e ainda predominante em seu tempo (a França do século XIX). O enunciado "A Poesia não marcará mais o ritmo

---

[43] Caffin, R., Lemieux, A. F. & Chen, C. (2006): Spontaneity and creativity in highly practiced performance. In: I. Deliége & G. A. Wiggins (Eds.) *Musical creativity: multidisciplinary research in theory and practice* (pp. 200-218). Hove and new York: Psychological Press.

da ação" critica o modo como a poesia era feita desde a Grécia antiga, apoiada ritmicamente na metrificação e na versificação, para ser cantada e acompanhada por liras e flautas. Na carta endereçada a Demeny, Rimbaud (1871/2009) afirma que "Na Grécia..., versos e liras dão ritmo à Ação. Depois disso, música e rimas se tornaram jogos, divertimentos. O estudo desse passado encanta os curiosos; vários se distraem em renovar tais antiguidades: é coisa para eles" (p. 38). Segundo ele, "toda a poesia antiga vai dar na poesia grega.... Da Grécia ao movimento romântico... só temos literatos, versificadores.... tudo é prosa rimada, um jogo, aviltamento e glória de inúmeras gerações idiotas" (p. 38). Entretanto, ao explicar para Demeny a sua concepção de como será a poesia no futuro, Rimbaud assim a descreve: "Sempre repleta, de Número e de Harmonia, essa poesia será feita para ficar. No fundo, *seria ainda um pouco a Poesia grega*" (p. 40, itálicos nossos). Nesse ponto, saliento como o poeta articula a mudança (descontinuidade) com a permanência (continuidade), reconhecendo a simultaneidade de duas dimensões temporais que se interpenetram. A partir da perspectiva de Bergson (1907/2015), é possível dizer que o passado (a poesia grega) invade o futuro (a nova poesia) desejado por Rimbaud, "pois prever consiste em projetar no porvir o que percebemos no passado, ou em se representar para uma próxima ocasião uma nova junção, em outra ordem, de elementos já percebidos" (p. 14). O pensamento central de Bergson está expresso na sua noção de duração [*dureé*], que, a meu ver, é de uma intensa beleza poética: "*La dureé est le progrès continu du passe qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant* [A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar]" (p. 13).

O contato e a experimentação com a poesia greco-latina da Antiguidade está na raiz da mestria de Rimbaud e na renovação/revolução que ele pretendeu operar na poesia. Edmund White (2010), biógrafo do poeta francês, conta que, na escola, o menino "ficava perambulando pela livraria e... lia por lá a poesia mais recente vinda de Paris na antologia anual *Le Parnasse contemporain*[44]. Ali, Rimbaud mergulhou na obra dos integrantes de uma recém-criada escola de poesia, o parnasianismo" (p. 27). O biógrafo explica que, "à diferença dos românticos, os parnasianos defendiam um retorno à literatura da Antiguidade e prezavam a impessoalidade e a perfeição gélida da forma" (p. 28). Para Rimbaud, afirma White (2010),

> os parnasianos significavam um contato com a ideia de vanguarda, o que para ele era crucial. Para alguém que, em sua cidadezinha sonolenta, isolada do grande mundo, *só leu poetas que escrevem em latim e grego e morreram há dois mil anos*, a ideia de que a poesia contemporâ-

[44] A revista dos "versos novos", fascículos de dezesseis páginas publicados desde 1866 pelo editor Alphonse Lemerre, em Paris.

> nea (mesmo a poesia grave e classicizante do parnasianismo) se acha em estado de permanente revolução e de que só o novo é digno de apreço teve enorme influência. (p. 28, itálicos nossos)

A prática habitual da experimentação com a poesia greco-latina, por meio de imitações desse modelo, levaram Rimbaud a encontros com autores da Antiguidade – como, por exemplo, Horácio (Quinto Horácio Flaco, 65 a.C. – 8 a.C.), considerado um dos maiores poetas líricos e satíricos da Roma antiga. Jean-Baptiste Baronian (2011), outro biógrafo de Rimbaud, relata o seguinte:

> No exame final, o pequeno prodígio deixa estupefato até mesmo Paul Duprez[45] ao entregar, após três horas e meia de trabalho, em resposta ao exercício de versificação latina sobre as *Odes* de Horácio, um texto impecável de oitenta versos, todos perfeitos, que cantam a liberdade, a natureza e os poderes infinitos da imaginação. Orgulhoso de seu aluno, o professor envia sem hesitar o poema à Academia de Douai, que o publica, em 15 de janeiro de 1869, em seu boletim oficial, o *Moniteur de l'enseignement secondaire, spécial et classique*". (p. 17)

Muitas vezes, os trabalhos escolares de Rimbaud em poesia consistiam de apropriações de autores antigos, geralmente em tom satírico ou irônico, o que não invalidava, porém, o reconhecimento de sua precocidade e seu domínio das formas poéticas. Barroso (1995) destaca a precocidade literária de Rimbaud e o seu domínio sobre as antigas formas latinas de metrificação e versificação, e nos chama à atenção para o "roubo de versos alheios":

> Em 8 de maio de 1868, aos treze anos e meio, [Rimbaud] envia em segredo uma carta ao Príncipe imperial[46], para homenageá-lo por ocasião de sua primeira comunhão: *é uma ode, com sessenta hexâmetros latinos*, na qual Rimbaud, a par de alguns barbarismos, *se apropria de autores latinos remanejados por ele*. A resposta, assinada pelo preceptor, declara que "Sua Majestade ficara muito emocionado com a carta e que, *sendo igualmente estudioso do latim*, perdoava ao jovem missivista *o roubo dos versos alheios*". (p. 14, itálicos nossos)

O hábito de escrever poemas e de praticar foi incentivado ainda mais com a chegada do professor Georges Izambard, que colocou Rimbaud em contato com as obras de diversos autores de sua vasta biblioteca particular. Órfão de mãe, criado por duas tias, Izambard tinha 22 anos quando, em janeiro de 1870, substituiu o velho professor da classe de retórica de Rimbaud, M. Feuillâtre. "Sob a estimulante influência do novo professor", afirma White,

---

[45] Professor de retórica na escola de Rimbaud.

[46] Napoleão Eugênio Luís João José Bonaparte (1856-1879), Príncipe imperial da França. Filho do Imperador Napoleão III e da Imperatriz Eugênia de Montijo.

“Rimbaud começou a escrever quase um poema por dia” o que nos remete à persistência poética de Rimbaud. Ao tornar essa prática habitual, Rimbaud ia adquirindo domínio na composição em latim e em grego, tornando-se hábil num modelo de poesia ainda pautado estritamente pela medida das estrofes, dos versos e das rimas. White (2010) afirma que “a excelência escolar de Rimbaud era incontestável” e o levou a conquistar os prêmios de primeiro lugar em várias disciplinas, com destaque para composição em latim e em grego (pp. 24-25, itálicos nossos). Segundo Baronian (2011), Rimbaud “garante o primeiro lugar em oito prêmios escolares: religião, *narração latina, versão latina, versificação latina, versão grega*, história e geografia, recitação e o prêmio de melhor aluno no conjunto de todas as matérias. Apenas um senão: a matemática” (p. 18, itálicos nossos).

Talvez soe paradoxal, para o senso comum, que o projeto de criar uma língua nova se articulasse ao domínio de duas línguas mortas como o latim e o grego. Nos cadernos de rascunho em que costumava anotar tudo o que lhe passava pela cabeça e esboçar desenhos, Rimbaud anotou: “Por que – me pergunto – aprender grego, latim? Não sei. Afinal, ninguém precisa disso!” (Baronian, 2011, p. 11). No entanto, White (2010) nos conta que Rimbaud dizia ao amigo Ernest Delahay que “iria escrever numa língua nova, inventada: ‘Para criar uma linguagem poética que fale a todos os sentidos, vou pegar palavras dos vocabulários eruditos e técnicos, de línguas estrangeiras, de onde for possível” (p. 33).

O domínio que Rimbaud havia adquirido em poesia permitiu que ele passasse a “brincar” com os autores antigos, “arremedando” o seu modo de fazer poesia e revelando seu lado iconoclasta. A esse respeito, White (2010) afirma que Rimbaud, “quando tinha dezessete anos, escreveu uma série de paródias de outros poetas, incluindo o popular versejador burguês François Coppée, que ele desprezava” (p. 20). White também salienta o caráter imitativo de seu poema “Ofélia”: “Primeiro veio sua invocação, ‘Ofélia’..., *uma imitação cuidadosamente esculpida dos modelos poéticos que o garoto vinha estudando*, sobretudo os poemas do arquiparnasiano Théodore de Banville” (p. 34, itálicos nossos). Baronian (2011) afirma que ele, “em certos pontos, não hesitou em pegar emprestados os mesmos termos, expressões e fraseados utilizados pelo mestre do Parnaso em sua antologia *Poèmes modernes* e em sua peça de teatro *Le Passant*” (p. 20). Do mesmo modo, em março de 1869, para fazer um de seus deveres de versão latina, um trecho de *De natura rerum* de Lucrécio, ele apenas copiou, com diferenças mínimas, uma tradução feita por Sully Prudhomme” (p. 20).

A paródia, um gênero literário imitativo de caráter jocoso, irônico, satírico ou debochado que recria uma obra original, passou a ser muito utilizada por Rimbaud. Bakhtin (1929/2013) afirma que a paródia faz parte de um conjunto de fenômenos do discurso-arte que têm um traço em comum: "aqui a palavra tem duplo sentido, voltado para o objeto do discurso como palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*" (p. 212, itálicos do autor). Se a existência desse "segundo contexto" for desconsiderada na interpretação da paródia, ela será tomada como uma obra má (p. 212). Bakhtin (1929/2013) acrescenta que, na paródia, a linguagem reveste-se de uma orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro: "A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes" (p. 221).

Por meio dessas experiências composicionais, Rimbaud estabelecia, com outros autores, relações de afastamento e de aproximação, de rejeição e de assimilação, que contribuíram para a constituição do seu *self*-poeta. Na carta a Demeny, encontramos a indicação de alguns poetas franceses que o influenciaram em seu projeto de tornar-se vidente. "Os primeiros românticos foram *videntes* sem se darem muita conta disto: o cultivo de suas almas começou por acidente" (Rimbaud, 1871/2009, p. 41). Nesse grupo, Rimbaud inclui Alphonse de Lamartine ("*...mostra-se às vezes vidente, mas estrangulado pela forma envelhecida...*", id., p. 41) e Victor Hugo ("*...tem muito de VISTO em seus últimos volumes...*", ib., p. 41). A Alfred de Musset ele dirige duras críticas ("*...catorze vezes execrável para nós...*"). Mais adiante: "Os segundos românticos são muito *videntes*" (p. 42). Nesse grupo, Rimbaud inclui Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville. Contudo, é por Charles Baudelaire que ele tem a maior admiração, sem, no entanto, deixar de fazer-lhe uma crítica quanto à "mesquinhez" de sua forma poética:

> como inspecionar o invisível e escutar o inaudito era algo diferente de retomar o espírito das coisas mortas, Baudelaire é o primeiro vidente, rei dos poetas, *um verdadeiro Deus*. Contudo, conviveu num meio por demais artístico; e sua forma, tão elogiada, é de fato mesquinha: as invenções do ignoto requerem formas novas. (Rimbaud, 1871/2009, p. 42, itálicos do autor)

A vidência visada por Rimbaud não se limita a "inspecionar o invisível", mas pretende também "escutar o inaudito". Segundo Baronian (2011), isto não consiste, porém, em "pegar os 'pensamentos mais incoerentes' e as 'palavras mais heterogêneas' e conectá-las 'de qualquer jeito' para criar 'um delicioso pequeno feto', como disse Izambard em resposta à carta

que lhe foi enviada por Rimbaud (p. 50). Trata-se, a meu ver, de realizar uma articulação co-construtiva entre a percepção e a imaginação para chegar às "invenções do ignoto". Assim, entendo que a tarefa do artista vidente/visionário não consiste em fazer previsões acerca do futuro, mas em enxergar o que está oculto no presente como potência ou virtualidade e atualizá-lo, tornando visível o que se encontra invisível nas experiências vividas aqui-e-agora.

Retomando a questão da busca de Rimbaud por uma poesia que "estará na frente", Lopes e Mendonça (2002) ressaltam a experiência de articulação da dicotomia entre poesia e prosa que tinha lugar na França daquele tempo. De acordo com eles, a poesia é uma escrita "artificial", concisa, que privilegia as propriedades metafóricas, sintáticas e sonoras da linguagem, conduzindo o leitor a uma "epifania", enquanto a prosa é uma escrita "natural", discursiva, narrativa e descritiva, próxima da fala. Segundo os autores, "a fusão imediata destes dois tipos de escrita, então, seria o alvo a ser perseguido por poetas como Bertrand e Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé" (p. 153). Lopes e Mendonça (2002) afirmam que, a partir do "desejo dos poetas de escapar das rígidas normas de versificação impostas pela Academia", num movimento rumo ao verso livre, surge, assim, o chamado *poema em prosa* na França no século XIX, principalmente com *Gaspard de La Nuit*, de Aloysius Bertrand (1842), seguindo-se outra obra máxima, *Petits Poèmes en Prose*, de Charles Baudelaire, publicado a partir de 1857 em diversos jornais (p. 152). Nesse percurso, a proeza de Rimbaud, conforme os autores, foi

> apontar para um novo campo de possibilidades discursivas, para um devir-gênero, onde poesia e prosa não são tidos como categorias antagônicas, nem como um gênero autônomo em contraposição a qualquer outro. O visível se desrealizou: agora, é pura iluminura. As coisas e imagens são captadas por sua prosa sem os significados simbólicos habituais. (Lopes & Mendonça, 2002, p. 158)

Irreversibilidade do tempo

> A irreversibilidade do tempo determina a dualidade das funções psicológicas humanas – nossas ações e reflexões sobre estas estão necessariamente focadas nos processos entre nós mesmos e o nosso ambiente, assim como entre o presente e o futuro iminente que flui sobre nós com todas as suas incertezas. A fim de manipular esta incerteza, as pessoas agem *como se* elas fossem diferentes daquilo que elas são (no presente) como se antecipassem seu futuro (como elas poderiam ser no futuro). Do mesmo modo, elas agem como se elas fossem uma outra pessoa.... Na realidade, elas permanecem elas mesmas – não obstante, o ser simulando o outro ou

> um outro estado é parte do movimento em direção a *algum outro* estado. (Valsiner, 2006, p. 351, itálicos do autor, tradução nossa)

É nesse processo de migração de um estado de *como é* para um estado de *como se* desejado para o futuro que a vida se desenrola e as mudanças acontecem. "A vida humana é um processo que vincula um número de formas de relações COMO SE entre o passado e o futuro" (Valsiner, 2006, p. 351, tradução nossa). Segundo ele, a dualidade *como é*/*como se* referencia o futuro incognoscível por meio de diferentes operadores cognitivos ativos indicados pelas orientações para o futuro. O *como se* pode apresentar extensões aperceptivas do tipo *como poderia ser* [as-could-be], no caso de uma pessoa "aventureira"; *como deveria ser* [as-should-be], no caso de uma "pessoa moralista"; *como não pode ser* [as-may not-be], no caso de um "moralista temeroso"; e, finalmente, o *como será* [as-will-be], que consistiria no "novo presente" [new present] (Valsiner, 2006, p. 352).

Valsiner e Boesch, da Psicologia Cultural, dizem que a cultura é imprescindível para a ação e a percepção de nós mesmos, e de mudanças em nossas próprias culturas. Verifico que a ação ligada a um tempo que migra e opera num tempo futuro e irreversível nos direciona a construir novas criações e, consequentemente, a cada encontro seremos estrangeiros ao outro a estrangeiros de nós mesmos, pois sempre estaremos nos conhecendo novamente sempre que este ciclo se repete. O desconhecido estrangeiro – o conhecido – o estrangeiro desconhecido – conhecendo o outro.

> Para o nativo, assim como o estrangeiro, a cultura continua a ser um campo de oportunidades, regras e limitações da ação; o estrangeiro as descobrirá sendo deslocado, enquanto o nativo as estrutura ontologicamente, portanto sua consciência de cultura é diferente. No entanto ao estudar a cultura dos outros nos tornamos conscientes da nossa própria e, portanto, inevitavelmente transformamos a nossa ação e a nossa percepção de nós mesmos, induzindo perceptivelmente - ou *imperceptivelmente* (acréscimo nosso) – talvez, mudanças em nossa própria cultura. (Boesch, 1991, p. 38-39)

Valsiner (2012) afirma que "o movimento de alguém leva à transformação do ambiente e de seu próprio *self*. O ato mínimo de movimento é o de dar um passo: aquilo que é apenas um passo para a pessoa pode ser um passo imenso para a sua cultura pessoal". Através de suas andanças, de sua linguagem e de seus conflitos, Rimbaud personificou algumas das problematizações de interesse para esta pesquisa. Seu olhar é o do estrangeiro. O andarilho. O nômade. O migrante. O aventureiro. O olhar que vem de outro lugar. Ele enxerga o que nunca foi visto e observado. Vê de outra maneira. Olhar para o horizonte como se o visse pela primeira vez o

inspira a construir novas criações e trilhar novas direções. Segundo Valsiner (2012), "seres humanos são migrantes mentais e permanentes aventureiros. Toda essa seletividade opera em uma fronteira: a do tempo" (p. 109):

> A irreversibilidade do tempo garante a singularidade das experiências, enquanto a fabricação de distinções e sua organização semiótica trabalham precisamente em direção oposta a esta singularidade. Pela atenção seletiva e pela percepção, e por distinções semióticas, criamos um mundo subjetivo que parece ser relativamente estável aos nossos olhos. Isso é, evidentemente, uma ilusão, ainda que uma ilusão altamente funcional. (Valsiner, 2012, p. 109)

A migração rumo ao desconhecido de que fala Valsiner é uma ação de movimento que remete imediatamente a Rimbaud. Compreendo que a vidência de Rimbaud consistiu em ver a vida como movimento, em vez de uma sucessão de estados estáticos. Rimbaud viu e viveu o movimento. Com suas andanças e errâncias pelo mundo, ele encarnou o próprio movimento. Foi no transcurso desta pesquisa que eu me aprofundei na biografia deste jovem poeta francês, rebelde, selvagem, andarilho, errante. Como um selvagem, Rimbaud rugia, urgia e roía o futuro caótico e ao mesmo tempo iluminado em sua necessidade de urgência, ao perceber que o tempo da vida se esvai em velocidade alucinante. Nesta perspectiva, o terceiro enunciado de Rimbaud encontra ressonância em Valsiner na sintonia de pensamentos futuros: para o poeta francês, a poesia deveria ressignificar a linguagem. Ao mesmo tempo que seguir em frente é ir em direção à criação e à singularidade, existe uma irreversibilidade do tempo. O tempo não retroage, ele segue seu fluxo natural.

O enunciado *A poesia não marcará mais o ritmo da ação, ela estará na frente* remete à vanguarda, ao novo, à criação, ao que está por vir, ao devir e à futuridade. A mente e o corpo espacial em devir constante.

> Nós somos conceitualmente cegos ao movimento. Ao mesmo tempo em que estamos envolvidos em nosso movimento perpétuo, nós falhamos em vê-lo. Nosso senso comum humano – mediado pelo uso da linguagem – guia as pessoas para longe do foco sobre os processos que mantêm nosso ser e vir-a-ser. O senso comum opera com afirmações essencialistas, projetando entidades causais estáticas sobre os processos de *dureé* (Bergson, 1889[47], 1896/1988[48], 1907/1945[49]). (Valsiner, 2006, p. 350, tradução nossa)

---

[47] Bergson, H. (1889) *Essai sur les donnès immédiates de la conscience*. Paris: PUF.
[48] Bergson, H. (1988). Matière et mèmoire. Paris: PUF. [English translation 1988 by Urzone/Zed Books] (Original work published 1896).
[49] Bergson, H. (1945). *L'Evolution créatice*. Genève, Switzerland: Èditions Albert Skira. (Original work published 1907).

Compreendo a futuridade como uma migração do artista, motivada pelo seu desejo de fazer emergir a novidade da criação, seja para "inventar o ignoto" ou para ressignificar o que já é conhecido. Este desejo que inquieta e movimenta o artista coloca-o em ação. Nesta migração, não é necessário que o corpo inteiro esteja em movimento, mas um ritmo corporal interno pode intervir e criar um movimento. Como diz James (1912/1979):

> Os psicólogos, estudando nossas percepções de movimento, desenterraram experiências em que o movimento é sentido em geral mas não atribuído corretamente ao corpo que realmente se move. Assim também, na vertigem óptica, causada pelo movimento inconsciente de nossos olhos, tanto nós como o universo externo parecemos estar num redemoinho. Quando nuvens flutuam próximas à lua, é como se tanto as nuvens como a lua e nós próprios participássemos no movimento. (p. 226)

Assim como o ator migra em direção a um outro – o personagem –, o tempo migra em direção a um futuro incerto e imprevisível. Por meio da migração simultaneamente corporal e mental que abordo nesta pesquisa, abarco tanto a ação física de deslocamento em direção a um lugar desconhecido, quanto o pensamento que migra em direção a outro pensamento, num fluxo constante na multiplicidade de *selves*, num mundo em movimento constante. "*Pensamento que se engancha a um pensamento e o puxa para fora*" (Rimbaud, 1871/2009, p. 40). Neste movimento, o encontro com as culturas de outros diferentes de nós nos posiciona no mundo de um outro, ampliando nossos horizontes e nossa subjetividade múltipla.

Ir atrás do *Insabido*. A pessoa simultaneamente *é* e *ainda não é* no movimento de explorar o desconhecido, enquanto garante o conhecido. Diz Valsiner (2006):

> Nós somos todos migrantes. Nossa existência está em movimento – não em algum "instantâneo" estacionário deste movimento (Abbey[50], 2006)... o movimento, como o âmago da existência humana, estabelece a noção de outridade (alteridade) como o centro da investigação teórica. A pessoa simultaneamente **É** e **AINDA-NÃO-É –** em cada ato do ser está um processo de tornar-se potencial (Valsiner & van der Veer[51], 1993. A pessoa é constantemente de uma maneira que vincula alguma forma de *Heimweh* e *Fernweh* (Boesch[52], 1997, pp. 79-128) – nosso movimento é orientado para explorar o desconhecido enquanto garante o conhecido. Nós podemos experienciar esta tensão em qualquer momento – embora este seja um daqueles temas existenciais que não conseguem ser facilmente colocados em palavras. (p. 349, grifos do autor, tradução nossa)

---

[50] Abbey, E. A. (2006). Triadic frames for ambivalent experience. *Estudios de Psicologia, 27* (1), 33-40.
[51] Valsiner, J., & Van der Veer, R. (1993). The encoding of distance: the concept of the zone of proximal development and its interpretations. In R. R. Cocking & K. A. Renninger (Eds.), *The development and meaning of psychological distance* (pp. 35-62). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
[52] Boesch, E. E. (1997). *Von der Sehnsucht*. Saarbrücken: Privater vor-abdrück.

Rimbaud migra rumo ao desconhecido. Seu corpo em movimento atravessa fronteiras e vai ao encontro de novas culturas: Chipre, Alexandria, Cairo, Aden, Harar, Tadjoura, Ankober. Esbarrar o outro, o limite entre eu e o outro. As zonas-limite – o limite – o abismo – a transição – caminhos de uma margem a outra. O mitológico rio Aqueronte[53], que divide dois mundos diferentes: o dos vivos (superfície) e o dos mortos (subterrâneo). O rio filosófico de Heráclito, no qual nunca se entra duas vezes. Aqui, retomo James (1912/1979) para uma explicação sobre o fluxo de pensamento: "*nenhum estado, uma vez passado, pode ocorrer novamente e ser idêntico ao que foi antes"* (p. 125, grifos do autor). E Valsiner (2006): "O mundo subjetivo de um ser humano está constantemente no estado de um conjunto complexo da experiência imediata que é dinamicamente mutável (*dureé*). A *dureé* é a realidade subjetiva do ser "aqui-e-agora" pessoal" (p. 351, tradução nossa).

O abandono da poesia, a mudança para a África. Nesta escolha – pela África –, vejo um gesto político de Rimbaud: um vetor apontando para onde nossos olhares poderiam ser direcionados para alcançar o desconhecido e o futuro, não mais visando à colonização ou exploração, mas à interação com o outro diferente radical, para dar-lhe voz isônoma na co-construção de uma polifonia planetária mais equilibrada e justa. Rimbaud não queria viver o mundo que se apresentava a ele. Havia uma inquietude que o fazia caminhar e o tornava um andarilho e um estrangeiro em todos os lugares para onde ia. No meu ponto de vista, as experiências de Rimbaud eram suas inquietações postas em movimento, numa ação de romper os paradigmas de uma vida "enformada" de acordo com um regramento que sempre o incomodou. A esse respeito, afirma Nicholl (2007):

> seus [de Rimbaud] anos africanos não são, como frequentemente considerados, um longo e vago desfecho de uma carreira breve e brilhante, mas uma expressão de alguma coisa que sempre esteve ali, na sua vida e nos seus poemas, e em seu desejo de rasgá-los depois.
> Em seu excitante manifesto adolescente de 1871, em geral conhecido como "*Lettres du Voyant*" ("Cartas do Vidente"), ele profere sua afirmação sintaticamente improvável: *Je est un autre*.
> Eu é um outro...
> Ele falava dos poderes transformadores da imaginação, da poesia como uma espécie de xamanismo moderno, mas posso ouvir essa frase ecoando ao longo de sua vida compulsiva, inquieta e nômade. Ele é um homem em fuga. Deu as costas à sua família e amigos, ao conforto do lar, a seu próprio futuro brilhante como poeta. Rompeu os laços que o ligavam ao resto de nós, laços aos quais a maioria de nós, cedo ou tarde, fica feliz por estar preso. Ele viu o bastante e conheceu o bastante; parte para selva africana, "longe de tudo", correndo em busca da última, da impossível liberdade, que é a de desaparecer, tornando-se inteiramente uma outra pessoa. (pp. 30-31)

[53] Na mitologia grega, as almas dos mortos eram levadas pelo barqueiro Caronte numa travessia pelo rio Aqueronte, até chegar ao mundo subterrâneo do Hades.

Numa empatia com Rimbaud, consigo sentir este incômodo, e ele gera em mim esta mesma experiência inquietante que quer tornar-se desregrante. Este extrapolar de limites, este enfrentar e ultrapassar as dimensões da dor para alcançar o desconhecido – seja isto uma nova língua ou o si mesmo -, este desejo de urgência do tempo...tudo reverbera em mim, numa relação de alteridade na qual o outro me afeta. A ambigüidade do "racional desregramento" de Rimbaud inquieta e instiga ao mesmo tempo. A meu ver, Rimbaud estava sempre se reconstruindo e criando uma subjetividade própria, ultrapassando barreiras culturais ao transitar por vários países da Europa e da África como um andarilho. Suas contradições e inquietações reverberam em mim e na minha subjetividade. Eu as co-experimento. Neste momento, emerge a experiência ambígua e inquietante da minha afetação pelo outro. As relações de alteridade numa subjetividade que se reconstroi, na tentativa de recriar-se e ressignificar-se ao sair de seu espaço individual e relacionar-se com os outros.

> A pessoa afetada pode ser o ator que vive a experiência em si mesma, ou uma outra pessoa que co-experiencia a inquietação do ator através do diálogo verbal ou do silêncio conjunto. O co-experienciador, portanto, é deslocado da sua própria posição prévia como o interlocutor (Simão[54], 2002). (Simão, 2003, pp. 450-451, tradução nossa)

Rimbaud busca a si mesmo e consome todos os venenos em si mesmo para manter apenas a quintessência, numa tortura indizível, para tornar-se um vidente. Aquele que pode olhar para além do conhecido e ver o desconhecido nas realidades sensíveis – ou ressignificar o já conhecido. O fluxo contínuo: a experiência pura, desconhecida, vivida e depois sabida - como se desde a partida já conhecêssemos o que iria acontecer na chegada. O desconhecido, é o perigo, o risco, a imprevisibilidade do tempo. Torná-lo conhecido é atravessar a ponte sobre o abismo que nos separa um do outro.

> o conhecimento das realidades sensíveis vem à luz no tecido da experiência. Ele é *feito*; e feito por relações que se desenrolam no tempo. Sempre que há certos *intermediários*, tais que, assim que se desenvolvam em direção ao seu fim, há experiência passo a passo de uma direção seguida e finalmente de um processo completado, o resultado é que *seu ponto de partida, em conseqüência disso, torna-se um conhecedor e seu fim um objeto significado ou conhecido.*Esta é a maneira pela qual o conhecimento (no caso simples considerado) pode ser conhecido, esta é a totalidade de sua natureza, colocada em termos experienciais. Sempre que tal é a

[54] Simão, L. M. (2002) The role of the *other* in the process of knowledge construction during interactions: Developments from the Symbolic Action Theory of Ernst Boesch. *Anals of the 3rd. Conference for Sociocultural Research.* Campinas, São Paulo, Brazil [CD-ROM].

> seqüência de nossas experiências, podemos dizer livremente que tínhamos o objeto final "em mente" desde o princípio. (James, 1912/1979, p. 193, itálicos do autor)

Como um nômade, o fluxo contínuo segue seu caminho repleto de encontros desconhecidos – e únicos, pois eles jamais serão idênticos, mesmo que sejam pensamentos sobre um mesmo fato. Este fluxo de um pensamento a outro será sempre diferente daquele que foi apreendido. O fluxo que está por vir, repleto de inúmeros acontecimentos.

> Meros intermediários,... mesmo que eles sejam sentimentos de uma satisfação continuamente crescentes, somente *separam* o conhecedor do conhecido, enquanto o que temos no conhecimento é uma espécie de toque imediato de um pelo outro, uma 'apreensão' no sentido etimológico da palavra, um salto do abismo como por iluminação, um ato pelo qual dois termos são unidos em um, acima do juízo de sua distinção (James, 1912/1979, p. 194, itálico do autor)

Nas *Cartas do Vidente,* identifico ressonâncias de Rimbaud com James no que se refere aos fluxos: "pensamento que se engancha a um pensamento e o puxa para fora" e uma língua "de alma para alma". Fluxos de consciência, de pensamentos, de sensações, de experiências e movimentos como interlocuções com o outro nos encontros pelo caminho, como experiências puras sem acontecimento a cada instante que se preenchem de inúmeros acontecimentos transitórios e plurais artísticos. A escrita em fluxos de pensamentos – como a de James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Gertrude Stein – serve de fonte de estudos para o experimento *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves.*

Falo ainda de James uma vez mais antes de fazer a passagem para a próxima parte do mosaico. Para fazer este trâmite, cito um comentário de Nunes (2004) sobre a filosofia de James no que diz respeito à experiência vivida da ação:

> A *razão* é, sobretudo, aquilo que motiva e justifica a ação. Assim, o conhecimento não é o primeiro nexo que nos une à realidade. A ela estamos unidos por uma relação mais primitiva, por um liame que tem, a seu favor, um fato universal, efetivamente vivido e experimentado: *a ação*. (p. 39)

Encontro uma sintonia de Bakhtin com Valsiner no que diz respeito à futuridade e ao desconhecido. No trecho a seguir, Bakhtin fala de duas temporalidades – uma grande e uma pequena –, questões relativas ao futuro e à "atitude profética" que o movimento em direção a ele enseja. Ele critica uma insensibilidade em relação ao inesperado, ao indeciso, à surpresa. Tudo isso diz respeito à vidência de Rimbaud. Neste momento, existe um diálogo entre Bahk-

tin, James, Valsiner e Rimbaud através das migrações e dos fluxos de pensamentos que levam à futuridade e à vidência poética.

> A compreensão recíproca dos séculos e dos milênios, dos povos, das nações e das culturas, assegura a complexa unidade de toda a humanidade, de todas as culturas humanas (a complexa unidade da cultura humana), assegura a complexa unidade da literatura da humanidade. Todos esses fatos se desvelam tão-somente na dimensão da *grande temporalidade*, sendo nela que cada obra deve receber seu sentido e seu valor. As análises costumam escarafunchar no espaço acanhado da *pequena temporalidade*, ou seja, na contemporaneidade, no passado imediato e no futuro presumido, desejado ou temido. As formas emotivo-valorativas da presunção do futuro tais como se manifestam na língua-fala (a ordem, o desejo, a advertência, o conjuro). Futilidade da atitude do homem para com o futuro (o desejo, a esperança, o medo); fica-se insensível ao inesperado, ao indeciso, à "surpresa", poder-se-ia dizer, à novidade absoluta do milagre, etc. Particularidades da atitude *profética* para com o futuro. A abstração de si mesmo numa representação do futuro (o futuro sem mim). (Bakhtin, 1997, p. 410, itálicos do autor)

Por fim, agora posso elucidar os dois pontos que me parecem importantes neste momento da pesquisa, pela relevância que têm para o meu entendimento e para que o trabalho possa fluir em sua compreensão: a futuridade e a temporalidade. Inicialmente, estas duas noções tinham para mim uma aparente semelhança. Hoje sei que existe uma grande diferença entre elas.

Compreendo a futuridade como o desejo que me move, aquilo que me impulsiona a ir em busca da atualização de um *como se* a partir de um estado de *como é*. Quero dizer que o *como se* de alguma forma já existe – virtualmente, na imaginação ou no desejo –, mas o tempo de sua chegada ainda não aconteceu. Sua realização demanda um empenho e uma fé. O *como se* vincula-se à imaginação, e o que é imaginado já é um real que ainda parece inalcançável, e o que me move é acreditar que ele pode ser de alguma forma alcançado. Assim como Rimbaud criou seu método próprio e o seguiu. Por sua vez, o *como é* vincula-se à percepção, ao atual percebido e sentido. É o acontecimento atualizado, realizado, vivido. A futuridade é, portanto, a relação de alteridade entre o *como é* e *o como se* – ou entre *o que eu sou* e *o que eu ainda não sou* – e o movimento de migração de um para o outro que ela implica. A novidade situa-se no campo da futuridade.

Já a temporalidade é o meu tempo interno, subjetivo, de como eu percebo e compreendo o mundo e a realidade ao meu redor, as reverberações dos meus encontros com os meus outros internos ou externos, em contraste com o tempo que é externo a mim, que é o tempo cronológico, o tempo que é compartilhado por todos, o tempo social, das horas marcadas no relógio.

Nessa discussão, uma questão que me intriga é: existe, afinal, o presente? O presente é algo fugaz, um momento tão curto, como a experiência pura criativa. O que existiria, então, é o passado – sempre acumulado de presente – e o futuro – se presentificando? Observo que comumente é valorizada a questão da memória do passado para a compreensão e a busca de significados para a vida, e a busca por um futuro que ainda está por vir e não foi alcançado. No entanto, o que intriga é a posição do presente neste translado do passado para o futuro. O presente como mediação entre o passado e o futuro. A transição, o intermezzo - como na ópera, a passagem de um ato a outro. De um fluxo a outro, a poesia em movimento de Rimbaud:

Movimento

O movimento oscilante nas margens das quedas do rio
O abismo na popa,
A rapidez na rampa,
A passagem imensa da correnteza
Levam por luzes inauditas
E novidade química
Os viajantes rodeados pelas trombas do vale
E do strom

Esses são os conquistadores do mundo
À procura da fortuna química pessoal;
Esporte e conforto viajam com eles;
Eles levam a educação
Das raças, classes e bichos, nesse navio
Repouso e vertigem
À luz diluviana
Nas noites terríveis de estudo. (Rimbaud, 1886/2002, p. 99)

Incertezas

O vazio

O desconhecido

O seguir em frente

Em risco

Um momento ousado

O não mais costume conhecido, mas o desconhecer

Desfazer um outro, sem nomeação

Sem conjugação em contradição

Andar cegamente

Fazer o caminho

Da alteridade

Encontro com o Diferente

Alteração Alter-ar

Tensão Extensão

Corpo Estendido

7.5. Parte IV: Experimência "Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves"

> O domínio do teatro, é preciso que se diga, não é psicológico, mas plástico e físico. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar e que os gestos e tudo o que participa da linguagem no espaço atingem com mais precisão do que elas. (Artaud, 1936, p. 34)

Esta quarta parte consiste na *experimência* poética. Foi ela que deu origem a esta pesquisa, a partir da apreensão sensorial-perceptiva do mundo registrada em seus corpos-*selves*. Iniciar a pesquisa pelo experimento poético aponta para a ideia da "poesia estar à frente" no pensamento de Rimbaud. Nesta quarta e última parte do mosaico desta pesquisa, toda a parte teórica anterior será desenvolvida de uma forma sensorial-perceptiva, sem uma lógica cartesiana ou aristotélica a ordená-la, mas segundo uma "lógica" própria: a *razão da desrazão*, para que o experimento *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves* seja compreendido e interpretado. Em alguns momentos, desregramentos dos sentidos ultrapassaram a *razão da desrazão* para provocar uma experiência desregrante, à qual chamo de experiência pura da criação. Todas as interlocuções ocorridas durante o percurso da pesquisa experimental entre psicologia cultural, antropologia, filosofia, mitologia, teatro, música e estética caminham agora em direção à *experimência* criativa.

A palavra dialogando. A poesia. A palavra, na *Andarilha*, corre em sua veia poética e se faz presente nos personagens híbridos e anfíbios compostos dessas palavras que não obedecem a uma coerência, mas a uma interlocução entre o humano e o não-humano, no amplexo entre as diferenças que habitam estes corpos de inumanidades crescentes. A *Andarilha* traz, em sua poesia, palavras que terão uma ligação com a composição musical, seja por meio de melodias tonais e atonais, seja por meio de rugidos, uivos, urros e grunhidos, numa correlação entre humanidade e inumanidade. A palavra falada é fugaz e se esvanece, e a linguagem escrita permanece no tempo.

O dramaturgo amazonense Francisco Carlos fala que o teatro não verbal apregoado na década de 60 pelo Living Theatre e por Grotowski, entre outros, com raízes em Artaud, foi válido para aquele momento, quando havia uma grande tradição psicológico-discursiva. Para ele, o teatro a partir dos anos 90 deve promover o restabelecimento da palavra, porém com enfoque na sua materialidade gráfica e sonora, reinventando e subvertendo a sua dicção, dis-

torcendo-a, berrando, enfim, bebendo em fontes como Ezra Pound, James Joyce, Gertrude Stein, Samuel Beckett, a poesia concreta e o rock.

O princípio de Heráclito: a tensão entre os opostos, as diferenças, os devires. Ao emergirem as tensões na dualidade corpo/mente, o corpo em movimento físico e mental elabora seus afetos ambíguos. Há uma inconstância, uma errância, mas ultrapassar limites e barreiras em direção à futuridade e alcançar o insabido - ou o sabido - é encontrar o que eu intuitivamente previ.

A seguir, apresento, em forma de performance visual e como um filme mudo curto, as figuras da experimência *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves* em quatro movimentos, e depois a quarta parte, dentro de um mosaico amparado pela filosofia de mosaicos de James.

ANDAR NO COMPASSO

DO PASSO DA ANDARILHA

SEU PULSO IMPULSO

BATE NO RITMO DA ALTERAÇÃO

SUA PUPILA CAPTURA DESREGRADA

E SUA SAGACIDADE É ARRISCADA

CORRE O PERIGO DE NO MEIO DA FLORESTA

ELA VIRAR UMA MULHER-PEIXE OU

UMA MULHER-PÁSSARO

E NÃO TER VOLTA

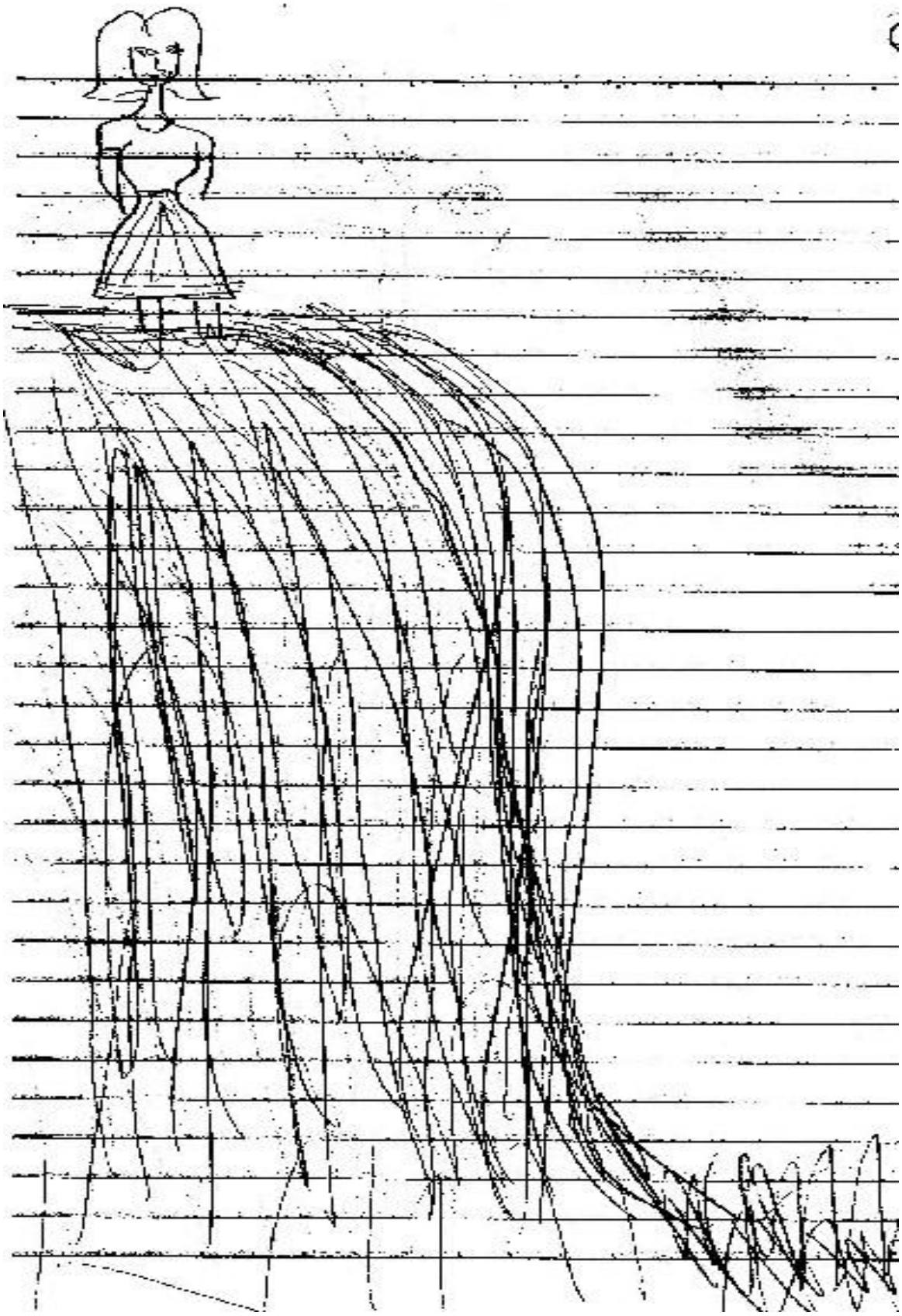


Figura 16. Andarilha – Primeiro movimento.

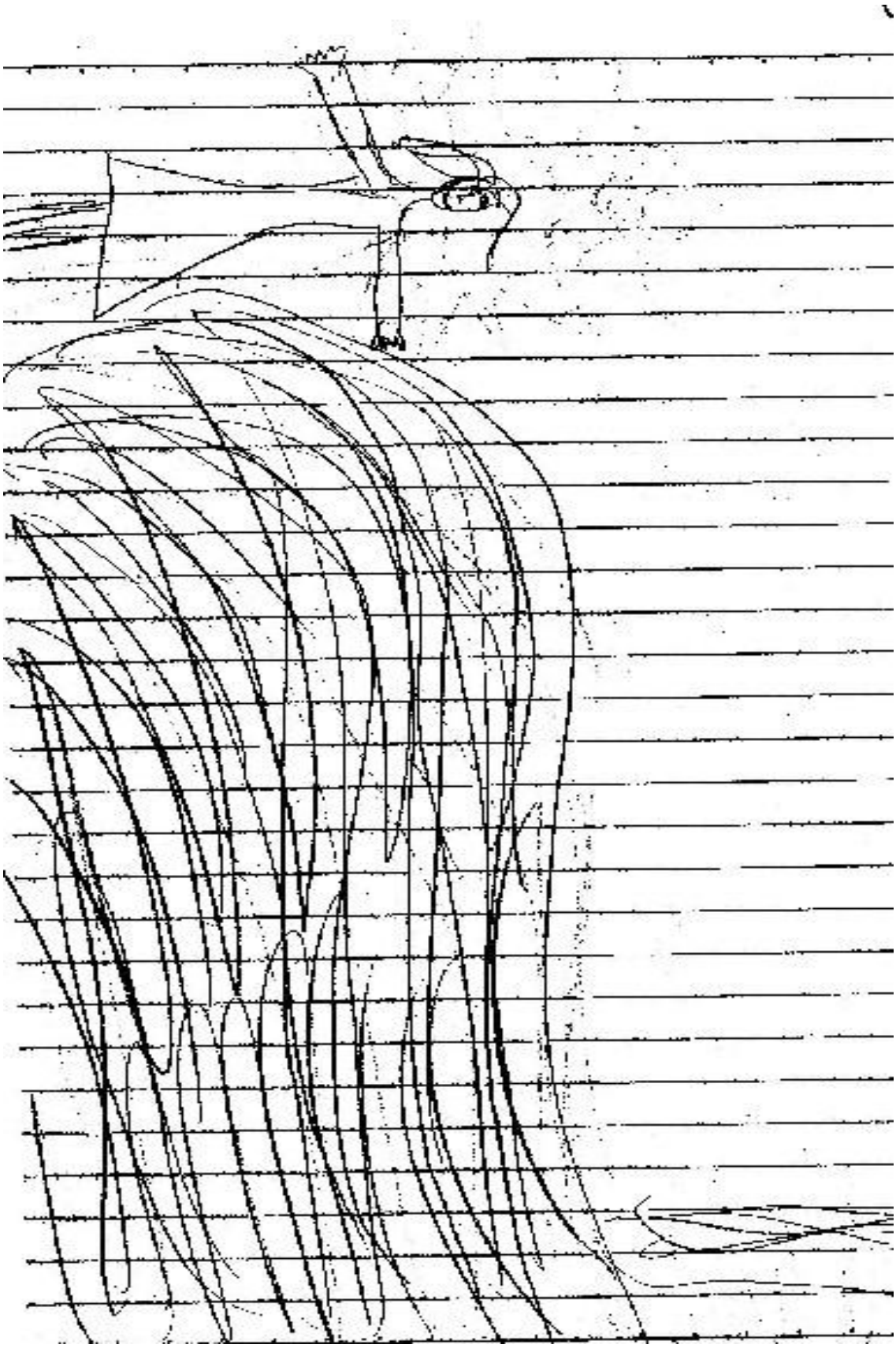


Figura 17. Andarilha – Segundo movimento.

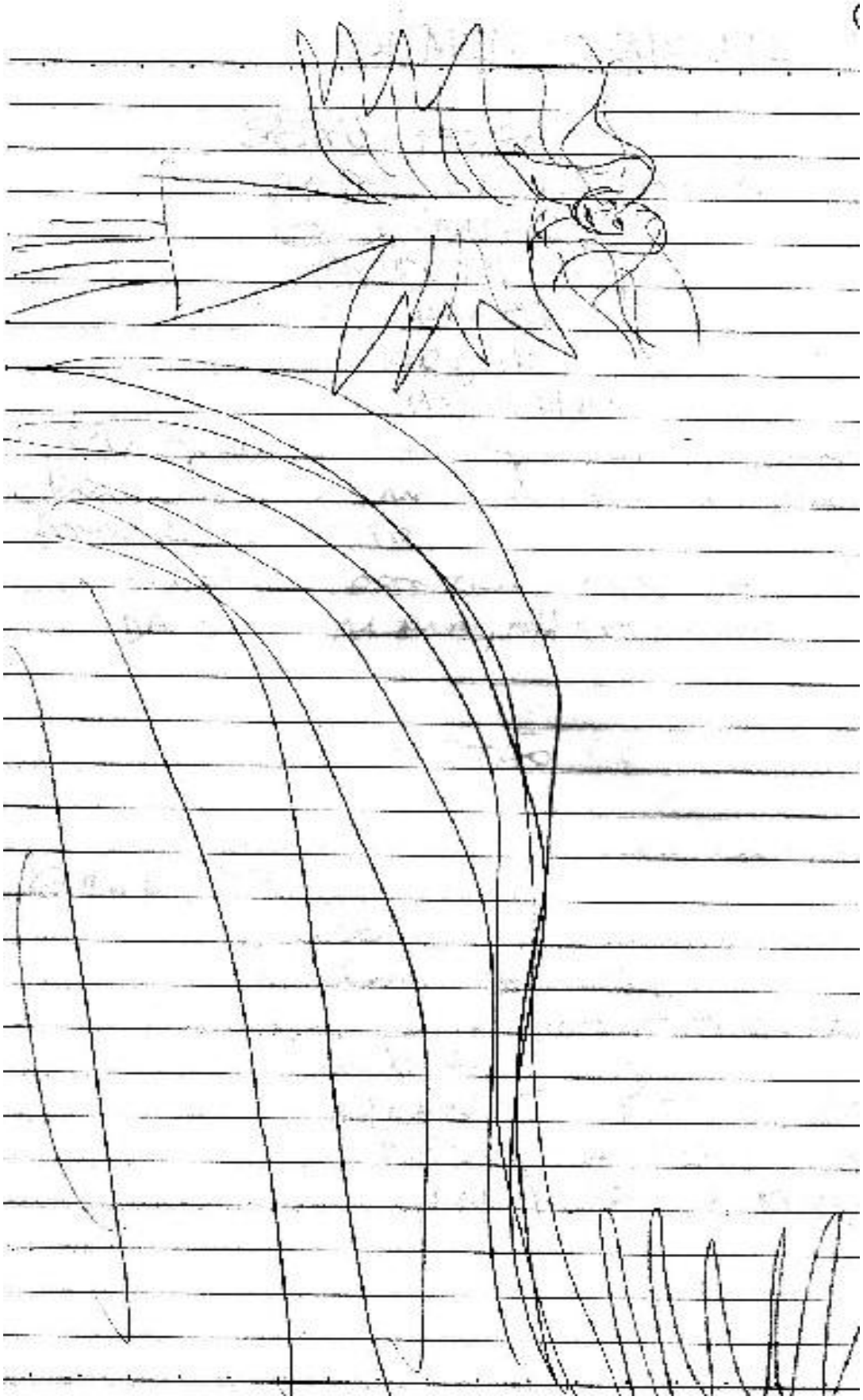


Figura 18. Andarilha – Terceiro movimento.

Figura 19. Andarilha – Quarto movimento.

Esta expedição afeta e quer ser afetada, num turbilhão de forças suspeitas, na metamorfose constante de apreender tudo o que é vivo. Quer dialogar com o outro, o diferente que me faz ver os movimentos da vida de outras formas, e, durante este transcurso, também se entrelaçar ao outro para questionar-se: *Eu é um outro?* O corpo que respira e cria sentidos novos de ver e sentir. A desrazão, os labirintos, os caminhos desconhecidos e tortuosos. Criar caminhos onde não existe caminho. Olhar o que não é olhado e tampouco visto. Transpor horizontes e dançar na corda esticada sobre abismos, como Zaratustra/Nietzsche. Buscar o animal ativo, selvagem, vibrante no corpo. Corpo ágil. Um jaguar, felino, arisco e astuto, atravessador da escuridão da floresta com seu corpo veloz.

A FLORESTA DE CRISTAL

Síntese disjuntiva entre o Humano e o Não-Humano.
"A Floresta de Cristal não reflete ou reproduz imagens, mas ofusca, refulge e resplandece" (Viveiros de Castro).

METAMOFORSE NA FLORESTA AR-RISCADA

Processo de transformação de um modo de ser em vários outros e de deixar de ser em outros.

A floresta Ar-Riscada não desvendada em sua obscuridade: densa, desconhecida, habitada por humanos e não-humanos, visíveis e invisíveis. Seus percalços cheios de perigos e desvios. Suas árvores se entrelaçam em suas folhas. Seus jaguares caminham pela floresta com olhares luminosos, penetrando fendas que desembocam em rios e igarapés de águas escuras que nos arrepiam ao olharmos suas profundidades, pois não sabemos o que habita essas águas cor de esmeralda e ônix. O barro – o cauim. Aqui, o corpo feminino toma o lugar da resistência e da energia criativa da mulher, em seu poder prenhe de metamorfoses em outras.

A INCONSTÂNCIA SELVAGEM

Instintos primitivos
Vão ser expostos
Paredes derrubadas
Pontes desfeitas
Cascas e cascalhos espalhados
Como flores que nascem
Vindas do barro
Da terra seca
Esculpidas sem pudores

Correntes que se rompem
Pés que escapolem
Risos e suores escorrendo
Na pele de cauim

Pele banhada
Com águas
Perfumadas
Pingos deslocados
Exposta ao sol
Que arde
Febre de 40 graus

O DUPLO E SEUS MÚLTIPLOS

Faço de meu
Corpo antigo
Carniça para ser
Comida por dentes ávidos
com seus nervos expostos
que rangem nervosos
como uma máquina de guerra -
Deleuze

Corpo corrompido
Fisgado e lançado
Coberto de pus
Os urubus
O saboreiam
Como num
Banquete escatológico
Vômitos que se
Transformam em mel

Choca chocalho
Serpente arrastando
Um som dissonante
Ressoa na umidade
da floresta com folhas
arrancadas e devastadas

Atravesso

o rio da morte

para   encontrar a vida

pulsionada pela dor ardente.

~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~
~~~~~~

MITO E REALIDADE

MULHER MITOLÓGICA - DEUSA AFRODITE - DEUSA ÁRTEMIS - ESTRELA UERÉ (Mito da Etnia Macuxi)

Nua.

Sua pele viçosa coberta de tinta nos conecta a um mundo desconhecido de origens profundas e mitológicas, carregado de simbologias de escavações ancestrais esquecidas e adormecidas. Seus cabelos longos abrem-se e deixam à mostra seu corpo ungido e febril que pulsa. Entre suas pernas escorre o sangue que tinge a terra e se propaga em rizomas que se interligam às nossas entranhas.

Meus pés no chão
de água barrenta
onde a água escor-
re pelo chão
entre meus pés
molhados raízes
que se entrelaçam
entre meus pés enrolados
percorrem minhas pernas
Enrolado meu corpo
Apertado
abrindo e
Partindo em mil
Estilhaços-Platôs

> Nunca tivera nas mãos um pedaço desta terra vermelha da qual brotaram, idealmente maquiadas, as estátuas de Colima que são, ao mesmo tempo, mulher e cigarra; não tinha visto ainda, parecida a elas no porte e ataviada como uma princesa lendária, com seus encantos na gema dos dedos, em uma flecha de luz do pássaro quetzal que, ao voar, deixa marcas opalinas nas trincas das pedras: Frida Kahlo de Rivera[55]. (André Breton[56])

[55] Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón (1907-1954), artista plástica mexicana.

[56] André Breton (1896-1966), escritor e poeta surrealista. Este texto foi publicado na Exposição "Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México", realizada no Instituto Tomie Ohtake de set/2015 a jan/2016.

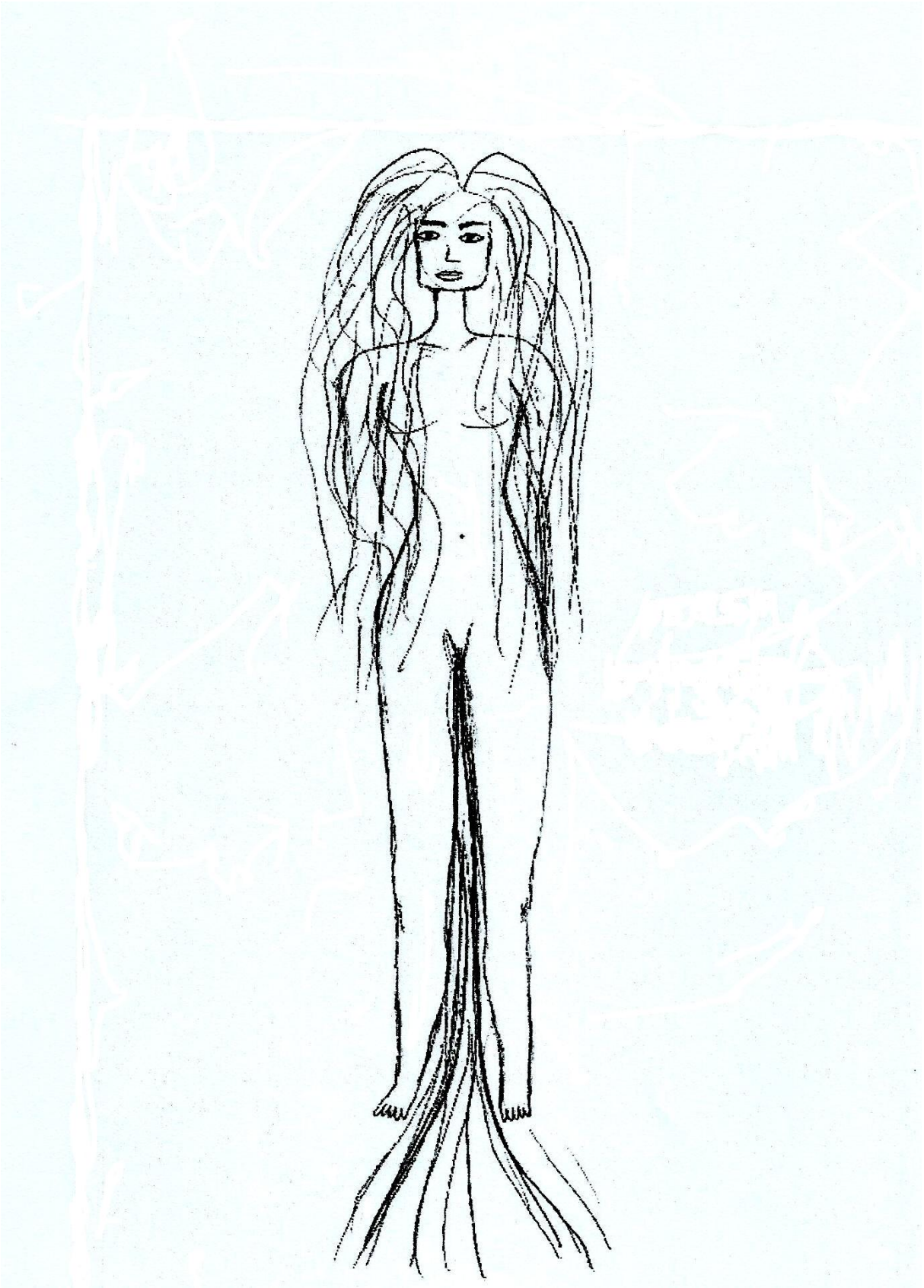


Figura 20. Deusa Afrodite-Ueré.

DEVIR MULHER – DEVIR ANIMAL

Minhas garras
Meus caninos
Minhas unhas pontiagudas
Meu rabo peludo
Eles rompem e arrancam
A casca grossa
Enrugada e rasgada
Escavo com minhas unhas
Pontiagudas à procura de minha ossada
cheia de pó que impede minha visão
mais aguçada e embaçada de vir
os sentidos e as cores perceptivas
através dos pelos que saem de minha
pele febril
Dedos sujos e esfolados
De tanto cavar
Roedora de mim mesma
O pó cobre meu rosto
Desconhecida
Brilhos de suor cintilam
Sobre meu corpo esqueleto

Figura 21. Devir-Mulher/Devir-Animal.

CRIAÇÃO DE NOVAS TEIAS

Mover no emaranhado
Puxar fio por fio de rizomas
Desfazer os nós
Criar novas teias
Desterritorializar
Deixar rastros
Rastrear sem
significar
Olhar de lince

EU E O OUTRO - O DIFERENTE

O olhar que mira
Aguçante a presa
Que quer arranhar
O outro – o inimigo

Segundo ativo
Da diferença
Criar rizomas
Que espalham
Espelhos
Caleidoscópicos
Nos afetos Imanentes do Devir

RETORNO AO MITO

Rugir e vomitar
Colocando nossas
Vísceras para fora
Sentimos nossas
Cordas vocais
Apartadas de nós
Criar um movimento
Que contrarie a bipolaridade
Masculino-Feminino
Cavar a feminina nos
Arcabouços de nossas
Vivências nas nossas
Ancestralidades subterrâneas
Expor nossas ossadas e
Começar a criar sons
Para preencher estas
Brechas em ondas sonoras

DANÇA BUTOH

Fantasmas de nós mesmas
Sombras em quadros
Expressionistas
Buscamos nossa potência
De pluralidades em movimentos
Quebrados - Descontínuos Dançando
(DE) CANTA (A) DOR
A fumaça se espalha
Assassinas de nós mesmas

*Figura 22***.** De-canta-a-dor.

Fendas - Fissuras
Abertas - Vivas
Águas-Vivas
Vidas vividas
Sentir o sentido
Explorar o inexplorável
Dançando por vagões
Em movimento

Dançar na espiral **O** No acaso rodar
Fagulhas em movimento

CORPO EM RISCO – RISCO EM CORPO

Corpo com a carne dilacerada
O corpo escrito envolto em riscos
Que riscam entre corpos
Cada parte do corpo
Rasgado e exposto
Surgem escritos que
Formam feridas
Cicatrizadas
Corpo desenhado
E talhado
Livro vivo
Desenhos que
Em Camadas
Se transformam em
Leituras animal – humano
Corpo riscado
Em pele ungida
Tinta que colore
O corpo ferido
Abro meu corpo
Nele encontro
Por entre veias
Escritas em tinta
Que penetram
Até minha carne
Mais subterrânea

Corpos em risco
Dobras intensivas
De forças ativas
E criativas

Emparedado o corpo
Que não sente, não
Pulsa e não percebe
Os sons e os silêncios
Da vida (Edgar Alan Poe)

PASSAGEM DE UM CORPO A OUTRO

Corpo ramificado da inumanidade
Corpo penetrado de momentos
Vividos pelas experimentações criadoras
Desejoso de novas dimensões existenciais

A MÚSICA - DEVIR MOLECULAR

Meu corpo e meus dedos
Criam ondas que se conectam
Com os sons que se propagam
Na tecla do piano e criam
Faíscas invadidas no
Meu corpo

O silêncio
Sem senso
Corpo - Respirar
O ar sensorial
O acaso - devir (John Cage)

A ESTRANHA E SEUS DUPLOS

Segredo ativo da diferença
Criam rizomas que espalham
Espelhos Afetos imanentes
De Devir

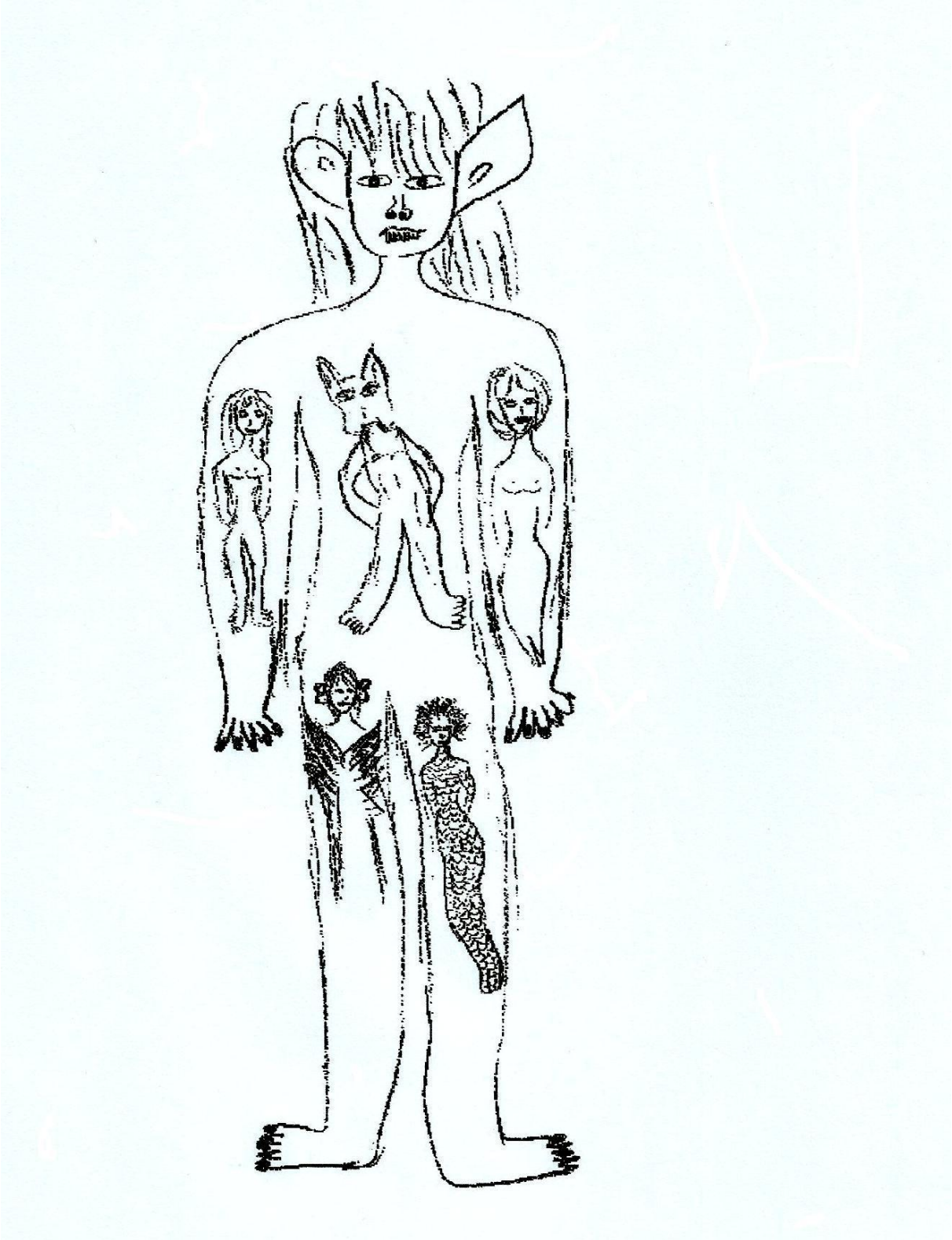


Figura 23. A estranha e seus duplos.

DEVIR-MULHER - PÁSSARO - CARMEN DE BIZET

Devir mulher e devir animal

Pássaro desgarrado

L'amour est un oiseaux rebelle

Sem gaiola ou prisão

Trágica andarilha sem razão

O punhal a mitifica.

Figura 24. Mulher-pássaro.

DEVIR MULHER – PEIXE

Corrente – Sereia
Amor terrível
O silêncio das sereias
Cantos por vir
Defeitos – erros

O ENCANTAMENTO

Animais cantantes
Inumanidades de
Todo canto – secreto
Potências estranhas
Imaginárias
Canto do abismo
Voragem a desaparecer
Risco e ousadia
Canto em movimento
Movimento ao canto
Enigmática
Desejo – deserto – Privado
De música – Ruídos
Acesso aos cantos
Vozes
Falsas
Engano e sedução
Seres astutos e abstratos

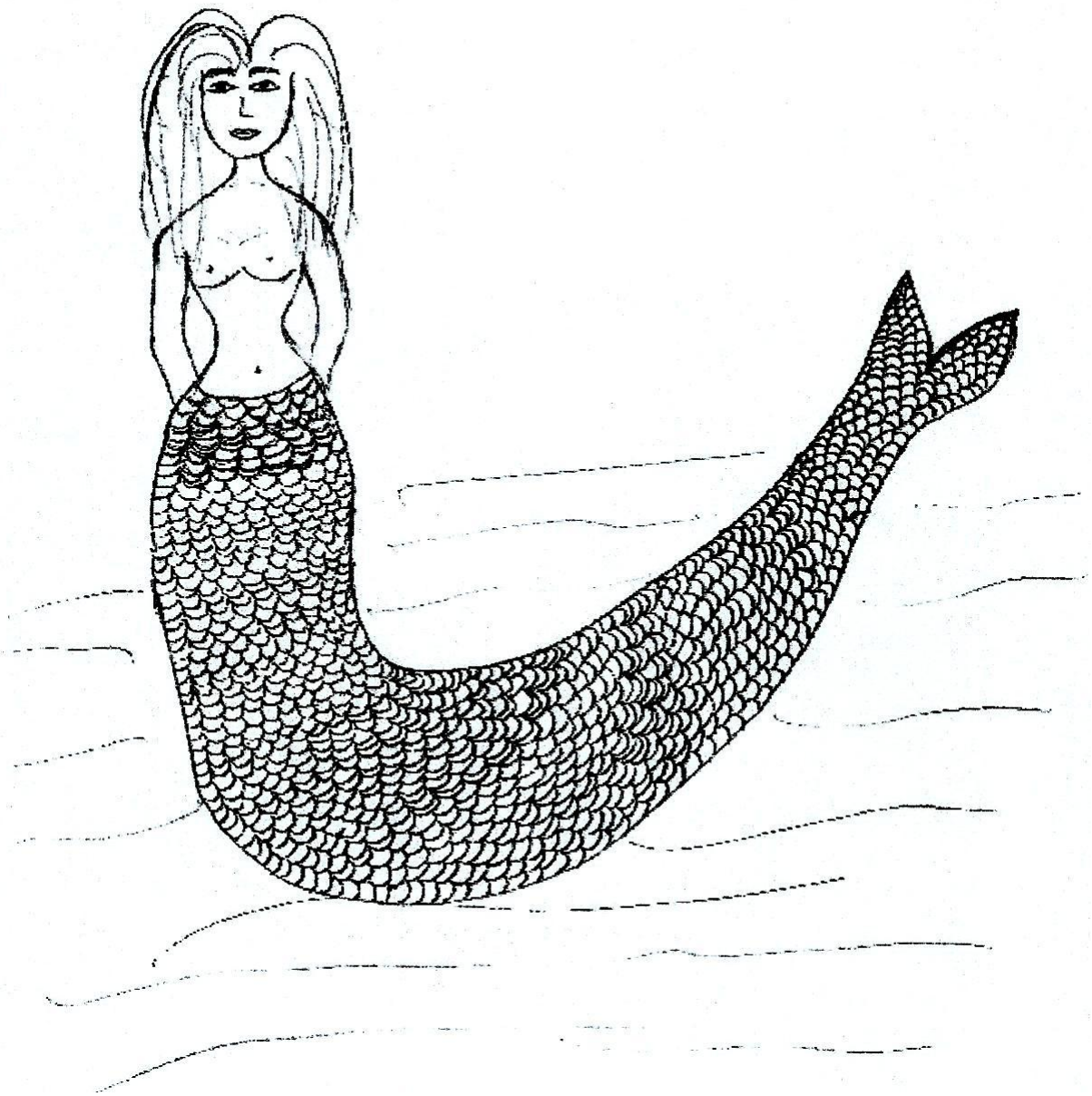


Figura 25. Mulher-peixe.

CAPÍTULO I - "O LIVRO POR VIR" – Maurice Blanchot

METADE PÁSSARO – METADE PEIXE TENSÃO

Grito desarticulado
Grunhido desesperado
Som contínuo e
Descontínuo
Des-Feito na
Articulação
Vocalizado
Gozo prometido
Desejo do outro
Vem em busca
Do sujeito e
O perde

SEREIA-PEIXE/SEREIA-PÁSSARO

Causa tensão
Por força devoradora
Amarras – Ceras - Ouvidos
Canto interrompido
Cegos embriagados
Por sons desarticulados e
Agudos cortantes

(Baseado no Canto XXII da *Odisseia* de Homero, *O Encontro do Imaginário* de Maurice Blanchot e *O Silêncio das Sereias*, de Franz Kafka)

VAZÃO À DESRAZÃO

Escorrego por entre
Paredes cheias
De cacos de vidros
Ferem e riscam meu
Corpo e dele saem
Bolhas que se espalham
Por dentro e
fora
Do meu corpo

Meu corpo sem pele
Pulsa,o sangue corre em
Minhas veias
Corro de encontro a mim,
Sem compreensão
Perdi a direção
Vou bater
Sentidos disparam
Não consigo
Parar
Abriram as comportas
Os poros, os furos,
Os gostos

Desço ao meu
Inferno-Precipício
As chamas ardem e
Queimam meu corpo
Dor, ardor, língua,
Lambida

Paredes queimadas
Tudo desmancha
E desmorona
Não consigo tocar
Ou segurar em nada
Só pulso e queimo
Cansaço e ardor
Meus ouvidos
Vão explodir
A música que
Se repete

Sinto o gosto amargo
De um corpo ardendo
Em chamas
Ele dissolve e dilui
Escorrendo como cera
Surge um outro
Corpo transparente
E sem contorno
Eu é outro

EM MOVIMENTAÇÃO

Dançar entre palavras
Criar sons nas palavras
Visíveis e invisíveis
Palavras que nada
Mais representam não
Têm mais o mesmo significado

O OUTRO – O DIFERENTE

Dentro do abismo
Como Alice não tem
Como subir
Nem tem volta
Só resta procurar
O caminho do
Desconhecido

Conhecer o outro
Percepção e conexão
Andar pela ponte
Corpórea do outro
E olhar dentro do abismo

Carne que pulsa através
De seus poros abertos
O toque do que é tocado
E o que vai tocar
Dois pólos existentes
cobertos de água que
Escorre pelos corpos

8. Exposições sobre a *experimência* "Andarilha"

Visando à interação das dicotomias razão/desrazão e humano/não-humano, coloco-as em diálogo na perspectiva poética da quarta parte do mosaico da pesquisa, a experimência *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*. Por meio dela, expresso minha visão sobre a relação entre humanidade e inumanidade, ligada à ancestralidade da cosmovisão mitológica que acredito compor as relações de alteridade nos corpos-*selves*, e influenciada pelo teatro antropológico do diretor teatral Francisco Carlos. Entretanto, apesar de impregnada desta experiência teatral e do estudo daquelas mitologias, a minha abordagem tem outra configuração: preferi explorar uma visão mais poética e feminina dos múltiplos personagens-corpos-*selves* que habitam a experimência *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves.* Ao mesmo tempo em que se influencia pela ancestralidade, ela se atualiza com o presente de uma metrópole como São Paulo. A inumanidade, no caso da *Andarilha*, refere-se tanto aos animais como as máquinas que compõe o corpo-máquina-filme da Andarilha.

Tornar-se um outro pela narrativa de dar a palavra ao tempo – a temporalidade e a futuridade. Sentir o tempo. Observar os sentidos. Desregrar os sentidos, ou os sentidos me desregrarem. Ser um outro ou vários outros. O que é narrado, escrito e vivido – o imaginário e o real. As vozes imaginárias e as vozes reais. A distância – o espaço a ser percorrido entre um e o outro. O *entre*: que espaço é este? Não falar mais em *entre*, mas em algo que se concretiza. Não só falar, mas também vivenciar a *razão da desrazão* e ultrapassá-la. Chegar aqui e poder ver que isto é possível é muito bom. Poder criar em qualquer situação, por mais adversa que ela seja, me dá um suporte para continuar este trabalho – que me deu prazer e, ao mesmo tempo, causou um desgaste físico e mental muito grande.

As tensões de Heráclito. Tensões entre as diferenças. Equilíbrio nas tensões. Nenhum "terceiro" conciliando dois opostos, mas ambos agindo em co-autoria, embora autônomos e independentes um do outro. Um amplexo da arte com a ciência. Tensões constantes, que não deixam de existir. Do racional desregramento dos sentidos nasce a teoria, o estudo, a ciência. Na física, a lei da entropia: tudo tende ao caos, à desorganização. Da agitação das moléculas à desordem do caos que gera os movimentos no mundo. Da razão surge a razão teórica, conceitual, abstrata, universal. Da desrazão surge a razão prática, empírica, sensível, vital. Uma não prescinde da outra. Do mal, o bem; do bem, o mal. Da destruição, a criação; da criação, a destruição. Entre eles, o ciclo – o giro da vida – o jogo – o atravessamento – a não-separação. A eterna tensão entre os opostos. Baldwin (1915) diz que "este é o caso não apenas no reino da

fantasia irresponsável, em que os conteúdos da imaginação são desorganizados e caóticos, fugitivos e sem valor; mas também, em um sentido mais estrito, nos produtos ordenados da imaginação construtiva" (p. 233, tradução nossa).

A *Andarilha* é uma criação e um experimento-experiência, uma *experimência* ambígua, híbrida e anfíbia – a prática da teoria. Esta quarta e última parte do mosaico transita não mais na fronteira entre a razão e a desrazão, mas na *razão da desrazão,* ao lado da experiência desregrante, experienciando a ambiguidade dos opostos. Não existe mais o limite entre a razão e a desrazão porque ultrapassou-se isto. Agora, é a *razão da desrazão* e a experiência desregrante criando uma co-autoria entre os opostos. Fazendo surgir a criação poética oriunda da multiplicidade de vozes existente no *self* multiplicado da *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*. Através do movimento corporal e dos fluxos de pensamentos, ela busca dialogar com as diferentes vozes existentes em seus corpos-*selves*. Ela se desenvolve no fluxo de pensamento e na migração rumo ao desconhecido. O desconhecido é a desrazão, o acontecimento criativo e elaborado na razão da desrazão.

A *Andarilha* é a experiência pura na desrazão. Neste limite, é atravessada por diversas linguagens: a linguagem aforística de Nietzsche e a poesia sinestésica de Rimbaud. Este experimento é oriundo das linguagens oral e escrita, com a intenção de ser um registro de experiências narrativas criadas nos fluxos de pensamento, buscando ultrapassar a intersubjetividade, criando uma co-autoria na responsividade no *self* múltiplo da Andarilha.

A *Andarilha* é o "outro" do estudo teórico-metodológico. É um experimento na ação criativa. Trafega na poesia, na inconclusibilidade, e não tem nenhuma finalidade dialética. A *razão da desrazão* é um processo de organização e objetivação de uma desrazão criativa e inventada. Esta perspectiva abrange fluxos de pensamentos, poesias, imagens, multiplicidades de vozes polifônicas em um texto de experimento poético em um corpo-*self*-aforismo constituído em sua pluralidade, como um mosaico de inúmeras partes assimétricas.

No abismo, o (des)caminho para o desconhecido, o insabido. Ultrapassar o desconhecido é aproximar-se da diferença, desarticular as hierarquias e colocar as dicotomias em diálogo. É o diálogo com o outro que, mesmo sendo uma ponte intransponível, soma-se a mim e ao mesmo tempo me divide nestas experiências. A quebra da subjetividade instituída, a busca por ressignificações em outras perspectivas.

No combate aos dualismos, esta pesquisa critica a centralidade e a hegemonia da racionalidade no conhecimento. Tenta reincorporar a importância cultural do *mythos* para o conhecimento e o desenvolvimento humano, a ancestralidade como lugar de um não-tempo –

onde não existia ainda o tempo cronológico – e seu caráter sagrado. Mantê-la viva, conferindo significação e valor à coexistência do humano e do não-humano. Guimarães (2010) afirma que,

> Segundo Lévi-Strauss e Eribon (1988)[57], se perguntássemos a um ameríndio o que é um mito a resposta provavelmente seria: "uma história do tempo em que os homens e animais ainda não eram diferentes". Não se trata, contudo, de um passado como narrativa histórica em termos cronológicos, posto que o plano de indiferenciação entre homens e animais pode ser acessado, por exemplo, na experiência do xamã, do sonho e da embriaguez. A transformação de pontos de vista, ou seja, a entrada no universo ontológico de outrem, é uma possibilidade latente, é um devir que supõe mudanças de estados corporais afetivos. O xamã é supostamente capaz de entrar em contato com a indiferenciação dos seres que precederia o começo do mundo e que subjaz todo o acontecimento. (pp. 108-109)

Seria esta quarta parte do trabalho um outro radicalmente diferente, engendrado nos subterrâneos do desconhecido mental que surge no limiar da criação? Ou um exercício mental e físico na tentativa de criar ressignificações poéticas, tecendo a possibilidade de um pêndulo entre a razão e a desrazão? Vi na *razão da desrazão* uma tentativa de discussão dos dualismos. O *Eu é um outro* e o *racional desregramento de todos os sentidos* acontecem neste outro caminho, que seria uma multiplicidade de *selves* – os vários outros no *self* da Andarilha – na desrazão da criação. O *racional desregramento de todos os sentidos* seria, para o ator/atriz, a metodologia para vivenciar um outro totalmente diferente? Experienciar seus sofrimentos, dores, a violência de ser estuprada ou morta ou a emoção de estar apaixonada, vivenciar situações fora do cotidiano, inventar uma outra pessoa? Ou esta outra pessoa já habita sua mente e seu corpo? Somos vários outros, mas podemos inventar ainda um outro desconhecido.

Os corpos-*selves* da *Andarilha* são relações dialógicas nas quais enunciados aparentemente desconexos, oriundos de diferentes áreas de conhecimento, são colocados em dialogismo para gerar possíveis conexões, numa pluralidade de linguagens, discursos, vozes heterogêneas. O corpo como forma de registro, como um livro vivo e movente com palavras escritas poeticamente em forma de aforismos e desenhos, unindo linguagem verbal e não-verbal, pictórica, sonora, e que traz, em seu conteúdo, enunciados que dialogam uns com os outros em co-autoria, num teatro da imaginação.

Inúmeras vozes independentes emergem na *Andarilha*, como na polifonia de Bakhtin. Seu corpo é constituído por múltiplos *selves*. *Selves*-devires inventados, com a finalidade de expressar um mundo não-racional. As relações são de experiências estéticas e o corpo que a

[57] Lévi-Straus, C., & Eribon, D. (1988). *De prés e de loin*. Paris: France: Odile Jacob.

impulsiona rumo à futuridade é o da experiência pura. É uma maneira de tratar a subjetividade sem a concepção de um eu psicológico, mas criando fluxos-devires em cada parte do corpo. A subjetividade humana com suas multiplicidades vocais no fluxo do tempo irreversível e imprevisível. Fluxos pulsando com a natureza nos caminhos desconhecidos das culturas dos outros.

Os corpos-*selves* são uma experiência sem as barreiras dos dualismos, na pluralidade do caos, e o olhar de várias perspectivas nas tensões em que se dão os encontros com os outros. É o deixar-se levar pela poesia, nas sonoridades que as palavras podem emitir ou no silêncio que pode emergir entre uma e outra. Um filme-mosaico com fragmentos de imagens, mais sugerindo conexões para a imaginação e estimulando os sentidos do que pretendendo significar alguma coisa fechada.

Imagino Rimbaud afetado por suas relações com os seus outros, em um processo de metamorfose múltipla. Experimentando-se, tratando de "tornar monstruosa" não só a sua alma, mas também o seu corpo; plantando e cultivando verrugas em si mesmo (Rimbaud, 1871/2009, p. 39). Imagino-o transformado por essas afecções numa figura híbrida e ambígua, como a criatura do romance "Frankenstein" de Mary Shelley ou o caixeiro-viajante Gregor Samsa, que certa manhã acorda inseto no conto "A Metamorfose" de Franz Kafka. Ou ainda, um anfíbio que vive ora na água, ora na terra.

> Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas inúmeras pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (Kafka, 1915/1993, p. 7)

Ao imaginar a metamorfose de Gregor Samsa e de Rimbaud, abordo um outro ponto que considero importante: a dicotomia humano/não-humano, um assunto que me instiga e me intriga ao mesmo tempo. Aqui, trago à tona a questão da inumanidade abrangendo tanto o animal e como a máquina. A *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves* habita um mundo povoado de inumanidades. Ela é simultaneamente humana e não-humana. No lugar onde se encontra a *Andarilha*, a inumanidade existe e torna-se uma narrativa mítica atualizada. Neste lugar não existe o dualismo entre o humano e o não-humano: eles coexistem em simultaneidade. Neste lugar, ser um anfíbio é natural. Neste lugar, que seria o da experiência

pura, não há classificação. Por acolher a existência de uma variedade de formas, existe a ambiguidade.

> Parece, assim, que o *status* ambíguo ou anfíbio que nossos epítetos de valor ocupam é a coisa mais natural do mundo. Seria entretanto, um *status* antinatural se a opinião popular que se tem no começo fosse correta. Se "físico" e "mental" significassem duas espécies diferentes de natureza intrínseca, imediata, intuitiva e infalivelmente discerníveis e cada qual se fixasse para sempre qualquer porção de experiência que qualificasse, não se vê como jamais poderia ter se dado lugar a dúvidas e ambiguidades. Mas se ao contrário, essas palavras são de classificação, a ambiguidade é natural. Pois, então, tão logo as relações de uma coisa são suficientemente variadas, ela pode ser classificada variadamente. (James, 1912/1979, p. 229, itálicos do autor)

O *status* anfíbio do qual fala James me abre espaço para ressignificar a alteridade mitopoeticamente, por meio da presença de um outro no próprio corpo. A sereia, a iara, a matinta-pereira, a mulher-foca.Transfiguração da mulher em animal e vice-versa. Migração em direção ao outro, troca de pele, mudança de meio. Metade terra, metade água. Metade terra, metade céu. A inumanidade aflora na metamorfose e irrompe na pele que se expande para dar lugar a um outro diferente que passa a habitar em mim e me extrapola. Visto o manto-de-plumas-Hagoromo e retorno anjo-pássaro ao céu; tiro a pele-mulher e volto foca ao mar:

> Em um tempo em que as focas tiravam suas peles e se transformavam em belas mulheres que dançavam na praia, um pescador roubou a pele de uma delas. Assim, a mulher é obrigada a se casar com ele, com quem tem um filho. O pescador mantinha a pele guardada à chave. A mulher foca, depois de um certo tempo, sentia falta do mar e queria voltar, pois em algumas vertentes tinha marido e filhos lá. Então, um dia, o pescador esquece a chave e ela vai embora, deixando com ele o filho. (Cavinato, 2015, p. 105)

Estaríamos próximos da nossa inumanidade no momento da desrazão? A desrazão seria o lugar onde nos aproximaríamos da animalidade ancestral que habita nosso *self* e nosso corpo? Será que neste momento não deixaria de existir a cisão homem/animal, pois estaríamos num momento de conjunção? Seria o momento da extrapolação, da expansão do *self*? A antropofagia no *self* e no corpo? Neste momento em que as dualidades encontram-se em conjunção, não existem as separações. Os opostos nas relações de alteridade-dualidade se complementam. Acredito que, no fazer artístico, os dualismos não acontecem. É o momento de realização da *razão e da desrazão* e do que chamo hoje de *experiência pura da criatividade*. Não existe dualidade no mundo da experiência pura. Seria aí, neste exato momento, que o híbrido e o anfíbio tornam-se possíveis. Unidade na diferença. Dizem Simão e Valsiner (2006):

> há sempre alguma dimensão de mudança que acontece com o eu graças à *relação cheia de tensões* com o caráter *diferente, alienígena, estranho, ou inquietante* do outro. O "outro" não é apenas diferente – mas também estranho, estrangeiro, alienígena - ainda que seja isto – desafiador, sedutor, e motivador. Em resumo, o eu cria o "outro" e é então afetado por este "outro". (Simão & Valsiner, 2006, p. 394, itálicos dos autores, tradução nossa).

A *Andarilha* sofre inúmeras transformações ao se metamorfosear em outras, como a mulher-pássaro e a mulher-peixe. A ancestralidade mitopoética atualiza-se nela e a transfigura em outras, reverberando na multiplicidade de seus corpos-*selves*. A transfiguração mulher-animal aparece em várias culturas e está presente em nossas memórias de um tempo sempre presentificado. A mulher-búfalo no mito africano de Oiá ou Iansã é um exemplo: "Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo. Ficou na espreita, pronto para abater a fera. Qual foi a sua surpresa ao ver que, de repente, de sob a pele do búfalo saiu uma mulher linda. Era Oiá" (Prandi, 2001, pp. 297-299). As narrativas mitológicas presentes na *Andarilha* endereçam diferentes relações eu-outro vivenciadas na interação humano/não-humano em minha trajetória de vida, numa atemporalidade.

> A narrativa mitológica não apresenta correspondências cronológicas de eventos passados na história. É uma narrativa que endereça um momento que não é nem passado nem futuro, mas expressa o processo de transformação entre diferentes configurações relacionais entre os seres no cosmos. (Guimarães, 2015, p. 356, tradução nossa)

9. Surgências pós-Andarilha

> "Antique"[58] dá forma a um ser/animal nascido de si mesmo, irresolvível (mítico e fisicamente dual, cindido), sob a duração noturna da caminhada, a qual o texto não intercepta, depois de encerrado, por se tratar de uma escrita de passagem, compreendida como violação (como no ato do desnudamento em "Aube"[59]) e enfrentamento de obstáculos – a começar daqueles erguidos entre corpo e alma –, de acordo com o sempre surpreendente ritmo expansivo e conflitivo *walk writing*. (Vasconcelos, 2000, p. 67, itálicos do autor)

A palavra *surgência* ocorreu-me como uma iluminação a partir da palavra "insurgência", citada constantemente por Vasconcelos em seu livro "Rimbaud na América" (2000). Retirei dela o prefixo "in-", pois o que me interessa é a *surgência* como um neologismo resultante da união de surgimento+urgência: um surgir com urgência ou uma urgência que surge, que sinaliza como experiência e novidade, na emergência do desejo de realizar a experimência *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*.

A *Andarilha* é um corpo-mosaico de cinco partes – poesia, desenho, filme de celular, voz e piano – que compõem uma partitura contemporânea multilíngue a partir dos poemas/registros/impressões apresentados na quarta parte desta dissertação, executada em forma de filme de celular. Sua surgência, dentro do estofo da pesquisa, constitui uma proposta de ressignificação das noções de alteridade, dualismo, futuridade e temporalidade para a perspectiva teórico-metodológica do construtivismo semiótico-cultural em psicologia. Baseada esteticamente na filosofia de mosaicos e no pluriverso de James e na polifonia de vozes de Bakhtin, ela caminha pelas formas eletrônica, escrita, falada, musicada e desenhada a cada momento em que se criam novas experiências puras prenhes de acontecimentos.

---

[58] "Antique" é um poema das *Illuminations*: "Gracioso filho de Pan! Em volta de tua fronte coroada de florzinhas e bagas de teus olhos, gemas preciosas, se movem. Manchada de fezes cinzas, a cova das faces. Tuas presas reluzem. Teu peitinho parece uma cítara, sininhos circulam no bronze dos teus braços. Teu coração bate nesse ventre onde dorme o duplo sexo. Passeie pela noite, mexe essa coxa, docemente, mexe essa outra, e essa perna torta" (Lopes & Mendonça, 2002, p. 21).

[59] "Aube" (Aurora) é outro poema das *Illuminations*: "Eu abracei a aurora de verão./Nada ainda se mexia na fachada dos palácios. A água estava morta. Acampamentos de sombras não deixavam a trilha do bosque. Eu marchava, despertando hálitos vivos e cálidos, e as pedrarias espiavam, e as alas se levantavam sem um som./ A primeira missão foi, num atalho já cheio de centelhas frescas e pálidas, uma flor que me disse seu nome./ Sorri para a loira wasserfall que se descabelava através dos pinheiros; reconheci a deusa no cimo de prata./ Então, um a um, levantei os véus. Nas alamedas, agitando os braços. Pela planície, onde a denunciei ao galo. Na cidade grande ela fugia entre cúpulas e campanários, e correndo como mendigo entre docas de mármore, eu a caçava./ No alto da trilha, perto de um bosque de louros, eu a envolvi com seu monte de véus, e senti um pouco seu corpo imenso. A aurora e a criança caíram na beira do bosque./Ao acordar, meio-dia. (Lopes & Mendonça, 2002, p. 63).

Ao criar a *Andarilha* explorando a ambigüidade, o híbrido e o anfíbio de que fala James (1912/1979) em seus ensaios sobre empirismo radical, observei a possibilidade de unir a parte teórico-metodológica à parte poética da pesquisa, por acreditar na existência do diálogo entre opostos e no seu potencial de criar uma *experimência* artística. A *Andarilha* é um processo constante de experimentos e experiências que se (des)orienta pela *razão da desrazão* – lógica própria inventada a partir do *racional desregramento de todos os sentidos* proposto pelo poeta Arthur Rimbaud nas suas Cartas do Vidente/Visionário, mola propulsora desta pesquisa. Ela busca uma interação dialógica entre os dualismos, ainda que em alguns momentos se torne nebulosa por experienciar o humano e o não-humano sem separação, no que seria a experiência desregrante proporcionada pelos seus desregramentos dos sentidos.

O objetivo desta *experimência* artística é o diálogo entre as diferenças, quando as bipolaridades se encontrariam no instante imediato do acontecimento poético, como proposto no pancalismo estético de Baldwin (1915). Outro ponto relevante é a realização da *razão da desrazão* – que, desenvolvida fora de um racionalismo lógico de matriz aristotélico-cartesiana, passa a reger sua própria particularidade.

A *Andarilha* me propiciou desanuviar alguns pontos que eram nebulosos para mim. Por meio dela, passei a compreender a alteridade sob a perspectiva de Bakhtin, à medida que a elaboração da experimência criativa-artística ofereceu-me a possibilidade de reconhecer e experienciar co-autorias e vozes de múltiplos outros no pluriverso de partes (James, 1909/2004) que é o nosso mundo caótico, e entender um pouco mais sobre a futuridade e a temporalidade a partir de Valsiner. Através da articulação poético-musical e da elaboração da composição, a música da *Andarilha* me proporcionou a abertura de novos canais de percepção e equilíbrio entre corpo e mente, a partir do momento em que poros e sensações sinestésicas despertam os sentidos para a observação e a vivência. Participar da construção de uma obra musical induz à criatividade, acarretando, no meu ponto de vista, efeitos na interação dos sentidos.

A *razão da desrazão*: uma regra no desregramento dos sentidos. Neste ponto, James ilumina minha compreensão da instabilidade, da ambiguidade e do fluxo contínuo das experiências afetivas vivenciadas como expressões que provocam a elaboração criativa da melodia onomatopaica-tonal-atonal que constitui a *Andarilha*. A futuridade: o desejo de migrar ao encontro de uma linguagem poética de expressão criativa e artística, ainda desconhecida. A temporalidade: esta noção tornou-se mais compreensível para mim a partir da observação do contraste entre o tempo interno da *Andarilha* e o meu próprio tempo interno durante a sua

elaboração. O pulso/impulso da temporalidade conduz a *Andarilha* em direção às suas metamorfoses através de arranjos musicais gravados em forma de pequenos *takes* de um filme-mosaico. O processo de "sair" do papel para se corporificar através da música que emerge da *Andarilha* com um pulso originário de sua respiração e de seu passo/compasso. O silêncio é o tempo que corre na sua abstração e em seu ruído respiratório. As noções de tempo interno e externo, a irreversibilidade do tempo, os ciclos que regem a vida e o tempo cronológico que todos compartilhamos socialmente habitam o corpo da *Andarilha* em sua realização estética.

Toda a elaboração expressa na *Andarilha* provoca em mim a inquietação e a angústia de não saber se este trabalho será compartilhado de forma compreensiva ou na forma de dúvidas e debates sobre a alteridade, os dualismos e a futuridade, temas que interrelaciono como ponte para um diálogo com a poesia, a psicologia e a filosofia.

Primeira surgência: a alteridade da Andarilha

Sob a perspectiva da alteridade, a *Andarilha* é uma criatura-mosaico ambígua, híbrida e anfíbia que transita por vários *selves*. Cada uma das partes que a compõem é um *self* diferente, que vai se agregando continuamente a outro na formação de um todo. A polifonia de vozes da composição musical foi criada com base na pluralidade dos *selves* que a constituem. Cada parte vivenciada e musicada tornou-se uma experiência desregrante de alteridade do meu próprio *self*, entrelaçando-se ao da *Andarilha*, com o que ela transmite através de mim e de mim através dela. Ela é um *self* meu que se atualizou em um personagem criado através das minhas experiências, ao mesmo tempo em que é um outro autônomo e independente de mim. À medida em que ela se cria e se metamorfoseia em uma obra, torna-se livre para dialogar com outros corpos-*selves* e não mais somente com o meu corpo-*self*.

A *Andarilha* é um mosaico de possibilidades e experimentações artísticas envolvendo poesia, desenho, voz, piano e filme de celular, em que todos os corpos-*selves* contribuem para a sua elaboração. Cada um interage com seus diferentes e, juntos, eles convergem para a realização da *experimência*, tornando o trabalho mais criativo. O que se busca é a criação e, neste sentido, a diferença é fundamental.

Segunda surgência da Andarilha: os dualismos dialogam

Para a criação artística da *Andarilha*, os dualismos razão/desrazão, corpo/mente, humano/não humano, percepção/imaginação foram postos em interação dialógica, visando a uma co-construção. Neste processo, a *experimência* foi executada em sua plenitude corpo-voz-música. Cada parte que compõe a criatura-mosaico dialoga com a outra sem que os dualismos as separem e sem que exista obstáculo ao diálogo. Neste ponto, levanto a hipótese de que dualismo e alteridade são "um outro do outro" entre si e de que, entre eles, existe uma ambiguidade. No meu ponto de vista, a alteridade eu-outro é dual como o dualismo razão-desrazão. Nas relações de alteridade faz-se necessária a presença do outro, mas este encontro com o outro gera tensão pelo fato de que o dualismo é uma alteridade e a alteridade é, no mínimo, um dualismo – ela pode ser múltipla. Partindo deste princípio, na *Andarilha* o diálogo acontece, o processo criativo se estabelece e a obra se realiza. Somos constituídos de – e por – outros que nos afetam a partir dos nossos encontros com eles, sejam humanos ou não-humanos, individuais ou coletivos, atuais ou virtuais, percebidos ou imaginados, materiais ou imateriais. Todos convergem para o pluriverso, a multiplicidade de partes que compõem o todo, e este todo reverbera em todas as suas partes.

Terceira surgência da Andarilha: futuridade e temporalidade

A futuridade e a temporalidade manifestaram-se no curso da construção da *Andarilha* conforme eu fui descobrindo mais sobre ela no percurso de sua criação. O estudo teórico-metodológico forneceu o suporte para que ela se tornasse uma interlocutora minha em relação aos assuntos que me instigavam e me intrigavam. Por meio dela, passei a estudá-los com mais profundidade para conseguir realizar a minha dissertação. A futuridade se expressa no meu desejo de ir ao encontro dela para torná-la atual, para que, através da relação entre mim e ela – a *Andarilha* como uma outra minha e eu como uma outra dela –, ambas pudéssemos nos e-mancipar através de nossos corpos-*selves* múltiplos. A temporalidade se expressa em nossos tempos internos particulares – os meus e os dela –, no tempo da vida, no tempo que é determinado pela Universidade para a defesa do Mestrado e nas tentativas de ajuste e harmonização entre eles. A *Andarilha* teve seu tempo próprio de afloramento e elaboração, por estar

sempre prenhe de novos acontecimentos no campo da sua experiência pura. Ela emergiu em forma de desenhos, filmes, cantos, poemas. Ora nos confundimos uma com a outra, ora ela adquiriu vida própria. Em outros momentos, intercedi e atuei "com" , "sobre" ou "junto a" ela. O fluxo dessas experiências constituiu as partes do corpo-mosaico que a *Andarilha* desenvolveu. Seu pluriverso conectou-se às redes perceptivas que constituem o meu mosaico particular, o qual se ampliou e se interligou ao dela. Fazemos parte do mesmo pluriverso no mundo caótico que habitamos.

Origem da Andarilha e seu caminho múltiplo na busca pela sua integralidade

A *Andarilha* nasceu das minhas transcrições perceptivo-sensoriais dos conteúdos abordados nas aulas da disciplina mencionada na apresentação desta pesquisa. Por meio dessas transcrições, consegui dar expressão poética ao meu entendimento do que era discutido em aula. Em alguns momentos do contato que tive com a *Andarilha*, fiz desenhos para tentar vislumbrá-la em seu corpo-andarilho. Nesse processo, observei a sua multiplicidade de *selves* e a sua dualidade humana/não-humana. A partir do contato com seus corpos-*selves*, senti o desejo de torná-la real para que, através dela, pudesse expressar meus pensamentos, impressões e emoções relacionados à alteridade, aos dualismos e à futuridade. Em seguida, passei a tentar compreender a temporalidade em que ela se desenvolvia e o significado do tempo – do vir a ser – para mim. Hoje, sei que a *Andarilha* criou corpo e voz próprias – e uma lógica própria, que é a *razão da desrazão*, baseada no desregramento dos sentidos de Rimbaud e numa necessidade minha de dar vazão à minha desrazão. Percebi, ao longo do tempo, que as minhas experimentações me levaram não mais à *razão da desrazão*, mas a experienciar os desregramentos dos sentidos. Sentir e viver. Não procurar fazer sentido nenhum. Desregrar os sentidos, ou deixar os sentidos me desregrarem. Ultrapassar, mas não transcender. O outro não longe de mim, mas próximo a mim. A alteridade da ambiguidade. *Eu é um outro*. Vivenciar e sentir o outro. Aproximar-se do ambíguo, do híbrido e do anfíbio. A experiência de vida. O empirismo radical de James. A relação com o outro – a interação – o coletivo – o outro como uma diferença radical que se aproxima de mim, me arrebata e me joga longe. A experiência desregrante é o encontro com o outro radical. É este outro radical que me desregra. Que me tira do meu espaço e me desloca para um movimento de atuação – a tua ação – O outro que me provoca uma reação. O outro que desperta sensação de estranhamento em mim, tanto

quanto eu o inquieto com a minha estranheza. As relações de alteridade que geram tensão, principalmente quando o outro é um estranho radical.

A Andarilha-Frankenstein – Mary Shelley

Conforme fui experienciando a *Andarilha*, senti que ela poderia ser articulada de inúmeras formas, por sua multiplicidade. Resolvi desenvolvê-la nesta configuração ambígua, habitada por vários *selves*. Criei-a em partes, como um mosaico, e dessas partes surgiu seu corpo-andarilho-errante. Este corpo é feito de desenhos, poesias, filmes e músicas que emanam da sua construção. Ela é híbrida e anfíbia: simultaneamente, torna-se humana quando eu a habito e não-humana quando ela me habita. Em seu corpo há partes humanas e não-humanas, tanto quanto elas existem no meu corpo-*self*. Seu corpo-mosaico emite sons agudos e cortantes, ruídos, grunhidos, palavras e cantos, em melodias tonais e atonais. Esta forma ambígua a torna um ser criado e elaborado por mim com inúmeras facetas, que é como a vislumbro. Esta forma híbrida a torna uma espécie de criatura Andarilha-Frankenstein, que parece querer tornar-se independente por possuir corpo e mente próprios. A criatura-artística líberta-se da criadora-artista, ganha autonomia, passa a andar com suas próprias pernas e a dialogar de uma forma afetivo-cognitiva com os(as) outros(as) que vierem a conhecê-la, pois, no meu ponto de vista, ocorrem dois processos: de ativação simultânea e de estimulação da ação criativa. Esta é a minha pretensão com este estudo acadêmico.

A Andarilha independente com self próprio e corpo-andante-errante

A *Andarilha* caminhou para a sua autonomia e independência como um ser ambíguo e híbrido andante. Até uma certa etapa do trabalho, pensei que *eu* fosse a *Andarilha*, mas isto sempre foi muito confuso e nebuloso para mim, com os meus pensamentos e a minha ação em direção à futuridade – presente através dela. Depois, vi que ela tinha ação, pulsação e ritmo próprios, e que a sua multiplicidade tornava difícil a sua captura – inclusive por mim. Ficou claro que eu deveria ser, no máximo, uma intérprete do seu pensamento e da sua atitude. Eu me distanciei dela, e ela tornou-se um outro com quem dialoguei. A *Andarilha* foi uma interlocutora minha, com quem dialoguei sobre alteridade, dualismos, futuridade e temporalidade.

Contudo, em determinados momentos ela me escapuliu e eu não tinha mais como controlá-la. Parecia que éramos parecidas, mas constatei que ela poderia ir além de mim. O que eu não poderia realizar, ela realizaria por mim. Corporalmente. Mentalmente. De um outro meu, interno, ela se externalizou e tomou um caminho próprio. Este outro, que nasceu de mim, ultrapassou-me. Como lidar com um outro nosso que vai além do que poderíamos ir e que não mais dominamos porque ele passou a ter ação própria? Não havia mais como voltar atrás: ela seguiu em frente, no seu tempo, pulsando e manifestando-se no mesmo tempo presente.

A composição em Si nos selves da Andarilha

Cada parte do corpo-mosaico que compõe a *Andarilha* emergiu sob efeito da *razão da desrazão*, em seu desregramento de todos os sentidos, na companhia do poeta Rimbaud – presentificado na urgência de experiências puras de desejos de acontecimentos. A música tonal-atonal foi sendo criada de maneira ora aleatória, ora elaborada, na interação entre cantora e pianista. A composição desenvolveu-se a partir de uma polifonia de vozes (no sentido bakhtiniano) em diálogo no *self* da *Andarilha*: dos compositores Arnold Schoenberg (*sprechgesang*, o canto-fala), Luciano Berio (experimentalismo), John Cage (música aleatória), Alexander Scriabin ("acorde místico"), Almeida Prado ("Cartas Celestes"). As melodias de cada seção iam sendo compostas em função do momento. Por isso, considero que este processo continua inconcluso, pois o que existe são apenas esboços e não formas definitivas. A partitura indica os caminhos que a *Andarilha* seguiu, através da interlocução de seus corpos-*selves*-filmes de celular e de Eu-Mim-corpo-*Andarilha*, interligados numa polifonia audiovisual e de vozes que compõem o Eu-*Self*-corpo-*Andarilha*. A interlocução entre essas múltiplas vozes da *Andarilha* se desenvolveu na interação entre imagem e som como um áudio-poema-visual-musical polifônico, expressando o mundo caótico pluriverso que a habita em seu pulso interno e externo, juntamente com seus devires.

Na composição, a reiteração da nota *Si* de tempos em tempos funciona como um *leitmotiv*[60] do *self* da *Andarilha* (num trocadilho sonoro de *self* = si, em português). Por sua vez, o "acorde místico" do compositor russo Alexander Scriabin (1872-1915) – formado por seis

[60] "Motivo condutor", em alemão. É o tema ou motivo musical que identifica um personagem, objeto ou ideia em ópera. Foi um recurso bastante utilizado pelo compositor alemão Richard Wagner em suas óperas.

notas: dó, fá sustenido, si bemol, mi, lá e ré (C/F#/Bb/E/A/D) – estabelece o campo harmônico para desenvolvimento da composição musical e funciona como um *leitmotiv* da presença de Rimbaud como guia dessa caminhada. A escolha por Scriabin deveu-se a dois motivos: primeiro, em virtude da sua teoria sinestésica sobre a correlação entre as notas musicais e as cores, o que me levou a aproximá-lo de Rimbaud e sua correlação entre as vogais e as cores no poema "Voyelles" [Vogais][61]; segundo, porque o mencionado "acorde místico" de Scriabin ficou conhecido como "acorde de Prometeu", devido à sua utilização na composição do poema-sinfônico "Prometeu, o poema do fogo". Aqui, encontro outra aproximação com Rimbaud, que via o poeta como um novo Prometeu ("o poeta é, verdadeiramente, um roubador do fogo"). A partir do poema "As Vogais", de Rimbaud, criei um "vocalize" (canto com vogais) colorido por variações de timbre vocal, num diálogo com as cores que o poeta atribui às vogais em seu poema.

As melodias que constituem as vozes independentes surgiram de minha criação/improvisação por meio da técnica de canto lírico denominada *sprechgesang* (canto-fala ou canto falado, em alemão), juntamente com a emissão de sons guturais do *self* não-humano/irracional da *Andarilha*. A música contemporânea exige uma técnica de canto muito específica porque explora a voz humana em todas as suas possibilidades interpretativas, expressivas e articulatórias, tanto em termos de extensão quanto de recursos múltiplos e menos usuais do aparelho fonador, como gritos, assobios, uivos, grunhidos, ruídos, sons guturais. Em termos de partitura, esse tipo de canto requer uma grafia própria à base de sinais codificados que especificam cada articulação/emissão sonora pretendida na execução, numa espécie de "bula" explicativa.

A partitura, que constitui uma das múltiplas expressões da *Andarilha*, foi confeccionada de modo a sugerir um palimpsesto[62]. A partir da técnica denominada "esgrafito" (*sgrafitto*, em italiano) com uso de giz de cera, a superfície do papel foi pintada primeiramente com tintas de várias cores e, posteriormente, aplicada uma camada de tinta preta sobre elas, de modo a cobri-las totalmente. Em seguida, a escrita das notas musicais e dos textos foi feita

[61] Poema que se inicia com a estrofe "A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais...". Tradução de Ivo Barroso (1995, p. 171).
[62] Papiro ou pergaminho cujo texto original foi raspado para dar lugar a outro.

com incisões de um objeto pontiagudo (a ponta de um compasso) sobre a camada de tinta preta, de modo a revelar/desvelar as cores no fundo subjacente a ela.

As cinco linhas paralelas que traçam roteiro da partitura correspondem às cinco vogais do poema rimbaudiano e possuem uma função ambígua, fazendo as vezes de mapa, de pentagrama musical e de pauta para os textos dos poemas. Essas linhas constituem a trilha da *Andarilha* e evoluem num traçado que sugere uma jornada em espiral descendente. Neste sentido, a partitura também é uma cartografia do caminhar da *Andarilha*. A partitura tem como múltiplas referências a notação musical contemporânea e as inscrições rupestres sugestivas de uma ancestralidade escavada na busca pela história do que se passou e se torna presente ao mesmo tempo.

A partitura constitui um dos corpos-*selves* da *Andarilha* e consiste simultaneamente de um roteiro musical e de uma narrativa poética-pictórica. Ela funciona como um mapa sonoro, ao mesmo tempo em que serve de suporte para uma escrita-em-risco(s) dos muitos elementos que remetem ao próprio percurso da pesquisa. A escolha da técnica do esgrafito para a confecção da partitura visou evocar o primitivismo das inscrições rupestres, uma ancestralidade revelada por meio das incisões na superfície do papel, num movimento quase arqueológico de busca – não isenta de arranhões e riscos – por aquilo que está "no fundo". Seria esta a busca pelo *self*-animal, o *self*-não-humano do homem, coberto por tintas/camadas sucessivas de humanidade ao longo de séculos de existência? Ou seria uma busca pela nova língua de cores, sons e perfumes de que falava Rimbaud, cuja aurora iluminada ainda permanece oculta sob o negrume-noite de uma língua que já não consegue comunicar? E a partitura: seria ela pintura, jogo, mapa, pele, palimpsesto, labirinto, corpo ou tudo isso? Ambiguidade.

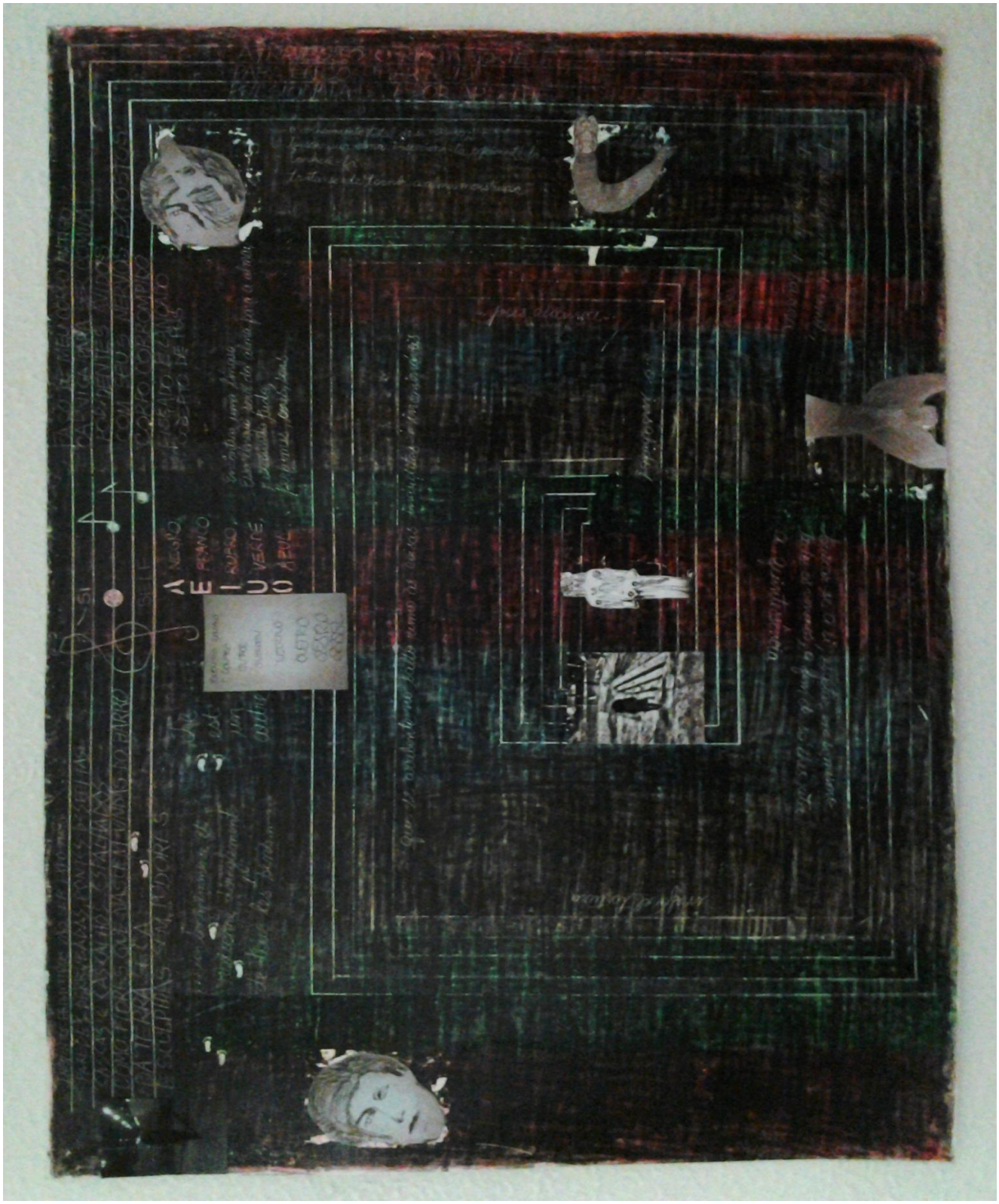


Figura 26. Partitura-mapa-roteiro.

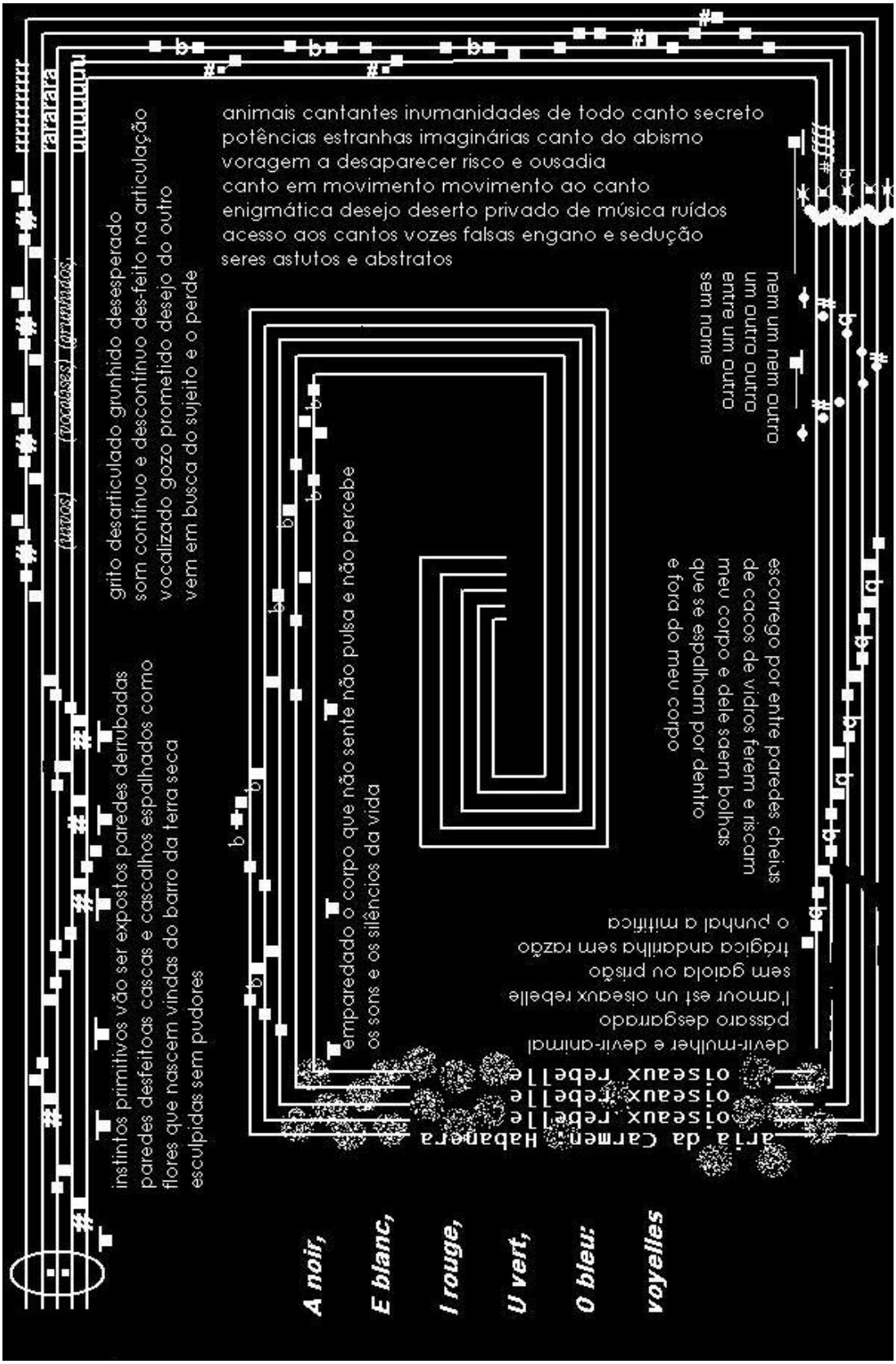


Figura 27. Composição.

Rimbaud e a Andarilha

Eu é um(a) outro(a)/Alteridade; racional desregramento de todos os sentidos/razão da desrazão; A poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela estará na frente/futuridade e temporalidade. Inter-relações da pesquisa com Rimbaud. O poeta foi uma figura imprescindível para a elaboração do texto teórico-metodológico e da experimência-poética *Andarilha*. Ao mesmo tempo, pergunto-me se a poesia não seria um meio desgastado de comunicação verbal. Talvez precisemos experimentar outras sensações, como sugere Rimbaud em seus desregramentos. Na segunda Carta do Vidente/Visionário, Rimbaud fala da importância da mulher como interlocutora junto ao homem, para um diálogo "masculino/feminino" sem hierarquização (apesar das ambiguidades existentes nesses dois gêneros). Faço a *Andarilha* dialogar com Rimbaud.

A futuridade e a temporalidade estão presentes em Rimbaud – e também na *Andarilha* – quando ele fala do tempo necessário para o "longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos". Este tempo "longo" parece-me ser um tempo interno dele, Rimbaud. Não obedece ao tempo da vida compartilhado socialmente que segue em frente linearmente: ele se prolonga, para que sejam experimentados todos os sons, cheiros, perfumes, gostos, furos, língua, lambidas.

Experiências ambíguas e inquietantes na relação Eu-Andarilha

Vivi inúmeras experiências ambíguas e inquietantes ao experienciar a *Andarilha* na fronteira entre a criação artística e o conteúdo teórico-metodológico que desenvolvi. Isso me levou a refletir sobre determinadas correlações de conceitos, como cognição e racionalidade, imaginação e irracionalidade. Na minha compreensão, a cognição é a aquisição de conhecimento por qualquer via – sensorial-perceptiva, imaginária ou pelo raciocínio lógico –, ao passo que a racionalidade está atrelada a um *logicismo* fundamentado nos princípios de identidade e não-contradição – princípios fundantes na busca da verdade absoluta – com necessidade de evidências para ser validado. Nesse ponto, entendo que a necessidade de evidência está para a ciência, como a necessidade de vidência está para a arte. Já a imaginação, no meu entender, é a livre elaboração dos conteúdos apreendidos cognitivamente, enquanto a irraciona-

lidade não é elaborada: é uma experiência selvagem, do lado animal inexplorado pelo homem do raciocínio.

Estes limites deixaram-me em situações de tensão. Senti que, em alguns momentos, a *razão da desrazão* não trouxe as contribuições que eu esperava. Em algumas ocasiões, os sentidos sem elaboração nenhuma era o que importava. Experienciar um conhecimento levado à exaustão, com a finalidade de comprovar uma teoria ou uma metodologia, não me levava à criação como eu desejava. Em outras ocasiões, não ter tanto conhecimento revelou-se até bem mais satisfatório para mim, porque isso me permitia passear por situações desconhecidas. Penso, então, que desejar e chegar ao caminho projetado antecipadamente – o conhecido – pode ser tão interessante ou desinteressante quanto experimentar o desconhecido. Por algum momento, deixar-se levar por algo que não é pré-concebido é tão satisfatório quanto o nosso desejo do conhecido.

Essas ambigüidades duais e de alteridade me põem dentro de um jogo não afirmativo de verdades definitivas. Elas levam-me novamente ao encontro de James, com seus fatos afetivos ambíguos que dependem da perspectiva de quem os experiencia, não havendo nenhuma afirmação sobre eles que possa ser tomada como verdade absoluta e universal. No entanto, outras situações faziam-me crer que o estudo era importante para a realização da experimência. Era inquietante perceber ou sentir que, em determinados momentos, parecia-me impossível a criação atrelada ao conhecimento. Era como se houvesse uma exaustão, em função de um conhecimento pré-concebido. Era como se houvesse a necessidade de um vazio, do nada, de zerar, não pensar, pura e simplesmente deixar acontecer. Desregrar. A experiência de vivenciar meu lado animal, de buscar e de sentir a respiração e o ruído, o som que soa diferente. É um limite muito tênue.

Na composição musical, a relação dialógica com o pianista foi imprescindível para conseguirmos chegar a alguma elaboração sonora. Essa relação nem sempre era consensual ou harmônica. Às vezes, cada um seguia suas próprias ideias e improvisações independentemente, e o diálogo se dava entre os diferentes discursos sonoros. Outras vezes, havia uma negação ou rejeição do que havíamos elaborado, o que me levou a ver que as dualidades existem, mas podem ser integradas em suas diferenças, como includentes. No meu ponto de vista, as separações – sejam elas de alteridades, dualidades ou ambigüidades – se integram em algum momento e é nesta integração que surge a criação, como o ar e o canto, a partitura e a sua execução. Por isso, volto a falar da poesia como um *religare* entre a razão e a desrazão. A arte consegue, em alguns momentos, interligar o racional e o irracional numa comunicação. Experi-

mentar tanto o conhecimento como o não conhecimento pode fazer surgir o ato criativo, alternando estas posições no ato de criar. Ou talvez seja importante desregrar os sentidos ou deixar os sentidos me desregrarem.

Razão da desrazão na Andarilha

A *Andarilha* surgiu da intuição, sem uma consciência de sua elaboração como poesia, música e filme. Ela tornou-se um estudo com uma metodologia própria, que denomino de *razão da desrazão*. Sua elaboração levou-me a uma consciência do que ela se tornou para mim: uma interlocutora de meus estudos sobre alteridade, dualismos, futuridade e temporalidade. No entanto, percebi que a *Andarilha* e eu temos particularidades e diferenças. Seu caminhar se dá na metodologia da *razão da desrazão*. É possível ser criativo(a) chegando tão perto de uma não-elaboração racional, na desrazão? E quando se ultrapassa a desrazão, o que acontece? Isto me fascina, tanto quanto me causa arrepios chegar tão perto de um lugar inominado que eu considero o da "experiência pura da criação". Este é um assunto que gostaria de aprofundar: o limite entre a desrazão e o inominável. Já experienciei, atuando, momentos de consciência e outros em que entrava em um estado de inominação. A *Andarilha* transitou por esses caminhos, na maioria das vezes.

Mosaico da Andarilha

A *Andarilha* é um mosaico de cinco partes – poesia, desenho, voz, piano, filme de celular – que se baseia esteticamente na noção de pluriverso e na filosofia de mosaicos de William James para criar um caminho próprio, aglutinando os vários *selves* que a compõem, como numa polifonia de vozes de Bakhtin.

Selves-poemas

Escolhi dez dos vinte e dois poemas constantes da quarta parte do mosaico da pesquisa. A partir desta escolha, fiz experiências vocais de canto e recitação desses poemas em estúdio de som doméstico, com microfone, criando uma trilha incidental a partir dessa experimen-

tação; em seguida, eu e o pianista fizemos experimentos de improvisação com voz e piano, cada qual trazendo suas experiências e influências musicais. A música foi emergindo conforme os encontros com o pianista iam acontecendo, num processo de criação que se estendeu até o início da filmagem. As influências musicais vieram dos compositores mencionados anteriormente e as improvisações tomaram por base a nota Si – como *self* da Andarilha – e o campo harmônico definido pelo acorde místico de Scriabin – como presença de Rimbaud.

O filme de celular registrou a itinerância da *Andarilha*, que tem sua andança subjetiva expressa em sua multiplicidade de *selves* e sua ação corporal no movimento espacial por rios, igarapés, trilhas na selva, estradas de terra, rodovias, ruas da cidade, escadarias etc, transitando na dicotomia entre espaços abertos e fechados, iluminados e escuros, diurnos e noturnos, coloridos e em preto-e-branco.

A *Andarilha* foi uma espécie de laboratório-científico/oficina-poético-musical-fílmica, cuja criação fosse contínua e inconclusa. A partitura foi um laboratório de experiências sinestésicas-racionais-irracionais. Cada poema-musical foi sendo construído sem uma elaboração prévia. Eu e o pianista apenas deixamos aflorar o que tínhamos em nossa imaginação. A partir deste diálogo intersubjetivo de alteridade entre mim e o pianista, conseguimos compor as melodias. O diálogo entre o racional e o irracional. A *razão da desrazão* começou a surgir, na minha visão, a partir do momento em que passamos a desarticular o sistema tonal que habita nosso *self* racionalista, pois para nós não é fácil a prática de desconstrução das regras que aprendemos em anos de estudos de música. Tenho feito desta desconstrução uma prática constante, tanto quanto a prática da elaboração racional. A irracionalidade é um exercício que pode ser elaborado a partir da contradição do que está arraigado em nós como regra. Esta elaboração é bastante exaustiva e inquietante, ao mesmo tempo em que é uma mola propulsora ao ato de inventar e de experimentar, como uma atividade primitiva, mas não usual.

Dificuldades encontradas

A primeira grande dificuldade foi a definição de um formato para a *Andarilha*, haja vista que ela permitia inúmeras possibilidades de expressão: performance, recital de música, exibição de filme, declamação de poemas, ou um mosaico de tudo isso. Essa definição era importante porque dela dependeriam vários outros fatores ligados à produção, como a necessidade ou não de reserva ou locação de um espaço adequado, disponibilidade de equipamentos, aquisição de materiais a serem utilizados, figurino, músicos, operadores etc, o que inevi-

tavelmente implicaria numa viabilidade financeira. Diante das limitações de tempo e de verba, decidi simplificar os recursos e vislumbrei que o melhor seria começar o experimento e ir sentindo em que e como ele se poderia se desdobrar. Diante da minha experiência como cantora lírica, resolvi começar pela música, por ser a atividade mais próxima a mim atualmente. Escolhi partir de uma interação/diálogo entre canto e piano, contando para isso com a colaboração de um pianista acompanhador. Começamos as experiências de criação tomando por base a música contemporânea, que é a vertente mais aberta a experimentações, a que mais ousa. Apesar desta abertura, muitas foram as dificuldades que encontrei na tentativa de criar uma interlocução entre voz e piano.

É enorme a dificuldade para construir uma composição original, em vez de executar uma já existente. Comparo esse processo ao trabalho de revelação que se realiza na câmara escura de um laboratório fotográfico, manipulando o ácido que banha o papel fotográfico para transformá-lo em fotograma. Esta cena hoje pode parecer estranha em tempos em que a fotografia é instantânea e todos podem se tornar fotógrafos facilmente com o celular. Da mesma forma, a música produzida hoje pelo mercado fonográfico comercial é instantânea. Dito de outra maneira, a criação da música que compõe a *Andarilha* me deu a sensação de um labor de carpintaria, como um *luthier* construindo um violino, peça por peça, pedaços de madeira colados num trabalho artesanal – ainda que, paradoxalmente, essa composição apreenda tecnologias atuais, como o filme de celular.

O filme de celular, outra linguagem incorporada pela *Andarilha*, teve como principal dificuldade a sua montagem, em virtude da minha falta de conhecimentos em edição de imagens. Isso me levou a pesquisar, na internet, alguns aplicativos específicos para esse fim, que fossem de fácil compreensão e de manuseio não muito complexo. O filme em si é um mosaico visual, sendo constituído por tomadas/partes com duração média de dez segundos. Encontrei a mesma dificuldade com relação à edição e montagem do material bruto gravado em áudio durante as sessões de criação musical entre mim e o pianista. Esses fatores limitadores serviram para orientar a minha opção por uma estética mais crua, rude, assumidamente amadora, sem maiores pretensões técnicas. É quase como uma aliança entre a tecnologia e o primitivo, ou, dito de outra maneira, um uso primitivo da tecnologia. O que importa é a experimentação, a criação.

O que pretendi, com a *Andarilha*, é que cada parte que constituiu seu corpo-mosaico fosse elaborada com sutilezas que tornassem seu sentido mais claro para mim e para o que ela queria dizer com e em suas andanças. O que me incitava era o desenvolvimento de cada passo

dado na sua construção. Ora nos surpreendíamos com a música que criávamos e que ia além do que esperávamos, ora não alcançávamos o imaginado e a recriávamos. Verificamos que mesmo a experiência descartada ajudou a criá-la, junto com que já estava composto. É necessário uma determinação, um vigor para ultrapassar as barreiras da forma como elas se apresentam a nós. Até o que não esperávamos pode se tornar mais interessante do que aquilo que esperávamos. O que me impulsionou foi o caminhar que este trabalho se propôs a seguir, pois não tive a pretensão de afirmar nem provar qualquer verdade, mas elaborar uma experimência que pudesse acrescentar sua pequena contribuição poética para a pesquisa de assuntos que me afetam como cidadã neste mundo pulsante, caótico e real.

Facilidades encontradas

As tecnologias e mídias disponíveis atualmente estimulam e facilitam a realização de processos criativos do tipo "faça você mesmo". Com as facilidades trazidas por celulares, smartphones, tablets e diversos aplicativos e programas para as mais variadas finalidades, qualquer pessoa pode fotografar, filmar e gravar o que quiser. O filme de celular serviu como uma ferramenta para que eu pudesse esboçar um caminho e um formato para a *Andarilha*. O recurso à simplicidade tecnológica deveu-se à urgência em torná-la real. O filme de celular foi um experimento feito em locais que mostram os diversos movimentos da *Andarilha* em seu caminhar. Ele mostra uma travessia por dualidades entrelaçadas em vários níveis: cidade/campo, rua/rio, espaço aberto/espaço fechado, externas/internas, noite/dia, colorido/preto-e-branco, água/terra, constituindo um mosaico de fragmentos de filme como breves haicais visuais. A metrópole de São Paulo, com suas ruas, prédios, escadas, espaços de confinamento. A cidade de Belém, banhada pela Baía de Guajará, como uma Manhattan amazônica. O município de Peixe-Boi, no interior do Pará, com sua mata, rios e igarapés. Cidades que fazem parte da trajetória de desenvolvimento do meu *self*. Como uma espécie de "Odisseia" auto-narrativa pessoal e cultural, esse filme-mosaico tem interlocuções literárias com Homero, Dante, Kafka, Borges – além de Rimbaud, obviamente – e visuais com Fritz Lang, Friedrich Murnau, Wim Wenders, Luís Buñuel/Salvador Dalí, David Lynch e Mário Peixoto, cineastas do expressionismo alemão, do filme noir, do *road movie* e do cinema experimental, e com desenhos primitivos e inscrições rupestres como traços e rastros dos *selves* da *Andarilha*, em sua metamorfose nos outros que a multiplicam.

A familiaridade com o território da música, particularmente com o canto lírico, foi outra facilidade que encontrei, devido à minha experiência profissional na área. A grande quantidade de influências e referências – tanto de compositores como de gêneros musicais – que adquiri ao longo de anos como executante, intérprete, ouvinte e estudante de música ofereceu-me um leque de possibilidades, recursos e repertórios para alçar voo nas experimentações sonoras. O mesmo aconteceu com o pianista em relação às suas contribuições oriundas da música erudita e do jazz, que são suas especialidades, para a composição da *Andarilha*.

Recorri ao celular e ao tablet como ferramentas para montar os corpos-*selves* da *Andarilha*, capturando com eles tanto imagens quanto sons. Gravei todas as experiências musicais no celular e, com isso, pude escutar como ficaram as composições experimentais que fazem parte do filme. A partir das audições dessas gravações, construímos a trilha sonora. O áudio é uma voz da *Andarilha* que dialoga polifonicamente com os outros *selves* que a compõem, como o filme, a voz e o piano, unindo construção tecnológica e artesanal.

Experiências teatrais e musicais

Minha experiência com o teatro vem de trabalhos realizados desde 1984 com o filósofo, dramaturgo e diretor teatral amazonense Francisco Carlos, cuja tetralogia "Jaguar Cibernético" é objeto de uma outra pesquisa de Mestrado no IPUSP, desenvolvida por Kleber Nigro. Essa experiência, já relatada na parte metodológica desta pesquisa, estendeu-se ao filme *Andarilha*, através do qual pude perceber a profunda significação dos trabalhos que realizei com Francisco Carlos. Já a minha experiência com o canto lírico teve início em 1989, no Conservatório Carlos Gomes de Belém do Pará, com as aulas da minha primeira professora, a soprano paraense Marina Monarcha, que ensinou-me a ter apuro estético e uma técnica que me dá condições de continuar cantando até hoje.

Arte, Vida, Criação

É possível vincular poesia e vida? Retirar a arte do seu lugar legitimado – galeria, cinema, teatro – e inseri-la na vida para provocar mudanças de perspectiva, de visões de mundo? Ou a arte deve continuar confinada a um lugar específico, assim como os cultos às divindades têm suas igrejas, templos, sinagogas, mesquitas e terreiros? Neste sentido, a arte se parece com a religião. É preciso procurar deuses em algum lugar fora do eu criador? É importante para mim levantar estas questões e perguntar: qual é o lugar da arte? As pessoas comuns são artistas em potencial ou eles são seres nascidos com um dom especial que seguem um caminho diferente do "rebanho"? A sensibilidade artística é algo que pode ser desenvolvido? Todos a têm latente ou somente alguns a possuem e a desenvolvem? O que leva alguém a criar, a fazer deste ato um costume, a torná-lo um hábito, um modo de vida?

10. Filme Andarilha sem razão e seus outros corpos-*selves*

A *Andarilha* é uma *experimência* inconclusa. Para realizá-la, escolhi os poemas que possuíam maior potencial sonoro-musical e, ao mesmo tempo, traziam maior carga de humano-animal, atendendo à proposta principal da *Andarilha*, que é transitar pelo ambíguo, pelo híbrido e pelo anfíbio com seus corpos-*selves*. O filme é uma partitura em movimento. As palavras são músicas. As palavras remetem às imagens do filme tanto quanto as imagens remetem à poesia, sem, no entanto, que haja necessariamente alguma sincronicidade entre elas.

> À direita a aurora de verão desperta as folhas e os vapores e os ruídos deste canto do parque, e as encostas à esquerda retêm em sua sombra violeta os mil rastros rápidos da trilha úmida. (Rimbaud, 1886/2002, p. 47)

O filme foi co-construído com a minha visão e a visão do outro sobre um determinado acontecimento para cujo encontro eu me dirigia de uma forma ao mesmo tempo pensada e aleatória, na *razão da desrazão* que simultaneamente se desordenava e se ordenava. Ora eu filmava, ora era filmada, dando perspectivas diferentes a uma mesma situação. Pensava em como manter o distanciamento que o artista necessita para realizar seu trabalho, ao ser afetada por imagens, sensações e sentimentos e ressignificá-los num presente que tem uma carga enorme do passado entranhada no corpo e na memória. O filme teve locações em Belém do Pará e na Baía de Guajará, próximo a algumas ilhas vizinhas que formam o arquipélago de Belém, minha cidade natal, minha origem; e no município de Peixe-Boi, no interior do Pará, uma cidade pequena em discreto desenvolvimento, onde eu costumava ir com a família na minha infância.

Para mim, essas experiências de reencontro tiveram o sentido de uma redescoberta e do risco de adentrar as águas escuras cor de esmeralda dos igarapés e a mata selvagem cheia de cobras, abelhas e outros animais que povoam a imaginação e a realidade desconhecida por mim. Escolhi esses lugares pelo lado afetivo de minha trajetória de vida. Uma volta ao passado que é o meu presente e continuação de minha narrativa pessoal. De certa forma, uma viagem particular e, ao mesmo tempo, a viagem de uma personagem que sai da cidade onde mora atualmente – São Paulo – e retorna ao seu habitat. Esta ambiguidade constitui o desenrolar do filme-vida-*selves* que me expressa, Eu-*Andarilha*. A minha visão e a do outro estão entrelaçadas.

No filme, é possível observar o diálogo entre as diferenças. A poesia, a música e a imagem dialogam. Na música está a narrativa que serve de guia para os poemas-canções. Do som excessivo, do canto do abismo e dos cantos-pássaros-grunhidos-mulheres. Mulheres-míticas e contemporâneas que estão na cidade e nas águas como mulheres-peixes, mulheres-pássaros-sereias emitindo uivos/grunhidos/gritos dilacerantes de suas entranhas no meio da floresta, a gritar em gozo dilacerante numa harmonia-desarmônica com tambores que ressoam como animais cantantes em suas inumanidades de todo canto secreto. "Um toque de seus dedos no tambor detona todos os sons e inicia a nova harmonia" (Rimbaud, 1886/2002). O barco ébrio que turva a visão e deixa o canto embriagado e vocalizado porque as palavras se confundem e perdem o significado do que quero dizer. Quero apenas sentir. É a odisseia-Andarilha! Uma narrativa-percurso em tensão polifônica contrapondo a voz e o piano num diálogo e criando momentos de consonância e dissonância até chegar ao silêncio que continua a ressoar na respiração e no vazio que nos leva à finitude que irá nos roer.

Imagens da selva-baia-rio-igarapé-estrada dialogam com imagens da cidade-emparedada-lotada. Contraste entre liberdade e confinamento, amplidão e pequenos espaços. Caminhos bifurcados de Borges, labirintos de Kafka, subterrâneos de Dostoiévski. Diálogo das cores com o preto e branco. Diálogo entre os caminhos de água corrente, de folhas, de terra e de asfalto. Travessia. O olho, o nariz, a boca e a pele que se transfiguram. Isto é o que consigo decifrar sobre este filme-esfinge que carrega os *selves* que habitam a *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves.*

Poemas escolhidos: A inconstância selvagem, Grito desarticulado, O Encantamento – Animais cantantes, Nem um nem outro, Vazão à desrazão, Devir-mulher – Pássaro – Carmen de Bizet, Emparedado o corpo.

Imagens escolhidas: Figuras 1 a 4, Deusa Afrodite-Ueré, Mulher animal, A Estranha e seus duplos, Mulher-Pássaro.

Considerações a respeito do filme

Não foi fácil montar a *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves*. Fiquei exausta na reta final do trabalho e da sua defesa perante a banca examinadora. A questão do tempo. Sempre o tempo. Vivemos em função dele. Seja o tempo que pulsa lá fora, seja o meu tempo – que custo a compreender e elaborar –, tudo demanda uma urgência. O meu tempo é bem demorado. Gosto de saborear. Percebo que preciso degustar, sentir e elaborar cada momento. Tenho um tempo interno que é mais estendido do que gostaria que fosse. Este tempo afetou a *Andarilha* em sua urgência. O encontro com Rimbaud me impulsionou a elaborar a urgência da futuridade. Havia uma questão: elaborar o trabalho sem a racionalidade, somente com a intuição e a urgência do tempo. Este trabalho sairia sem o raciocínio, sem elaboração, seguindo somente o fluxo da respiração? Era o que eu pretendia, a princípio. Ou seguiria um método criado por mim, *a razão da desrazão*? Acredito que o trabalho absorveu os dois sentidos. Houve momentos de elaboração racional, e outros em que procurei não dar-lhe uma direção determinada – pelo contrário. O trabalho sobre a *Andarilha* é um processo com grande número de caminhos possíveis. James (1912/1979b) diz o essencial para abarcar este momento:

> o sistema total de experiências, tais como são imediatamente dadas, se apresenta quase como um caos através do qual pode se passar por um termo inicial em muitas direções e, mesmo assim, terminar no mesmo término, movendo-se de uma experiência para outra por um grande número de caminhos possíveis. (p. 196)

A princípio, pretendia realizar uma performance misturando teatro, concerto para voz e piano e projeção de audiovisual. Limitações técnicas de várias ordens restringiram minha intenção. Acabei optando por fazer um filme de celular e tablet, porque acreditei que isto seria mais viável. Por tratar-se de um experimento-experiência, o filme possibilita as mais variadas tentativas. No momento, é o que apresento, com o desejo de continuar realizando outras *experimências* com a *Andarilha*.

11. Considerações finais

> O mundo é racional por completo – sua existência é um fato concreto definitivo; há um Deus pessoal – um Deus pessoal é inconcebível; há um mundo físico extramental imediatamente conhecido – a mente só pode conhecer suas próprias ideias; existe um imperativo moral – a obrigação é apenas o resultante de desejos; um princípio espiritual permanente está em todos – há apenas estados fluidos da mente; há uma infindável cadeia de causas – há uma primeira causa absoluta; uma necessidade eterna – uma liberdade; um propósito – nenhum propósito; um Muitos primordial; uma continuidade universal – uma descontinuidade essencial nas coisas; uma infinitude – nenhuma infinitude. Há isto – há aquilo; não há de fato nada que alguém não tenha julgado absolutamente verdadeiro enquanto seu vizinho considerava absolutamente falso; e nenhum absolutista entre eles parece jamais ter suposto que o problema pode todo o tempo ser essencial, e que o intelecto, mesmo com a verdade diretamente ao seu alcance, pode não ter nenhum sinal infalível para saber se ela é verdade ou não. (James, 1896/2001, p. 29)

Esta citação de James, que escolhi como epígrafe das considerações finais, não é animadora para quem busca certezas e verdades absolutas. Ela é impactante. É como se toda tentativa de diluir os dualismos ou de aproximar os opostos não resultasse em nada. Pensei muito sobre isto durante toda a pesquisa. Um mundo de ilusão e realidade nos permite viver um pouco uma, um pouco outra. No atual contexto político, social e econômico, o mundo em que vivemos é bastante violento e bipolarizado. Na maioria das vezes, ele se descortina diante de nossos olhos de uma maneira atroz, com seus moralismos, egocentrismos, e aquela ambigüidade nos angustia e nos contamina, mesmo que não queiramos. Na relação do eu com o outro, a ponte entre eles parece quase intransponível quando James diz que "a mente só pode conhecer suas próprias ideias". James parece não nos oferecer qualquer saída. Mas talvez só assim consigamos viver neste mundo caótico: devido à sua ambiguidade e imprevisibilidade, não temos qualquer garantia de nada. O mundo idealizado, dos conceitos absolutos e verdadeiros, está distante de nós porque somos seres errantes e falhamos, justamente por estarmos sujeitos à imprevisibilidade dos acontecimentos. A verdade só existe na experiência vivida de cada um, na percepção ou na imaginação.

Mesmo assim, o mais importante ao realizar este trabalho foi ter verificado que, ao escolher viver uma experiência radical, corro o risco do abismo que é o *insabido*. Conforme a pesquisa avançava, pude perceber – e experienciar – que não rumei apenas em direção ao desconhecido, mas igualmente em direção ao conhecido ao deixar-me guiar pelo "pré-sentido". Joguei-me em direção àquilo que desejava e sentia como possível. Mas, em ambos os casos - rumar ao conhecido ou ao desconhecido –, a imprevisibilidade fez surgirem situações inespe-

radas e novas, que me puseram em contato com a realidade do presente. Esta situação tornou-me humana e não-humana, dentro do que foi possível realizar neste processo. A dualidade humano/não-humano me interessa particularmente, como uma correspondência com a dualidade razão/desrazão. A *experimência* Andarilha trilhou esse caminho. Entendo que a arte, a filosofia e a psicologia não devem separar o humano do não-humano – pois acredito que pendemos ora para um, ora para outro –, nem ignorar as angústias e sofrimentos deste último.

Quando falo da arte como um *religare* em minha pesquisa, não quero dizer, com isto, que ela vá apaziguar todo e qualquer conflito e que funcione de maneira harmoniosa e estável. Pelo contrário: a arte é um campo de tensão porque provoca o transbordamento das emoções, desejos, contradições e ambigüidades. Para mim, a arte exterioriza as angústias do homem. Ela traz à tona conflitos intra e intersubjetivos, as tensões com nossos outros internos e externos. Apesar disso, a arte pode ser um *religare* no sentido de, em seu campo, unir num diálogo pólos opostos como o racional e o irracional, o lógico e o ilógico, o objetivo e o subjetivo, o verdadeiro e o falso, o corpo e a mente. Por isso, acredito que exista um lugar de gozo, não sei se "perfeito e belo", onde as adversidades e até os próprios conflitos se extinguem. Acredito que exista este momento, mas ele não é para sempre. Um momento que pode ser o do *racional desregramento de todos os sentidos* de Rimbaud, o da carnavalização de Bakhtin, o da experiência pura de James, o da contemplação estética de Baldwin ou o da comunhão dionisíaca de Nietzsche.

Entendo que a arte não deve ser uma mera reprodução mimética da realidade, mas deve questioná-la e, sobretudo, apontar outros caminhos possíveis, potenciais, latentes, virtuais. Talvez uma das principais funções da arte não seja tanto o debruçar-se sobre o que já é belo na natureza, mas operar esteticamente sobre o que é trágico, feio e cruel na realidade, para torná-lo suportável à vida. Por outro lado, se a arte servir apenas para ser "o lugar onde tudo pode dar certo", ela não passaria de idealização, alienação e escapismo. A arte tem que questionar, apontar caminhos alternativos e, principalmente, incitar o homem à ação prática na consecução do que foi imaginado. O artista é co-autor e responsável pelas questões mundanas, e a poesia pode ser um guia para apontar direções. A poesia desempenhando um papel ativo na vida; não meramente reproduzindo o seu ritmo, mas estando na frente na construção da realidade. O poeta Décio Pignatari (2014) diz que "o poeta é aquele que ajuda a fundar culturas inteiras. Não dá para entender a cultura portuguesa sem Camões; a inglesa sem Shakespeare; a italiana sem Dante; a alemã sem Goethe; a grega sem Homero; a irlandesa sem Joyce" (p. 10). Por sua vez, Bakhtin (1979/2015) afirma que:

> o poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. (p. XXXIII)

Nesta pesquisa, levantei dúvidas em relação aos dualismos, às bipolaridades. Analisando a perspectiva jamesiana, compreendi que na *experiência pura* não existem dualismos porque, a princípio, ela é apenas um *aquilo*, um acontecimento sem qualificação, e a ambiguidade só pode existir a partir do momento em que as coisas se definem e se opõem – portanto, quando a experiência pura já deixou de existir. Os dualismos só passam a existir a partir da nominação e da qualificação que é dada aos acontecimentos.

No dualismo eu-outro, procurei criticar a ênfase no eu auto-centrado, monológico, único e autossuficiente, derivada do pensamento cartesiano. Contudo, pergunto se não manteríamos a divisão ao passar de um pólo a outro da questão, isto é, ao recusarmos o *self* único e irmos para o seu oposto, o *self* múltiplo. Isto não significaria colocar uma ênfase demasiada no outro na constituição do *self*, retirando do eu o ativismo e a responsabilidade sobre a sua própria constituição? Como observa Rey (2004), "a ênfase colocada no outro tem ocultado o lugar ativo e específico dos processos de auto-organização nas etapas iniciais do desenvolvimento e sua presença permanente em condição de sujeito de suas inter-relações" (p. 3).

Assim como Bakhtin, James e Valsiner, Rimbaud refutou as noções cartesianas do eu auto-centrado e dos dualismos. Os dualismos foram problematizados na minha pesquisa com o intuito de serem, em algum momento, superados, a fim de que os opostos – a razão/desrazão – possam dialogar e façam surgir novas re-significações – a *razão da desrazão* –, como a lógica dos afetos desenvolvida por Baldwin e a experiência pura de James. Considero importante este estudo porque, assim como Baldwin, acredito que exista uma lógica que organiza os afetos. É isto o que objetivo com esta pesquisa através da tensão entre razão e desrazão, criando a noção de *razão da desrazão*, para tentar compreender o processo criativo.

Experienciar um diálogo entre estes opostos, que é o cerne desta pesquisa, talvez seja olhar a diferença. Fazer com que se experimente o diálogo sem tanto distanciamento do desconhecido. Sorver a experiência pura de que fala James, o momento sem acontecimento, a ser preenchido de novos acontecimentos. Seria arriscar-se ao dialogar com um outro radicalmente diferente, estranho a mim. Seria caminhar em direção à futuridade, construindo com o outro uma co-autoria, na responsividade/responsabilidade que viver com o outro requer. Valsiner (2012) afirma que "o movimento de alguém leva à transformação do ambiente e de seu pró-

prio *self*. O ato mínimo de movimento é o de dar um passo imenso para a sua cultura pessoal". Alteridade e alteração possuem, ambas, a mesma raiz: *alter*. A alteridade é alteração, modificação, mudança, transformação, metamorfose, migração, deslocamento de um lugar para outro.

Entendo que só foi possível levar a perspectiva poética, nômade e visionária de Rimbaud a um diálogo com a psicologia cultural porque esta busca o contato com o outro culturalmente diferente e se interessa em conhecer e olhar para as minorias que vivem nas bordas, fora do sistema logocêntrico. A arte igualmente lança este olhar para as minorias e suas inquietações, que precisam ser repercutidas para sair de pequenos lugares particulares e tornar-se questões que eclodam e mudem a ordem do mundo e o façam girar num outro movimento.

A construção deste trabalho exigiu um exercício de várias linguagens: a teórico-metodológica, a poética, a pictórica e a musical, na tentativa constante de manter um diálogo sem a hierarquização da razão sobre a desrazão, e ao mesmo tempo racionalizar a desrazão como uma ação de criação, ao realizar a *experimência - Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves.* A construção da forma estética que desenvolvi se torna complexa na medida em que preciso organizar as partes e torná-las compreensíveis para o leitor porque, ao mesmo tempo em que existe uma estética, existe um conteúdo teórico-metodológico que se desenvolve mutuamente. Obter coerência a partir destes encontros foi complicado em alguns momentos. Queria que o bojo do trabalho revelasse as diferenças e os conflitos existentes. Nesta pesquisa eu falo de caos, pluriverso, multiplicidade, polifonia de vozes, e queria deixar transparecer esta pluralidade. Em função disto, o trabalho é barroco e excessivo. E por envolver poesia, senti a necessidade de criar e recriar a linguagem. "O poeta é um ser de linguagem, o poeta faz linguagem fazendo poema" (Pignatari, 2014, p. 11).

Este trabalho não é dialético, porque não pretendo chegar a nenhuma síntese conciliadora de opostos. Pelo contrário, espero que ele continue gerando tensão e que este estudo consiga dialogar com outros estudos igualmente dispostos a um diálogo do eu com o outro e o diferente que gera estranhamento. Trata-se apenas de uma pesquisa-experimental que, em seu percurso errante, deseja dialogar com as diferenças.

A grande importância de James para o meu estudo foi a minha descoberta sobre a noção de *experiência pura*. Este conceito ajudou-me a pensar de que maneira eu poderia compreender e re-significar a *razão da desrazão* como um método científico de enxergar a criação artística. Compreendi que a experiência pura, como primeiro momento da existência, não comporta dualismos. Na minha visão, faço uma conexão deste momento da experiência pura

de James com a experiência dionisíaca segundo Nietzsche, na qual não existe a individuação e, portanto, nem a qualificação. É semelhante, em certo sentido, à noção de carnavalização em Bakhtin, com sua multiplicidade, na qual as hierarquias são abolidas. Por outro lado, compreendi que a experiência pura se trata de um momento passageiro, que não sei até que ponto pode ser estendido. É um momento que retorna, mas nunca é o mesmo.

Agora, parece que consigo visualizar uma designação melhor para a *razão da desrazão* conforme elaboro e avanço na *experimência* Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves. Consigo percebê-la melhor e tornar esta parceria mais acessível. Assim como a *razão da desrazão*, a *Andarilha* é igualmente um anfíbio: os seres de inumanidade que povoam seu pluriverso múltiplo coexistem em sua alteridade e ambiguidade. A alteridade que existe entre elas as torna ambíguas e é difícil defini-las, em virtude de suas contradições e paradoxos. A dualidade inexiste em seus corpos, pois os torna, a princípio, indefinidos ou de difícil compreensão. Existe uma incompreensão. Uma vazão à desrazão. Uma incoerência. A *razão da desrazão* e a *Andarilha sem razão e seus outros corpos-selves* são repletas de experiências puras de criatividade. Na experiência pura não existe o dualismo. Não existe uma definição a princípio. Só existe uma definição depois do primeiro momento. Este primeiro momento, vazio e ainda prenhe de acontecimentos, é um momento sem dualismos. O dualismo só existe quando surge a definição, a nominação, a qualificação. Aí percebe-se, então, o abismo profundo que existe entre as diferenças.

Em seu estudo sobre a importância da arte para a psicologia, Baldwin analisa a função da experiência estética, os *insights* sobre a realidade e a natureza da lógica. Ele fala da existência inevitável de quatro tipos de dualismo: ideia/fato, fato/fim, *self*/não-*self* e singular/universal. No entanto, segundo ele, estas tensões se perdem na síntese da contemplação imediata, e nenhum estado da mente é mais totalmente uno e indivisível que o da fruição estética ocorrida em sua plenitude.

Na sua teoria do pancalismo, Baldwin fala da existência de um lugar onde a arte habita como o belo. No meu ponto de vista, se este "belo" for relacionado a um ideal de beleza aristotélico, ele está longe de ser alcançado por causa das imperfeições terrenas. Se for um lugar de prazer e gozo, deve ser terreno e não metafísico. Acredito que exista um diálogo transgressor que escape à normalidade e ao unilateral porque os dualismos existem, como diz Baldwin, mas no pancalismo eles são superados, ainda que momentaneamente. É como se, neste momento, houvesse uma "cura" (*healing*) dos dualismos.

Neste lugar do *religare*, é possível existir uma "cura" para os dualismos, propiciando a criação artística. Cura que se efetua não só no momento do amplexo, mas extrapola esta experiência imediata de prazer. A música, por exemplo, emana ondas sonoras que vibram dentro e fora do corpo, mas continua reverberando em nós mesmo depois de cessar. Pretendo, numa futura pesquisa, aprofundar a questão da fé na cura através da arte, onde a música possa proporcionar uma relação dialógica com a natureza e a psicologia cultural. Baldwin (1915) fala de um lugar onde as dificuldades podem ser encobertas, e onde é possível existir uma união e uma síntese vital.

> Nenhuma síntese de motivos na consciência, de um tipo que supere seus dualismos e oposições, pode ter lugar enquanto os motivos para esses dualismos e oposições continuarem plenamente em grande número. As dificuldades podem ser encobertas, como nos estados místicos, ou negadas, como nas teorias *ex parte;* mas apenas por sua efetiva remoção pode ser estabelecido o lugar para uma união e síntese vital. (p. 232, tradução nossa)

A arte funcionaria como um *religare* do homem com a sua ancestralidade mitopoética. Esta intenção de *religare* é uma gota no oceano do pensamento enraizado e predominante do racionalismo. A minha contribuição com este trabalho é pequena, mas espero que seja inquietante e provoque alguma ação em direção à vida como poesia. É este senso de ativismo e de responsabilidade da poesia com relação à vida e à humanidade que percebo em Rimbaud por meio das Cartas do Vidente, ao analisar sua visão acerca da função do poeta e da poesia para o desenvolvimento da sociedade. Observo seu total empenho, articulado com o momento histórico, cultural, social e político, para o estabelecimento de uma meta pessoal: viver os mais ambígüos afetos, no paradoxo de um *racional desregramento de todos os sentidos*, para alcançar o Insabido e tornar-se um poeta-visionário – e, como um Prometeu, roubar o fogo dos deuses para entregá-lo à humanidade.

O devir-poético de Rimbaud continua a reverberar, suscitando questões que ainda permearão os conflitos neste mundo caótico e errante. Rimbaud escapole e torna-se uma linha de fuga dentro da arte. Ele é o forasteiro, o estranho, o estrangeiro. O fora. O que está à margem. "O grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito" (Rimbaud, 1871/2009, p. 39). Rimbaud continua agenciando e criando redes que se propagam e sobrevivem, mesmo que posteriormente apreendidas pelo pensamento da hierarquização e dos dualismos. Rimbaud procura fugir do centro e migrar para as bordas.

A pesquisa começou com o enunciado *Eu é um outro* de Rimbaud, um pensamento do poeta inquieto e errante num mundo caótico, e termina com uma poesia de Rimbaud, como

um *religare* entre mundos diferentes que em algum momento possam ser invadidos pelo som de notas consonantes ou dissonantes – não importa, porque ora pendem para um lado, ora para o outro. Uma hora James, o filósofo-poeta; outra hora, Rimbaud, o poeta-filósofo. Disse James (1890/1979a):

> Diferentes instrumentos dão a 'mesma nota', mas cada um numa voz diferente, porque cada um dá mais do que aquela nota, notadamente, várias harmonias mais altas, que diferem de um instrumento para outro. Eles não são ouvidos separadamente; eles se combinam com a nota fundamental, a difundem e a alteram; e da mesma forma fazem os processos cerebrais crescentes e descrescentes; a cada momento se combinam com, difundem e alteram o efeito físico dos processos que estão em seu ponto culminante. (p. 145)

Finalmente, encerro com Rimbaud (1873-1875/2002):

AS PONTES

> Céus de cristais gris. Bizarro desenho de pontes, estas retas, aquelas em arco, outras descendo em ângulos oblíquos sobre as primeiras, e essas figuras se renovando nos outros circuitos iluminados do canal, mas todas tão longas e leves que as margens, cheias de cúpulas, afundam e encolhem. Algumas dessas pontes ainda estão cheias de barracas. Outras sustentam mastros, sinais, frágeis parapeitos. Acordes menores se cruzam, e somem, as cordas escalam os barrancos. Distingue-se uma roupa vermelha, talvez outros trajes e instrumentos musicais. São árias populares, trechos de concertos senhoriais, restos de hinos públicos? A água é gris e azul, larga como um braço do mar. – E um raio branco, desabando do alto do céu, aniquila esta comédia. (p. 43)

Referências[63]

Artaud, A. (1936). *O teatro e seu duplo*. [Versão digital]. Recuperado de: https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=FC3DE2D5BEDF090C!194&cid=fc3de2d5bedf090c &app=WordPdf.

Bakhtin, M. M. (2013). *Problemas da poética de Dostoiévski* (P. Bezerra, trad., 5a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária. (Obra original publicada em 1929).

Bakhtin, M. M. (2015). *Estética da criação verbal* (P. Bezerra, trad., 6a ed., 5a tiragem). São Paulo, SP: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1979).

Baldwin, J. M. (1911). *Thought and things: a study of development and meaning of thought or Genetic Logic.* London: England: George Allen.

Baldwin, J. M. (1915). *Genetic theory of reality*. New York, NY: The Knickerbocker Press.

Baronian, J.-B. (2011). *Rimbaud* (J. Canêdo, trad., Vol. 975, Série Biografias/23). Porto Alegre, RS: L&PM.

Barros, E., Camargo, R., & Rosa, M. (2001, abril/junho). Vigotski e o teatro: descobertas, relações e revelações. *Psicologia em estudo, 16*(2), 229-240.

Bergson, H. (2015). A evolução criadora. *Coleção Folha: Grandes Nomes do Pensamento* (B. Prado Neto, trad., Vol. 27). São Paulo, SP: Folha de S. Paulo. (Obra original publicada em 1907).

Boesch, E. (1991). *Symbolic action theory and cultural psychology*. New York, NY: Springer.

Brait, B., & Melo, R. (2014). Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In B. Brait (Org.), *Bakhtin: conceitos-chave* (5a ed., 2a reimp.). São Paulo, SP: Contexto.

Caimi, C. (2008). Literatura e pensamento: A lógica da ambiguidade e a lógica da não-contradição. *Matraga, 15*(22), 85-98. Recuperado de: http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga22/arqs/matraga22a04.pdf.

[63] De acordo com o estilo APA – American Psychological Association.

Cavinato, A. A. (2015). *Processos de criação: teatro e imaginário.* Curitiba, PR: CRV.

Cornford, F. M. (1989). *Principium sapientiae: as origens do pensamento filosófico grego*. (M. M. R. dos Santos, trad.). Lisboa: Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian. (Obra original publicada em 1952).

Descartes, R. (2001). *Discurso do método* (M. E. Galvão, trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes (Obra original publicada em 1637). Recuperado de: http://www.josenorberto.com.br/DESCARTES_Discurso_do_m%C3%A9todo_Completo.pdf.

Descartes, R. (2004). *Meditações sobre filosofia primeira* (F. Castilho, trad.). Campinas, SP: Unicamp. Recuperado de: http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/2012/04/Medita%C3%A7%C3%B5es-sobre-Filosofia-Primeira-Ren%C3%A9-Descartes.pdf.

Detienne, M. (1988). *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. (A. Daher, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.

Dinis, N. (2008, julho/dezembro). A esquizoanálise: Um olhar oblíquo sobre corpos, gêneros e sexualidades. *Sociedade e Cultura*, *11*(2), 355-361. Recuperado de: www.revistas.ufmg.br/index.php/fchf/article/view/5293.

Dissanayake, E. (2006). Ritual and Ritualization: Musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals. In S. Brown, & U. Voglesten (Eds.), *Music and manipulation: On the social uses and social control of music* (pp. 31-56). New York, NY: Berghahn Books. Recuperado de: http://ellendissanayake.com/publications/pdf/RitualAndRitualization_EllenDissanayake%20.pdf

Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: England: Oxford University Press (pp. 96-220). Recuperado de: http://monoskop.org/images/4/4d/Gell_Alfred_Art_and_Agency_An_Anthropological_Theory.pdf.

Guimarães, D. S. (2010). *Articulações e implicações da noção de perspectiva no construtivismo semiótico-cultural para a compreensão das relações eu-outro: Possível diálogo com o perspectivismo ameríndio* (Tese de Doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47132/tde-06052010-110644/.

Guimarães, D. S. (2012): Desdobramentos de um possível diálogo entre psicologia cultural e antropologia americanista. In S. M. P. Vichietti (Org.), *Psicologia Social e Imaginário. Leituras Introdutórias* (pp. 153-167). São Paulo, SP: Zagodoni.

Guimarães, D. S. (2015): Temporality in cultural trajectories: A psychological approach on semiotic constructions. In L. M. Simão, D. S. Guimarães, & J. Valsiner (Orgs.), *Temporality: culture in the flow of human experience*, Vol. 1 (pp. 331-358). Charlotte, NC: IAP.

Hegel, G. W. F. (trans. 2001). *Cursos de Estética I* (M. A. Werle, trad., 2a ed.). [Versão digital em Adobe Reader]. São Paulo, SP: Edusp. Recuperado de: https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/cursos-de-estc3a9tica-vol-i.pdf.

Hermans, H. J. M. (2001). The dialogical self: toward a theory of personal and cultural positioning. *Culture Psychology*, *7*(3), 243-281. doi: 10.1177/1354067X0173001.

Issa, R. (2009, 12 de março). A arte na visão de Friedrich Nietzsche. *Filosofia crítica e bem humorada* [blog]. Recuperado de: http://humoreideias.blogspot.com.br/2009/03/arte-na-visao-defriedrich-nietzsche.html.

James, W. (1979a). Princípios de psicologia. In *Pragmatismo e outros textos* (P. R. Mariconda, trad., pp. 119-169). São Paulo, SP: Abril Cultural. (Obra original publicada em 1890).

James, W. (1979b). Ensaios em empirismo radical. In *Pragmatismo e outros textos* (P. R. Mariconda, trad., pp. 171-230). São Paulo, SP: Abril Cultural. (Obra original publicada em 1912).

James, W. (1979c). O significado da verdade. In *Pragmatismo e outros textos* (P. R. Mariconda, trad., pp. 111-118). São Paulo, SP: Abril Cultural. (Obra original publicada em 1949).

James, W. (2001). *A vontade de crer*. (C. C. Bartalotti, trad.). [Versão digital em Adobe Reader]. São Paulo, SP: Loyola. (Obra original publicada em 1896). Recuperado de: https://leandromarshall.files.wordpress.com/2012/05/william-james-a-vontade-de-crer.pdf.

James, W. (2004). *A pluralistic universe: Hibbert Lectures at Manchester College on the present situation in philosophy*. (Obra original publicada em 1909). Recuperado de: http://www.gutenberg.org/cache/epub/11984/pg11984.html.

James, W. (1912). *Essays in radical empiricism*. New York, NY: Longman Green. Recuperado de: http://www.brocku.ca/MeadProject/James/documents2.html.

Kafka, F. (1993). *A Metamorfose* (M. Carone, trad., 14a ed.). São Paulo, SP: Brasiliense. (Obra original publicada em 1915).

Loredo, J-C, & Sánchez, J-C. (2004, julho). El pancalismo de James Mark Baldwin: Estética, psicología y constructivismo. *Estudios de Psicología*, *25*(3), 315-329. doi:10.1174/0210939042450939.

Marková, I. (2003, setembro). Constitution of the self: Intersubjectivity and dialogicality. *Culture & Psychology*, *9*(3), 249-259. doi: 10.1177/1354067X030093006.

Nicholl, C. (2007). *Rimbaud na África: os últimos anos de um poeta no exílio (1880-1891)*. (M. Pinheiro, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.

Nietzsche, F. W. (1984). *A origem da tragédia*. São Paulo, SP: Moraes. (Obra original publicada em 1872).

Nietzsche, F. W. (1999). Considerações extemporâneas. In G. Lebrun (Ed.), *Friedrich Nietzsche: Obras incompletas* (R. R. Torres Filho, trad., pp. 267-298). [Versão digital em Adobe Reader]. São Paulo, SP: Nova Cultural. (Obra original publicada entre 1873 e 1874). Recuperado de: http://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2014/11/Considera%C3%A7%C3%B5es-extempor%C3%A2neas.pdf.

Nietzsche, F. W. (2001). *Assim Falou Zaratustra* (P. Nassetti, trad.). São Paulo, SP: Martin Claret. (Obra original publicada em 1883).

Nietzsche, F. W. (2011). *Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo*. (R. Zwick, trad., apres. e notas). Porto Alegre, RS: L&PM. (Obra original publicada em 1889).

Nietzsche, F. W. (2012). *A gaia ciência*. (P. C. de Souza, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras. (Obra original publicada entre 1882 e 1887).

Nunes, B. (2004). *Filosofia contemporânea*. Belém, PA: Edufpa.

Oliveira, J. R. de. (2010). Nietzsche e o Heráclito que ri: Solidão, alegria trágica e devir inocente. *Veritas*, *55*(3), 217-235. Recuperado de: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/viewFile/6263/5763.

Pélbart, P. P. (2009). *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão* (2a ed.) São Paulo, SP: Iluminuras.

Peschel, E. R. (1977). *Flux and reflux: Ambivalence in the poems of Arthur Rimbaud*. Genève: Suisse: Librairie Droz. Recuperado de: https://books.google.com.br/books?id=a-2alXrRpakC&pg=PA5&lpg=PA5&dq=peschel+flux+and+reflux&source=bl&ots=TJXGZHDkfu&sig=CpbGMTd5oBsupr1-VF9QzNOrYRs&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjC_qXA9N7LAhVEkJAKHeTUAVUQ6AEINzAD#v=onepage&q=peschel%20flux%20and%20reflux&f=false.

Pignatari, D. (2011). *O que é comunicação poética* (10a ed). São Paulo, SP: Ateliê.

Pires, V. L. (2002): Dialogismo e alteridade ou A teoria da enunciação em Bakhtin. *Organon, 15*(32-33). Recuperado de: www.seer.ufrgs.br/organon/article/download/29782/18403.

Platão. (trans. 2002). *A República: Livro X*. (D. R. N. Lopes, trad.). [Versão digital em Adobe Reader]. Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000275703.

Pound, E. (1989). *ABC da literatura*. (A. de Campos e J. P. Paes, trads.) São Paulo, SP: Cultrix.

Prandi, R. (2001). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Razzo, F. de A. (2012, janeiro-junho). Consciência e experiência no empirismo radical de William James. *Revista Eletrônica de Filosofia, 9*(1), 65-72. Recuperado de: http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/viewFile/8126/7744.

Rey, F. G. (2004). O sujeito, a subjetividade e o outro na dialética complexa do desenvolvimento humano. In A. M. Martínez, & L. M. Simão (Orgs.), *O outro no desenvolvimento humano: Diálogos para a pesquisa e a prática profissional em psicologia* (pp. 1-27). São Paulo, SP: Pioneira Thomson Learning.

Rimbaud, A. (1995). *Poesia Completa*. (I. Barroso, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Topbooks.

Rimbaud, A. (2002). *Iluminuras: Gravuras Coloridas*. (R. G. Lopes & M. A. Mendonça, trads.). São Paulo, SP: Iluminuras. (Obra original publicada em 1886).

Rimbaud, A. (2009). *Correspondência* (I. Barroso, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Topbooks.

Rouch, J. (2003). On the vicissitudes of the self: The possesser dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker and the ethnographer. In S. Feld (Ed. e trad.), *Ciné-ethnography: Visible Evidence* (Vol. 13, pp. 87-101). [Versão digital em Adobe Reader]. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. Recuperado de: file:///C:/Documents%20and%20Settings/Propriet%C3%A1rio/Meus%20documentos/Downloads/rouch-on-the-vissitudes-of-the-self.pdf.

Sangiovanni, A. J. (2008). *A crítica de Nietzsche à tradição do conhecimento socrático-platônica.* In 1º Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná. Recuperado de: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/I_encontro_inter_artes/09_Angelo_Sangiovanni.pdf.

Simão, L. M. (2002). A noção de objeto e a concepção de sujeito em Boesch. In L. M. Simão, M. T. C. Souza, & N. E. Coelho Jr., *Noção de objeto, concepção de sujeito: Freud, Piaget e Boesch* (pp. 87-96). São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.

Simão, L. M. (2003). Beside rupture – disquiet; beyond the other – alterity. *Culture & Psychology*, *9*(4), 449-459. doi: 10.1177/1354067X0394007.

Simão, L. M. (2004a): Alteridade no diálogo e construção do conhecimento. In A. M. Martínez, & L. M. Simão (Orgs.), *O outro no desenvolvimento humano: Diálogos para a pesquisa e a prática profissional em psicologia*. (pp. 29-39). São Paulo, SP: Pioneira Thomson Learning.

Simão, L. M. (2004b): Semiose e diálogo: Para onde aponta o construtivismo semiótico-cultural? In M. Souza (Org.), *Os sentidos de construção: O si mesmo e o mundo.* (pp. 13-24). São Paulo, SP: Casa do Psicólogo.

Simão, L. M. (2006). Why “otherness” in the research domain of semiotic-cultural constructivism? In L. M. Simão, & J. Valsiner (Eds.), *Otherness in question: Labyrinths of the self.* Charlotte, NC: IAP.

Simão, L. M. (2010): *Ensaios dialógicos: Compartilhamento e diferença nas relações eu-outro.* São Paulo, SP: Hucitec.

Simão, L. M. (2015): The temporality of tradition: some horizons for the semiotic-cultural constructivism in psychology. In L. M. Simão, D. S. Guimarães, & J. Valsiner (Eds.), *Temporality: Culture in the flow of human experience* (pp. 483-503). Charlotte, NC: IAP.

Simão, L. M. (2016, março). Culture as a symbolic moving border. *Integrative Psychological and Behavioral Science, 50*(1), 14-28.

Sobral, A. (2014). Ato/atividade e evento. In B. Brait (Org.), *Bakhtin: Conceitos-chave* (5a. ed., 2a reimp.). São Paulo, SP: Contexto.

Valsiner, J. (1998). *The guided mind: a sociogenetic approach to personality.* Cambridge, MA: Harvard University Press. Recuperado de: https://books.google.com.br/books?id=Cct-zbBPf0YC&pg=PA68&lpg=PA68&dq=valsiner+the+guided+mind&source=bl&ots=3uB9rEOsMF&sig=8ChUXUtPtFR4UNVZ9YL9R-inmXQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiDwsqDgd_LAhXJgJAKHSv-CwEQ6AEIQjAG#v=onepage&q=valsiner%20the%20guided%20mind&f=false.

Valsiner, J., & van de Veer, R. (2000). *The social mind: constructions of the idea*. Cambridge, MA: Cambridge University Press. Recuperado de: https://books.google.com.br/books?id=mwaA4vJkxqAC&pg=PA2&lpg=PA2&dq=valsiner+social+mind&source=bl&ots=Ki97cNM3G&sig=cEdqLiedMWTw1FpOwfCbHnayQMk&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwiJ2KGUr6HLAhWEIZAKHdTDAkoQ6AEIOjAD#v=onepage&q=valsiner%20social%20mind&f=false.

Valsiner, J. (2006). Human development as migration: Striving toward the unknown. In L. M. Simão, & J. Valsiner (Eds.), *Otherness in question: Labyrinths of the self* (pp. 349-378). Charlotte, NC: IAP.

Valsiner, J. (2009). Baldwin's quest: A universal logic of development. In J. W. Clegg (Ed.), *The observation of human systems: Lessons from the history of anti-reductionistic empirical psychology* (pp. 45-82). New Brunswick, NJ: Transaction.

Valsiner, J. (2010). Introduction to the Transaction Edition. In J. M. Baldwin, *Genetic theory of reality – with a new introduction by Jaan Valsiner*. New Brunswick, NJ: Transaction. Recuperado de: https://books.google.com.br/books?id=yi6r30rmKyEC&pg=PP28&lpg=PP28&dq=baldwin+genetic+theory+reality+imitation&source=bl&ots=7zDhNfVa3o&sig=gjCKew2XL258DnuUwnt9_HduDMs&hl=ptBR&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAGoVChMIx9yn2s2YyQIVyBmQ-Ch2abgjP#v=onepage&q=baldwin%20genetic%20theory%20reality%20imitation&f=false.

Valsiner, J. (2012). *Fundamentos de uma psicologia cultural: Mundos da mente, mundos da vida* (A. C. de S. Bastos, trad.). Porto Alegre, RS: Artmed.

Van der Veer, R. & Valsiner, J. (2006). *Vygotsky: Uma síntese* (C. C. Bartalotti, trad.). São Paulo, SP: Loyola.

Vasconcelos, M. S. (2000). *Rimbaud da América e outras iluminações.* São Paulo, SP: Estação Liberdade.

Vigotski, L. S. (1999). *Psicologia da arte* (P. Bezerra, trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1925).

Viveiros de Castro, E. (2006). A floresta de cristal: Notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo, 14/15*, 319-338. Recuperado de: www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/dowload/50120/55708.

Voloshinov, V. N., & Bakhtin, M. M. (1976): Discurso na vida e discurso na arte: Sobre poética sociológica. (C. A. Faraco e C. Tezza, trads.) (Obra original publicada em 1926). Recuperado de: www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf.

White, E. (2010). *Rimbaud: A vida dupla de um rebelde.* (M. Bagno, trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.

Anexo A – Carta a Georges Izambard

Charleville, 13 de maio de 1871

Caro Senhor!

Ei-lo de novo professor. Temos deveres com a Sociedade, o senhor me disse; o senhor faz parte dos corpos docentes: segue o bom caminho.

– Eu também sigo um princípio: deixo-me cinicamente *entreter*; desenterro velhos imbecis do colégio: tudo o que posso inventar de estúpido, de baixo, de mau, em palavras e ações, eu lhes transmito: pagam-me em cervejas e em pequenas. *Stat mater dolorosa, dum pendet filius*.– Devo dar-me à Sociedade, é justo; – e tenho razão. – O senhor também tem razão, por agora. No fundo, o que vê em seu princípio é apenas poesia subjetiva; sua obstinação em retornar à manjedoura universitária – desculpe! – é a prova disso. Mas acabará sempre como alguém satisfeito que nada fez, nem nunca quis fazer. Sem contar que sua poesia subjetiva sempre será horrivelmente insípida. Um dia, espero – e muitos esperam a mesma coisa –, hei de ver em seu princípio a poesia objetiva, e a verei mais sinceramente do que o senhor o faria! Serei um trabalhador: é a ideia que me retém, quando as cóleras loucas me empurram para a batalha de Paris, - onde tantos trabalhadores morrem ainda enquanto lhe escrevo! Trabalhar agora, jamais, jamais; estou em greve.

Agora eu me encrapulo o mais possível. Por quê? Quero ser poeta, e trabalho para tornarme *Vidente*: o senhor não está compreendendo nada e eu talvez nem soubesse explicar. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos*. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu me reconheci poeta. Não é de fato culpa minha. É falso dizer: Eu penso: devíamos dizer pensam-me. - Perdão pelo jogo de palavras.

Eu é um outro. Tanto pior para a madeira que se descobre violino, e ao Diabo os inconscientes que chicaneiam sobre o que ignoram por completo!

O senhor não é *Ensinante* para mim. Mando-lhe isto: será sátira, como diria o senhor? Será poesia? Sempre há de ser fantasia. – Mas lhe peço, não sublinhe muito a lápis, nem com o pensamento:

CORAÇÃO LOGRADO

Meu coração baba na popa,
Triste e cheirando a caporal:
Vêm-lhe jogar jatos de sopa,
Meu coração baba na popa:
Sob os apupos dessa tropa
Que lança risos em geral,
Meu coração baba na popa,
Triste e cheirando a caporal!

Itifálicos, soldadescos,
Foi por insultos depravado!
Fazem, chegando a tarde, afrescos
Itifálicos, soldadescos.
Fluxos abracadabrantescos,
Salvai meu coração coitado:
Itifálicos, soldadescos,
Foi por insultos depravado!

Quando mascar não possam mais,
Como agir, coração logrado?
Serão refrães de bacanais,
Quando mascar não possam mais:
Crises terei estomacais
Se o coração for degradado:
Quando mascar não possam mais,
Como agir, coração logrado?

Isso não quer dizer nada. - RESPONDA-ME: a/c do Sr. Deverrière, para A. R.
Bom-dia de coração, Ar. Rimbaud.
Senhor Georges Izambard,
27, rua de l'Abbaye-des-Champs, Douai

Anexo B – Carta a Paul Demeny

Charleville, 15 de maio de 1871

Resolvi proporcionar-lhe uma hora de literatura nova. Começo logo com um salmo atual de atualidade:

CANTO DE GUERRA PARISIENSE

A Primavera está no ar, pois
Na alma das verdes Propriedades,
O voo de Thiers e de Picard
Abre as mais amplas claridades!
Ó Maio! Os trapos delirantes!
Sévres, Meudon, Bagneux, Asniéres,
Escutai pois os bem-chegantes
Semeando em tudo mal-me-queres!
Têm quepe, sabre e tem tantã
Não a velha caixa de velas
E os ioles que jamais jam...jam...
Fendem o lago de água...relas!
Fazemos mais que nunca arruaças
Quando caem sobre as nossas tocas
As amarelas calabaças
Nas alvoradas meio loucas!
Thiers e Picard são como os Eros
Que vão levando os girassóis,
Seus petróleos dão Corots feros:
E as tropas tocam seus taróis...
São Familiares do Grão Truque!...
E, entre os gladíolos, Favre tenta
Arrancar lágrimas a muque
Com umas pitadas de pimenta!

Tem a cidade quente o piso
Embora a duchas de óleo exposto,
E com certeza que é preciso
Vos sacudir em vosso posto.
E esses Rústicos que se agacham
Como os prelados mais contritos,
Ouvirão ramos que se racham
Em meio ao rubro dos atritos!

- Eis um pouco de prosa sobre o futuro da poesia -

Toda a poesia antiga vai dar na poesia grega, Vida harmoniosa. – Da Grécia ao movimento romântico – Idade Média – só temos literatos, versificadores. De Ênio a Teroldo, de Teroldo a Casimir Delavigne, tudo é prosa rimada, um jogo, aviltamento e glória de inúmeras gerações idiotas: Racine é o puro, o forte, o grande. Se tivessem apagado suas rimas, embaralhado seus hemistíquios, o Divino Tolo seria hoje tão ignorado quanto o último entre os autores de *Origens*. – Depois de Racine, o jogo cria mofo. Havia durado dois mil anos!

Nem pilhéria, nem paradoxo. A razão me inspira mais certezas sobre o assunto do que jamais poderia ter de cóleras um Jeune-France. Quanto ao mais, liberdade aos *novos*! de execrar os ancestrais: estamos em casa e temos tempo.

O romantismo nunca foi bem julgado. Quem o julgaria? Os críticos!! Os românticos, que provam muito bem como a canção é raramente obra, ou seja, o pensamento cantado e *compreendido* do cantor?

Pois Eu é um outro. Se o cobre acorda clarim, nenhuma culpa lhe cabe. Para mim é evidente: assisto à eclosão de meu pensamento; eu a contemplo, eu a escuto. Tiro uma nota ao violino: a sinfonia agita-se nas profundezas, ou ganha de um salto a cena.

Se os velhos imbecis tivessem descoberto algo mais que a falsa significação do Eu, não teríamos que varrer esses milhões de esqueletos que, desde um tempo infinito, vêm acumulando os produtos de sua inteligência caolha, arvorados em autores!

Na Grécia, já disse, versos e liras *dão ritmo à Ação*. Depois, música e rimas se tornaram jogos, divertimentos. O estudo desse passado encanta os curiosos; vários se distraem em renovar tais antigüidades: é coisa para eles. A inteligência universal sempre rejeitou essas ideias, é claro; os homens recolheram uma parte desses frutos do cérebro: agiam segundo eles, escrevi-

am livros com eles; assim andaram as coisas, o homem não se aperfeiçoando, não estando ainda desperto, ou ainda não na plenitude do grande sonho. Funcionários, escritores: autor, criador, poeta, tal homem jamais existiu!

O primeiro estudo de quem aspira a ser poeta é o conhecimento total de si mesmo; buscar sua alma, inspecioná-la, experimentá-la, conhecê-la. Assim que a sabe, deve cultivá-la; isso parece simples: em todo cérebro realiza-se um desenvolvimento natural; quantos *egoístas* se proclamam autores; há muitos outros que *se* atribuem seu progresso intelectual! – Mas trata-se de tornar a alma monstruosa: à maneira dos *comprachicos*, em suma! Imagine um homem que plante e cultive verrugas em seu rosto.

Afirmo que é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*.

O poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; buscar-se a si, esgotar em si mesmo todos os venenos, a fim de só lhes reter a quintessência. Inefável tortura para a qual se necessita toda a fé, toda a força sobre-humana, e pela qual o poeta se torna o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito, – e o Sabedor supremo! – pois alcança o *insabido*! Por ter, como ninguém, cultivado sua alma, que já era rica, ele alcança o desconhecido, e quando, assombrado, terminar por perder a consciência de suas visões, ele as terá visto! Que se arrebento no salto rumo às coisas inauditas e inomináveis: outros trabalhadores horríveis virão; e começarão pelos horizontes onde o outro sucumbiu!

- Continuação em seis minutos -

Intercalo aqui um outro salmo *fora do texto*: conceda-lha uma atenção complacente, – e todo mundo ficará encantado. – Tenho o arco em mão, começo:

MINHAS POBRES NAMORADAS

O hidrolato lacrimal lava
Os céus de graxa:
Sob a árvore-em-brotão que baba
Vossa borracha.
Brancos de luas domingueiras
De ovais patelas,

Entrechocai as joelheiras,
Minhas megeras.
Naquele tempo nos amávamos,
Azul bruaca,
E os ovos quentes que tomávamos
Na própria casca.
Um dia poeta me sagraste,
Louro bagaço,
Ora vem cá que eu te vergaste
Em meu regaço.
Atrapalhei-te a brilhantina,
Negro cariz;
Podes quebrar-me a mandolina
Com teu nariz.
Minhas salivas derradeiras,
Ruiva coruja,
Ainda infectam-me as trincheiras
Das mamas sujas.
Ó minhas pobres namoradas,
Eu vos odeio!
Enchei de tristes almofadas
Os magros seios!
Pisoteai-me as velhas terrinas
De sentimento!
Pois bem! Posai de bailarinas
Por um momento!...
Vossa omoplata se desata,
Amores feios!
Com uma estrela na anca que salta,
Fazei volteios!
Contudo, foi para essas mancas
Meu verso alado!
Quebrar pudesse as vossas ancas
De haver amado!

Monte insulso de estrelas falhas,
Ficai de lado!
- Morrei em Deus, sob as cangalhas
De vis cuidados!
E sob as luas domingueiras
De ovais patelas,
Entrechocai as joelheiras,
Minhas cadelas!

Eis aí. E veja bem que, se não receasse fazê-lo desembolsar mais de 60 cent. de porte, – eu, pobre coitado que, em sete meses, não vi sequer uma moeda de bronze! – mandar-lhe-ia ainda meus "Amantes de Paris", cem hexâmetros, sim senhor, e minha "Morte de Paris", duzentos hexâmetros! -

- Recomeço:

Logo, o poeta é um verdadeiro roubador do fogo.

Responde pela humanidade e até pelos *animais*; deverá fazer com que suas invenções sejam cheiradas, ouvidas, palpadas; se o que transmite *do fundo* possui forma, dá-lhe forma; se é informe, deixa-o informe. Encontrar uma língua;

- Afinal, como toda palavra é ideia, a linguagem universal há de chegar um dia. É preciso ser acadêmico – mais morto que um fóssil – para elaborar um dicionário, em que língua seja. Os fracos que se pusessem *a pensar* sobre a primeira letra do alfabeto poderiam rapidamente mergulhar na loucura! -

Essa língua será da alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, seres, sons: pensamento que se engancha a um pensamento e o puxa para fora. O poeta seria o indicador da quantidade de desconhecido despertada em seu tempo na alma universal; daria mais: a fórmula de seu pensamento, a notação de *seu avanço no Progresso*! Enormidade se fazendo norma, absorvida por todos, ele seria verdadeiramente um *multiplicador de progresso*!

Esse futuro será materialista, como vê; – Sempre repleta, de *Número* e de *Harmonia*, essa poesia será feita para ficar. – No fundo, seria ainda um pouco a Poesia grega.

A arte eterna terá suas funções, já que os poetas serão cidadãos. A Poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela *estará na frente*.

Esses poetas virão! Quando for quebrada a servidão infinita da mulher, quando ela viver para si e por si mesma, quando o homem, – até então abominável – lhe tiver dado sua alforria, também ela será poeta! A mulher encontrará o ignoto! Seu mundo de ideias diferirá do nosso?

- Ela encontrará coisas estranhas, insondáveis, repelentes, deliciosas; nós as tomaremos, as compreenderemos.

À espera disso, insistamos com os *poetas* pelo *novo*, – ideias e formas. Todos os hábeis estariam convictos de haver satisfeito a essa demanda. – Mas não é isto!

Os primeiros românticos foram *videntes* sem se darem muita conta disto: o cultivo de suas almas começou por acidente: locomotivas abandonadas, mas resfolegantes, que sãs vezes entram nos trilhos. – Lamartine mostra-se às vezes vidente, mas estrangulado pela forma envelhecida. – Hugo, *cabeçudo demais*, tem muito de VISTO em seus últimos volumes: *Os Miseráveis* são um verdadeiro *poema*. Tenho *Os Castigos* à mão: *Stella* dá-nos mais ou menos a medida da *visão* de Hugo, Demasiado Belmontet e de Lamennais, de Jeovás e de colunas, velhas enormidades cediças.

Musset é catorze vezes execrável para nós, gerações sofredoras e obcecadas pelas visões,
– insultadas por sua angelical preguiça! Ó! os contos e os provérbios insípidos! ó as noites! ó Rolla, ó Namouna, ó a Taça! Tudo é francês, ou seja, odiento ao grau supremo; francês, não parisiense! Mais uma obra deste gênio odioso que inspirou Rabelais, Voltaire, Jean La Fontaine, comentado pelo Sr. Taine! Primaveril, o espírito de Musset! Fascinante, o seu amor! Eis aí a pintura a esmalte, da poesia sólida! Por muito tempo a poesia *francesa* será saboreada, mas na França. Qualquer jovem empregado de mercearia é capaz de desembuchar uma apóstrofe à la Rolla; todo seminarista traz suas quinhentas rimas no segredo de um caderno. Aos quinze anos, esses arroubos de paixão põem os jovens no cio; aos dezesseis, já se contentam em recitá-los com *sentimento*; aos dezoito, ou mesmo aos dezessete, todo colegial que tem a possibilidade faz seu Rolla, escreve um Rolla! Alguns talvez ainda morram por isso. Musset não soube fazer nada: havia visões por trás da gaze das cortinas: ele fechou os olhos. Francês, molenga, arrastado do boteco para a cátedra colegial, o belo morto está morto, e, agora, não nos demos sequer ao trabalho de despertá-lo com as nossas abominações!

Os segundos românticos são muito *videntes*: Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville. Mas como inspecionar o invisível e escutar o inaudito era algo diferente de retomar o espírito das coisas mortas, Baudelaire é o primeiro vidente, rei dos poetas, *um verdadeiro Deus*. Contudo, viveu num meio demasiado artístico; e sua forma, tão elogiada, é de fato mesquinha: as invenções do ignoto requerem formas novas.

Afeita às velhas formas, entre os inocentes, A. Renaud – fez seu Rolla; L. Grandet, – fez seu Rolla; L. Grandet, - fez seu Rolla; os gauleses e os Musset, G. Lafenestre, Coran, Cl. Popelin, Soulary, L. Salles; os discípulos, Marc, Aicard, Theuriet; os mortos e os imbecis, Autran, Barbier, L. Pichat, Lemoyne, os Deschamps, os Desessarts; os jornalistas, L. Cladel, Robert

Luzarches, X. de Ricard; os fantasistas, C. Mendès; os boêmios; as mulheres; os talentos, Leon Dierx, Sully-Prudhomme, Coppée, – a nova escola, dita parnasiana, tem dois videntes, Albert Mérat e Paul Verlaine, um verdadeiro poeta. – É tudo. Por isso trabalho para me tornar *vidente*. – E terminemos com um canto piedoso.

AGACHAMENTOS

Bem tarde, quando sente o estômago em gastura,
O frade Militão, - com um olho na lucarna
De onde o sol, caldeirão bem areado, fulgura,
Lhe flecha uma enxaqueca e sua vista escarna,
- Desloca entre os lençóis seu barrigão de cura.
Do pardo cobertor um pé ao chão desliza
Dos joelhos afastando o ventre de mongol;
Treme, qual se rapé comesse, pois precisa,
Enquanto que arregaça as fraldas da camisa,
Empunhar com a direita a alça do urinol!
De cócoras, friorento, uma câimbra cruel
Nos artelhos, tirita ao claro sol que placa
Nos papéis da vidraça amarelos-pastel;
E o nariz do coitado a rebrilhar de laca,
Polipeiro de carne, ao sol, espirra mel.

O coitado ferventa ao fogo, baba a pipa
Do ventre, as coxas vê que vão se arder em breve,
As nádegas tostar, e o pito se constipa;
Sente algo como uma ave a se agitar de leve
No calmo ventre seu como um montão de tripa!
Em torno dorme um caos de móveis abobados
Em meio de imundície e nódoas amarelas,
Banquetas, sapos-bois estranhos, agachados
Pelos cantos, bufês a arreganhar as goelas
De cantores de igreja em sonos esfomeados.

O calor escorchante o quarto estreito atranca;
Tem o pobre a cabeça enrolada de fita.
Ouve os pelos crescendo em sua pele branca
E às vezes, num soluço hilárico, se agita
E escapa, sacudindo o escabelo que manca...
E à noite, a lua luz e lhe faz, gemebundo,
Nos contornos do rabo estrias luminosas,
Uma sombra se agacha em silhueta num fundo
De neve rósea igual à cor dos malvas-rosas...
Nariz a perseguir Vênus no céu profundo.

Seria execrável de sua parte se não me respondesse: logo, porque daqui a oito dias estarei em Paris, talvez.

Até a vista,

Arthur Rimbaud

Senhor Paul Demeny.

Douai