

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

EDUARDO DE LIMA BESERRA

**ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL EM APROXIMAÇÕES DIALÓGICAS:  
DA POESIA ENTRE A FILOSOFIA E A TERRA**

MACEIÓ – AL  
2023

EDUARDO DE LIMA BESERRA

**ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL EM APROXIMAÇÕES DIALÓGICAS:  
DA POESIA ENTRE A FILOSOFIA E A TERRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, sob orientação da Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros e Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira.

MACEIÓ – AL  
2023

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

B554o Beserra, Eduardo de Lima.  
Orides Fontela e Renata Pimentel em aproximações dialógicas: da poesia entre a filosofia e a terra / Eduardo de Lima Beserra. – 2023.  
116 f.

Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros.  
Coorientadora: Renata Pimentel Teixeira.  
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 113-116.

1. Fontela, Orides, 1940-1998. 2. Pimentel, Renata. 3. Poesia brasileira. 4. Poesia – Filosofia. 5. Geopoesia. I. Título.

CDU: 82-1



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



## TERMO DE APROVAÇÃO

**EDUARDO DE LIMA BESERRA**

Título do trabalho: "ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL EM APROXIMAÇÕES DIALÓGICAS: DA POESIA ENTRE A FILOSOFIA E A TERRA"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros (PPGLL/Ufal)

Co-orientadora:



Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira (UFRPE)

Examinadoras:



Profa. Dra. Sherry Morgana Justino de Almeida (UFRPE)



Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Maceió, 09 de fevereiro de 2023.

Campus A.C. Simões - Av. Lourival Melo Mota, s/n - Tabuleiro do Martins - CEP: 57072-900  
Maceió/AL - Tel.(82) 3214-1640 / 3214-1463 / 3214-1707 E-mail: ppgl.lettras@gmail.com

*Este trabalho é dedicado, sobretudo, à memória de Marleide de Lima, minha tia-mãe. Ademais, dedico-o a nobres pessoas que estão sempre ao meu lado – Pedro, Valdilene, Rosa, Luzia, Jane Cristina, Socorro, Fátima, Patrícia, Jocelino, Jair, Mestre Costa, Nefatalin, Sérgio Ricardo, Ana Clara, Renata e ao espírito terrivelmente belo da poesia.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros e à Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira pelas orientações bem coordenadas, tornando a tessitura deste trabalho menos árdua.

Às componentes da banca examinadora, Profa. Dra. Susana Souto Silva e Profa. Dra. Sherry Morgana Justino de Almeida.

Às bibliotecas Arriete Vilela e Florestan Fernandes e aos respectivos funcionários que me permitiram ter acesso a textos não disponíveis em domínio público.

À minha família, por me ter apoiado ao longo do curso.

Aos amigos e aos colegas que, de um modo ou de outro, contribuíram para esta pesquisa.

À FAPEAL (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas), pela bolsa que auxiliou este estudo nos últimos semestres do curso.

[...] concedi-me aos prólogos:

a nuvem válida  
a estátua de alma  
a véspera de véspera  
o cenho da calma  
o fogo, imágico  
o doer intacto  
a santa no armário  
o cume calabouço  
a lembrança do peixe  
o celeumatário  
o outro anão  
a mulher de pés no chão  
as senhas vagas  
o homem enrodilhado  
a ânfora e a âncora  
o jacto da madrugada  
a folga  
a força  
(João Guimarães Rosa).

## RESUMO

BESERRA, E. L. **Orides Fontela e Renata Pimentel em aproximações dialógicas: da poesia entre a filosofia e a terra.** 2023. 116f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2023.

Esta dissertação empreende uma leitura das obras poéticas *Transposição* (1967 [2015]), de Orides Fontela, e *Denso e leve como o voo das árvores* (2015), de Renata Pimentel. Os objetivos principais consistem em sondar e apreender os pontos de intersecção entre as duas poéticas, a partir do caráter possivelmente dialógico da poesia (BAKHTIN, 2020), antevendo como a segunda toma a primeira enquanto elemento de alteridade. Além disso, a pesquisa procura balizar o que cada poética determina dentro dos seus domínios. A poesia de Fontela, nesta empreitada dissertativa, faz-se ver no plano imagético, simbólico, filosófico e esquadrinhador da linguagem pela rarefação da palavra, o que nos permite circunscrevê-la na *poesia filosofante*. Em Pimentel, deparamo-nos com versos debruçados sobre as sutilezas das concretudes da matéria e do corpo, via cruzos e encruzilhadas, conceitos da *pedagogia das encruzilhadas* relacionados à harmonia/confluência de saberes ancestrais cujo apoio teórico se encontra em estudos de Simas e Rufino (2019), o que assinala a *poesia terrenal*. Valemo-nos, metodologicamente, da Literatura Comparada, com foco na Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade, a qual se institui, com maior relevo, mediante a alteridade. Esses fatores de orientação são respaldados pela Geopoesia (SILVA JR, 2015; 2020; 2021), amparando e reatualizando a imagem das *flâneuses* e o mecanismo analítico da *etnoflânerie*, viabilizando a assimilação dos movimentos discursivos e pensamentais que as vozes instauradas nas poéticas em cotejo manifestam. A base teórica, crítica e metodológica se sustenta na Crítica Literária Polifônica, que toma a inteireza da vida de homens e de mulheres, por meio do desassossego histórico e social, clarividente no mal-estar das civilizações e nos recessos da colonização (MEDEIROS, 2017). As arestas dessa perspectiva encontram sustentação na teoria bakhtiniana (BAKHTIN, 2002; 2020), movendo conceitos nevrálgicos para a investigação dos objetos artísticos aqui aferidos. Também consideramos as contribuições teóricas de Jean Cohen (1974), Hugo Friedrich (1978) e Octavio Paz (2012) quando da necessidade de nos debruçarmos sobre as sutilezas da poesia. Esses compassos nos levam aos *princípios estéticos*, os quais circundam a matéria poética para responder ao mal-estar da cultura pela palavra, pela imagem e pela ação artística, aludindo aos contornos multifacetados da arte e às condições existenciais de suspensão, fragmentação, inquietação e enfrentamento histórico dos indivíduos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Orides Fontela; Poesia filosofante; Poesia terrenal; Renata Pimentel; Geopoesia.

## ABSTRACT

BESERRA, E. L. **Orides Fontela and Renata Pimentel in dialogical approaches: from poetry between philosophy and the earth.** 116f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2023.

This dissertation undertakes a reading of the poetic works *Transposição* (1967 [2015]), by Orides Fontela, and *Denso e leve como o voo das árvores* (2015), by Renata Pimentel. The main objectives are to probe and apprehend the intersection points between the two poetics, from the dialogical character of poetry (BAKHTIN, 2020), foreseeing how the second takes the first as an element of alterity. In addition, the research seeks to mark out what each poetic determines within its domains. Fontela's poetry, in this dissertation endeavor, is seen in the imagery, symbolic, philosophical and scrutinizing plane of language by the rarefaction of the word, which allows us to circumscribe it in *philosophical poetry*. In Pimentel, we come across verses focused on the subtleties of the concreteness of matter and the body, via *crucos e encruzilhadas*, concepts of the *pedagogia das encruzilhadas* related to the harmony/confluence of ancestral knowledge whose theoretical support is found in studies by Simas and Rufino (2019), which marks *terreiral poetry*. Methodologically, we make use of Comparative Literature, focusing on Oswald de Andrade's Cultural Anthropophagy, which is instituted, with greater emphasis, through alterity. These guiding factors are supported by Geopoesia (SILVA JR, 2015; 2020; 2021), supporting and updating the image of *flâneuses* and the analytical mechanism of *etnoflânerie*, enabling the assimilation of discursive and thought movements that the voices established in the poetics in comparison manifest. The theoretical, critical and methodological basis is based on Polyphonic Literary Criticism, which takes the entire lives of men and women, through historical and social unrest, clairvoyant in the malaise of civilizations and in the recesses of colonization (MEDEIROS, 2017). The edges of this perspective find support in Bakhtinian theory (BAKHTIN, 2002; 2020), moving neuralgic concepts to the investigation of the artistic objects measured here. We also consider the theoretical contributions of Jean Cohen (1974), Hugo Friedrich (1978) and Octavio Paz (2012) when we need to look into the subtleties of poetry. These compasses lead us to the *princípios estéticos*, which surround the poetic matter to respond to the malaise of culture through the word, the image and the artistic action, alluding to the multifaceted contours of art and the existential conditions of suspension, fragmentation, restlessness and confrontation history of individuals.

**KEYWORDS:** Orides Fontela; Philosophical poetry; Earthly poetry; Renata Pimentel; Geopoesia.

## SUMÁRIO

<b>ESTRADAS E VEREDAS COM ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL: POR ONDE A POESIA LEVA NOSSO CAMINHAR.....</b>	<b>11</b>
<b>TEORIAS POÉTICAS E A AUTONOMIA DA POESIA.....</b>	<b>19</b>
<b>FILOSOFIA, CORPO E TERRA NA POESIA DEAMBULANTE: CONVERGÊNCIAS POÉTICAS ENTRE ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL.....</b>	<b>49</b>
<b>A POESIA É DIALÓGICA? PRINCÍPIOS ESTÉTICOS E ETNOFLÂNERIES.....</b>	<b>84</b>
<b>EM BUSCA DE UMA SÍNTESE.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>113</b>

**ESTRADAS E VEREDAS COM ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL: POR  
ONDE A POESIA LEVA NOSSO CAMINHAR**

As poéticas estudadas e cotejadas nesta dissertação se interceptam em diferentes desdobramentos. *Transposição*, de Orides Fontela, publicado em 1967, e *Denso e leve como o voo das árvores*, de Renata Pimentel, trazido ao público em 2015, são as obras poéticas aqui colocadas em relações. Entre as estéticas da segunda metade do século XX e das primeiras décadas deste Terceiro Milênio, flagram-se as sutilezas que dão contornos e vicejos aos poemas constituintes das duas obras contempladas neste estudo.

Há que se destacar, em face do exposto, a presença de mulheres na literatura e na crítica literária ao longo do tempo, como Adélia Prado, Assionara Souza, Hilda Hilst, Lya Luft, Julieta Barbara, Maricela Guerrero, Audre Lorde, Susan Sontag, bell hooks, Anne Carson. Cruzando o Atlântico, Paulina Chiziane, Maria Teresa Horta, Matilde Campilho, Marguerite Duras, Hélène Cixous. A lista tende a expandir-se quando nos espraíamos sobre o universo literário feminino.

Em face das problemáticas da pesquisa, não estamos lidando com problemas tão somente de ordem científica, seguindo um conjunto de orientações para se chegar a uma resposta acabada. São contemplados, nesse sentido, objetos artísticos – os quais permitem o gozo das liberdades oferecidas pela literatura. Apesar dessa condição de autonomia frente às poéticas perscrutadas, o estudo abriga alguns objetivos, entre eles propor pontos de contatos e de distanciamentos entre *Transposição* e *Denso e leve como o voo das árvores* e circunscrever as nuances da poesia filosofante e da poesia terrenal.

Neste espaço introdutório, são dispostas, brevemente, informações a respeito das poetisas e das obras postas em confronto, bem como aponta-se o modo como o texto dissertativo está ordenado e organizado e as orientações teóricas tomadas nesta empreitada dissertativa.

Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu em 20 de abril de 1940, em São João da Boa Vista, interior de São Paulo. Incentivada pelo crítico literário Davi Arrigucci Júnior, na década de 1960, Orides mudou-se para a capital paulistana. A mudança foi motivada não apenas por intenções literárias, o que implicou a publicação da primeira obra da poeta, *Transposição*, no ano de 1967, mas também pelo objetivo de Fontela de estudar Filosofia na Universidade de São Paulo (USP).

Organizado em quatro partes, *Base*, (-), (+) e *Fim*, *Transposição* nos apresenta um total de 56 poemas. Por meio deles, apreendemos a brevidade dos versos, a métrica desgarrada de modelos tradicionais e a sondagem intensa, densa e hermética do signo verbal, fatores que assinalam o projeto poético de Orides Fontela. Na primeira parte, os poemas dissecam a linguagem em movimentos metapoéticos, e a palavra enunciada analisa a si mesma no espelhamento encontrado em elementos da natureza, na simbologia humana e na capacidade de

criação do sujeito poético. Em (-), correspondente à segunda parte do livro, os poemas avançam com tons de subjetividade crua, instaurando o *eu* e o *nós* na enunciação. O signo do silêncio e as sondagens em torno do ser e do nada são aspectos que atravessam os textos centrados no eixo referido. Poemas como “Fala”, “Pouso”, “Destruição”, “Torres”, “Coros” e “Acalantos” explicitam, com maior tenacidade, formas do silêncio e o hermetismo na poesia oridiana.

No eixo (+), que não se apresenta como contraposição ao eixo antecedente, deparamo-nos com um conjunto de poemas os quais trazem nos seus domínios signos relacionados ao vigorar da vida. As estesias, isto é, as sensações e os sentimentos coordenadores do pulsar da existência, são medulares na constituição dos versos entrevistados. No patamar estésico, destacam-se o *amor*, o *tempo*, a *lucidez*, o *toque*, o *enxergar*, a *surpresa*, ligados aos elementos da natureza terrestres e/ou celestiais. “Ode II”, “Lavra”, “Girassol”, “Sensação”, “Fronde” e “Luz” são alguns dos poemas que representam as marcas perceptivas apreendidas em (+). Também é importante sobrelevar que é neste eixo do livro que o ser, em especial o humano, ganha contornos e agitações nas veredas do existir por meio da capacidade de sentir e de ansiar dar significações ao seu entorno.

De acordo com Alcides Villaça, no ensaio *Símbolo e acontecimento na poesia de Orides* (2015), “em *Transposição* o movimento é de ascense e queda alternadas, jogo de ganho e perda, vivido de fato a cada poema e habilmente estruturado na sequência das partes” (VILLAÇA, p. 300). Isso implica afirmar que “há em tudo uma lógica de ferro, que facilmente desembocaria num conceptualismo prosaico ou filosofante não fosse a extraordinária sedução do ritmo preciso e dos símbolos iluminados” (VILLAÇA, p. 300), o que resulta num “plano afetivo em que se enraízam e de que brotam, transfiguradas, as questões existenciais” (VILLAÇA, p. 300).

Por sua vez, o eixo *Fim*, de caráter teleológico (apesar do caráter não teleológico da própria poesia), encerra em si poemas cujos versos orbitam em torno do fluxo do ser, da contingência e da necessidade interrogativa humana. A *água*, vislumbrada em condição primitiva, está presente em boa parte dos textos, consagrando-a à singularidade – a despeito da trivialidade com a qual é percebida –, assim como dando margem à projeção do mote para as indagações que se diluem nos arranjos rítmicos de cada poema. Também, por meio da instauração do *eu* na enunciação, vê-se o desenho nevrálgico das interpelações do real, da temporalidade e da lucidez emanada da palavra. Os versos de “Sede”, “Rebeca” e “O equilibrista” respaldam as características mencionados sobre *Transposição*.

Sob o signo da contingência, desembocamos na poesia de Renata Pimentel, poeta recifense nascida na década de 1970. Além de poeta, Renata flana pela dança e pela dramaturgia e é professora na Universidade Federal Rural de Pernambuco, em Recife. Suas produções não

se limitam apenas à poesia, Pimentel também publicou trabalhos críticos relacionados ao romance e a peças de teatro. Ademais, a poeta do encantado trabalha em múltiplas linguagens artísticas como criadora (dramaturgia e atuação em dança e teatro; curadoria em artes visuais; roteiro e direção em audiovisual).

*Denso e leve como o voo das árvores* (2015) é o segundo livro de poemas de Renata Pimentel, que sucede *Da arte de untar besouros* (publicado em 2012, com reimpressão em 2015). Vale indicar uma pista: a primeira epígrafe do livro aqui analisado é extraída da poesia de Fontela: “(Toda palavra é crueldade)” (PIMENTEL, 2015, p. 9). A obra, assim como *Transposição*, está organizada em eixos, quais sejam, *Húmus*, *Semeadouro*, *Rizoma*, *Eflúvio*, *Intervalo e advertência* e *Álula*. Os poemas constituintes de cada parte, como os títulos deixam ver, interagem com os componentes da natureza, singularmente com aqueles intimamente ligados à terra. Mas, para além dessas notoriedades, a poética de Pimentel apresenta aspectos políticos, os quais se perfilam a perspectivas decoloniais, bem como ao descarrego colonial que, mediante os sistemas poéticos instaurados a partir de potestades africanas e ameríndias, procura colocar em relevo os saberes ancestrais, assim como objetiva evidenciar as relações dialógicas com saberes advindos dos processos de decolonização.

Em *Húmus*, os poemas se estruturam em redor da transposição, do processo pulsante de mudanças/metamorfoses. Nesse eixo do livro, entrevemos duas vozes se agitando nos versos: uma diz respeito à compreensão da aceitação passível e docilizada do mundo, a outra concerne ao esforço de ruir o cosmos destacando os processos de transmutação, apreciando-os e/ou ansiando por eles. A memória e as cenas do cotidiano ordinário também se fazem ver nas conjunturas dos versos. A indagação, resultante da contingência, coloca em xeque as banalidades, a natureza do ser e até mesmo a de Deus, porque o mundo é absurdo, errático, e a pergunta que surge é “para que serve uma entidade superdivinizada se à sombra dela somos apenas miseráveis seres errantes, mendigos de infinito e de compreensões ou conexões de afeto/encanto que tantas vezes tardam?”.

*Semeadouro*, segundo eixo do livro, concentra seus poemas nas estesias: sensações e sentimentos. Os versos também suscitam ponderações sobre os pequenos seres habitantes da matéria. Os componentes do corpo e as seivas comportadas nele são realçados e singularizados pelas aspirações poéticas. Além disso, como em oscilação de paradigmas, as filosofias que regem o ser humano são postas em vacilo, tendo nisso a natureza como o verdadeiro norte do corpo e do espírito. O ato de deslocar-se de realidades acentuadas e estagnadas na ilusão de equilíbrio vai de encontro à condição desassossegada da voz lírica repousada nos poemas de *Semeadouro*.

Em carta a Renata Pimentel, ao falar de *Semeadouro*, Danuza Lima (2016) pondera sobre a maturação da semente e da terra e a semeadura da poesia de Pimentel, que segue tranquila, revelando paisagens: dessas que se alcançam somente no deitar da rede, nos passos observadores da rua, na pedagogia da liberdade, no girar dos cata-ventos e no fechamento, como que agradecimento, despedida, oração ou canção.

É sobre essa pedagogia da liberdade, em suas ambivalências, que *Rizoma* se firma na obra. Os poemas coordenados nesse eixo trazem consigo os contornos do ser (anti)liberto, transfigurado nas armadilhas das convicções humanas, nos movimentos antitéticos de livrar-se das âncoras – as quais dão ao eu apenas um átimo de apaziguamento perante a sensação de se estar livre. Vemos nos versos de *Rizoma* os movimentos da voz lírica contra as engrenagens constitutivas da reificação humana, eclipsada pelo mal necessário, pelas prisões consentidas, pelo sistema político e econômico que orienta a vida do sujeito em sociedade, desencadeando a rarefação de identidades e apagamentos de existências. E, apesar do aspecto de ramificação, o elemento rizomático tende a ficar à deriva em função das condições em que toma vida, mas, pelas pulsões e pelas agitações da ânsia da liberdade (contingenciada), alastra-se até o horizonte indeterminado. Nesse embate vindo à luz, o signo da solidão se mostra como possibilidade de existir, ainda que em face dos perigos das fronteiras, entre um amor contundente e paralisante (“confessional”) e a possibilidade de atracar em cais evanescentes, assentos das utopias (“cais”).

*Eflúvio* descortina o que está por detrás das grandes e pequenas coisas que tomam o olhar e os sentidos humanos: coisas essas transmutadas em estruturas de poder, em ordens opressivas, vertendo o ser à condição impassível do viver. Signos verbais como “preferir”, “simpatia”, “afeto”, “ausência”, “fantasia”, “músculo” e “nada” dão as tônicas dos poemas, aludindo à dissipação tênue da essência componente dos corpos estruturados/sistematizados. E é na contramão da instituição de sistemas que a voz lírica caminha – flana em função do indefinido, porque as determinações esmaecem as fantasias, as normas coloniais fazem ruir o lirismo das rotinas, censuram as utopias e impedem os voos almejados.

A quinta parte do livro, *Intervalo e advertência*, constitui-se de um único poema, um terceto. Intitulado “post-it”, o texto se refere, sobretudo, aos espaços temporais consagrados à reflexão, às paradas e/ou às desacelerações para que o ser (o humanamente ser) se restabeleça para reprojeter voos, para lapidar a voz a fim de dizeres outros e para repousar os músculos que vibram nas lutas tangíveis e pensamentais. Impera aí a sombra da integridade.

*Álula*, última parte de *Denso e leve como o voo das árvores*, traz em seus poemas a delicada síntese do que o livro abarca no seu bojo. Os sons de leveza, o flunar da voz lírica, as transposições, o anseio à pacificação das penúrias pelas quais passa a vida, o esquivar-se sutil

do que aprisiona o ser nas engrenagens tanto ontológicas quanto sociais são atmosferas presentes no último eixo da obra. Há nos versos dos textos a constância de aprimoramento do existir por meio da liberdade calma e silenciosa, sem os torvelinhos das batalhas que por vezes é preciso travar para alcançá-la. Em nome desse almejo de existência, enuncia o falar poético: “[...] ergo cabana de rosa dos ventos// a mais firme morada/ nada ameaça/ pois de vento, luz, pó, cimento e alma/ vê-se edificada/ de ventre e sentimento/ de permanência imanente/ de abraços e asa”. Veem-se os contornos do ser com asas, autônomo para o voo inesperado.

Diante disso, as discussões traçadas nesta dissertação integram a Crítica Literária Polifônica, que se espria sobre a plenitude da vida de homens e de mulheres por meio do desassossego histórico e social, muito clarividente no mal-estar das civilizações e nos recessos da colonização. As arestas dessa perspectiva encontram sustentação na teoria bakhtiniana, via a concepção de inacabamento. Em virtude disso, este estudo se vale, metodologicamente, da Literatura Comparada, com ênfase na Antropofagia Cultural, instituída, com maior relevo, pela alteridade. Esses fatores de orientação são respaldados pela Geopoesia, pensamento em constante progresso, também respondendo com clarividência ao inacabado e à outridade.

Quanto à estrutura da dissertação, ela está organizada em capítulo. Há três capítulos de natureza teóricos-críticos-analíticos, desembocando em reflexões dispostos no espaço das conclusões. Vejamos a estruturação de forma mais detida.

O primeiro capítulo, *Teorias poéticas e a autonomia da poesia*, dedica-se a teorizações a respeito do fenômeno poético no cerne do século XX. As reflexões não são apresentadas com a intenção de as vincularmos, exclusivamente, aos objetos elegidos nesta dissertação, mas sim para mostrarmos como as discussões em torno da poesia se deram em tempos predecessores aos nossos. As obras que fundamentam esse processo são *Estrutura da linguagem poética* (1974), de Jean Cohen, *Modernização dos sentidos*, de Hans Gumbrecht (1998) e *O arco e a lira* (2012), de Octavio Paz. Outras obras são solicitadas, como *Estrutura da lírica moderna* (1978), de Hugo Friedrich, a fim de darmos mais profundidade à discussão relativa ao discurso poético nas malhas da modernidade.

A poesia prezada aqui não se limita aos recessos da modernidade, tampouco define-se tão somente por meio deles. Ela também traz aspectos que ganharam lugar nas problematizações relacionadas à contemporaneidade. Para entendermos essas relações, ainda que de forma alentada, recorreremos ao pensamento crítico e teórico de Giorgio Agamben em ensaio indagativo *O que é o contemporâneo?* (2009). Acionamos ainda o ensaio *Tradição e talento individual* (1989), de T. S. Eliot, quando da necessidade de se falar acerca do talento individual em relação à tradição literário-poética.

Entre essas convergências, encontram-se reflexões acerca do embate *dialogismo* e *monologismo* via Mikhail Bakhtin. Augusto Silva Junior, Hermenegildo Bastos, Walter Benjamin, Luiz Simas e Luiz Rufino encontram-se como vozes para nosso diálogo no conjunto de poemas analisados na primeira seção, cujos intuitos são o de ilustrar as perspectivas crítico-teóricas orientadoras da pesquisa, bem como circunscrever as entidades e as categorias analíticas (*flâneuses* e *etnoflâneries*) que movem os esquadrinhamentos de *Transposição* e de *Denso e leve como o voo das árvores*.

A partir dos poemas que balizam a poesia filosofante e a poesia terreiral, o segundo capítulo, *Filosofia, corpo e terra na poesia deambulante: convergências poéticas entre Orides Fontela e Renata Pimentel*, vale-se, precipuamente, da obra *Hermenêutica e poesia* (2011), de Benedito Nunes, em que o filósofo empreende relações entre filosofia e literatura, analisando os intercâmbios positivos e negativos entre os dois campos. Ainda, prezamos as obras *Pedagogia das encruzilhadas* (2019), de Luiz Rufino, e *Flecha no tempo* (2019), de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. Nesses estudos, Luiz Simas e Luiz Rufino se arqueiam sobre os sistemas poéticos instituídos pelas potestades africanas e ameríndias assinalando os propósitos nefandos das colonizações, traçando pontos de diálogos entre os saberes queridos superiores e irrevogáveis e aqueles que há muito foram sendo esquecidos pelo homem dito civilizado. Neste eixo da dissertação, os versos de Orides Fontela e de Renata Pimentel são analisados não apenas em seus acabamentos linguísticos, mas também, e principalmente, pelos imbricamentos que estabelecem tanto com textos críticos e teóricos quanto com literários.

*Pode a poesia ser dialógica?*, terceiro capítulo da dissertação, retoma elementos nucleares dispostos ao longo do estudo. Além disso, com a análise de mais dois poemas que constituem os objetos flagrados nesta dissertação, damos os liames entre as duas poéticas entrevedo as potências abrigadas em ambas, assim como enfatizando a maneira como a Geopoesia e o dialogismo se agitam nas obras cotejadas. O título que nomeia esse eixo do trabalho conota uma tentativa, uma possibilidade, atrelando-se à condição *sine qua non* do inacabamento, pois não almejamos atracar nos cais das verdades eternas, tampouco tolher o ponto inicial das estradas e encerrar as veredas por onde traçamos nossos passos.

Na tessitura das *Considerações finais*, centram-se os motivos da pesquisa, o local de fala e as palavras derradeiras, mas não conclusivas. Nunca se consegue dizer tudo sobre a poesia, pois sempre ficam marcadas no papel expressões incineradoras de coisas as quais poderiam ser ditas, mas que não foi possível dizê-las. A vida é curta em comparação à arte. Com isso, anseia-se apenas o vicejar do flunar poético para além de sua teorização. Para tanto, é importante que seja apreciada pelos seus veios estéticos, culturais, políticos, humanizadores.

Esta empreitada dissertativa pretende contribuir com os estudos relacionados às poéticas de Orides Fontela e de Renata Pimentel, poetisas ainda envolvidas no desconhecido, não apenas por estarem fora da redoma de marfim do cânone, mas pela importância que suas obras carregam, haja vista tratarem, de modo bastante acurado, das levezas e das durezas humanas/existenciais. Para além disso, com foco na Geopoesia, pensamento fundado no inacabamento e na alteridade, bem como na Crítica Literária Polifônica, a qual enxerga nos objetos artísticos os vínculos dialógicos que eles estabelecem com outras formas de compreender o mundo e o humano ser, oferecer possibilidades de investigação dos fenômenos poéticos deslocados dos modelos homogeneizados de compreensão da literatura.

## **TEORIAS POÉTICAS E A AUTONOMIA DA POESIA**

*Todo caminho da gente é resvaloso*  
(João Guimarães Rosa)

Lutar com o verbo poético coloca o leitor e o analista em rota de colisão com o tempo, o espaço e as forças sobre-humanas. A leitura pode ser entendida como abordagem em fragmento ou contextual, ao passo que o poema permanece íntegro mesmo que o analista se disponha a dissecá-lo, procurando descortinar seus segredos sonoros e sintáticos ou que, audaciosamente, toque nos seus movimentos retóricos, dando-lhe um sentido fugaz.

Neste espaço, é preciso dialogar com vozes que se fizeram autoridades no tocante aos questionamentos enrodilhados no poético. Acionamos, portanto, uma seleção de pensadores que nos apresentam algumas tentativas de definição da poesia. Contudo, caminhamos com esta impressão: procurar uma acepção para a poesia é dever árduo, pois ela vai muito além do reino das palavras. Apesar disso, encontramos um leque de definições que tentam encerrar-se em si mesmas, tratar-se-ia, a propósito, de um desejo estranho do discurso. Nesse sentido, deparamo-nos com determinações temporariamente tranquilizadoras. A inquietação em torno da questão “o que é a poesia?” não se desvanece “feito a neblina/ exposta ao sol no amanhecer do dia”, como nos deixam ver os versos de Paulo Braga Silveira Junior.

As discussões relacionadas à pureza da poesia remontam à humanidade antiga. De lá para cá, outros caracteres, a exemplo da figura do poeta, a natureza da linguagem, a inspiração, o ritmo, foram relacionados à poesia a fim de se chegar a um conceito articulado, capaz de abarcar as nuances de tal fenômeno literário, cultural, estético. Tentativas fadadas a outras perguntas. Deparamo-nos, assim, com ponderações tanto claras e pragmáticas quanto com outras tão sutis como a própria natureza do que se manifesta poeticamente.

No bojo da teoria literária da segunda metade do século XX, Jean Cohen, em *Estrutura da linguagem poética* (1974), diz que a poética é a ciência da poesia. Este vocábulo, segundo o autor, passou por transmutações de sentido ao longo do tempo: para os clássicos, “poesia” designava poema, e disso se metamorfoseou para ataraxia íntima, a emoção poética; depois, o vocábulo transbordou os limites da literatura e, mediante o sentimento estético, passou a referir-se a singular modo de saber.

Cohen não despreza a possibilidade de se instituírem poéticas articuladoras da emoção estética, contudo, para ele, é mais válido limitar-se apenas ao poema – gênero por meio do qual a poesia se ergue em plenitude. Desse modo, é viável “analisar as formas poéticas da linguagem, e somente da linguagem” (COHEN, p. 12). O teórico também sugere que as coisas ditas sobre

os objetos (poetizados) não devem ser tomadas como verdades inalienáveis, porque a realidade é complexa e mostra-se sob roupagens diferentes a cada instante.

As palavras não são apenas substitutas das coisas. Elas exprimem índices da realidade empírica, tornando o mundo possível e comunicável. Num dizer poético de Arriete Vilela, lê-se: “A palavra/ cria, subverte e celebra/ seus simbolismos/ suas metáforas/ seus confrontos/ fracassos/ fronteiras [...]”. A palavra poética, muito além de reprojeter mundos e existências, ratificando o que já existe com outros contornos, dá ao real sensível a singularização. No plano textual, então, “compreender um texto não é porventura discernir o que se esconde por detrás das palavras, ir das palavras às coisas, em suma, separar o conteúdo de sua própria expressão?” (COHEN, p. 32).

Por detrás da cortina de letras há a *imagem*, elemento derivado do imaginário, como sugere Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012). Ela diz respeito a “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema” (PAZ, p. 104). Os constructos verbais nos são familiares como figuras de retórica/linguagem: as comparações, o anacoluto, a sinédoque, o hipérbato, as alegorias, etc. À luz disso, “quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas elas têm em comum a característica de preservar a pluralidade de significados da palavra sem romper a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases” (PAZ, p. 104); sendo assim, “cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir” (PAZ, p. 104).

Paz ainda atribui ao poeta a responsabilidade de colocar a consciência (humana/poética) em desafio com o princípio da contradição. “[Ele] nomeia as coisas: isto são penas, aquilo são pedras. E de repente afirma: as pedras são penas, isto é aquilo. [Mas] os elementos da imagem não perdem o seu carácter concreto e singular” (PAZ, p. 105), ou seja, “as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas do sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as penas: penas leves” (PAZ, p. 105).

As coisas contêm um potencial e só se tornam poéticas quando são colocadas em ato pela linguagem, quando configuradas pelo conjunto de imagens das quais o poeta lança mão para enunciar. “A realidade tão logo é falada, entrega seu destino estético nas mãos da linguagem. Ela será poética se for poema, prosaica se for prosa” (PAZ, p. 36). No poema, não se lida com as coisas em si, mas com o que a linguagem pode expressar, assim “há uma dissonância da linguagem em relação às coisas” (PAZ, p. 36.). E “a tarefa específica da poética literária é interrogar não o conteúdo, que permanece o mesmo, mas a expressão, a fim de saber em que consiste a diferença” (PAZ, p. 36).

Ao refletir sobre os fenômenos literários, entre eles a figura do poeta, a despersonalização da lírica e a natureza da poesia, Hugo Friedrich (1978), em *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*, levanta discussões quanto às manifestações poéticas do período moderno. Mas, antes de nos atermos às reflexões do teórico alemão, discutimos, a partir de Hans Gumbrecht, os sentidos da modernidade presentes no ensaio “Cascatas da modernidade”, da obra *Modernização dos sentidos* (1998).

De acordo com Gumbrecht, a noção de modernidade é constantemente perpassada por tantos outros conceitos naturalmente acoplados a ela. Para analisá-la, o pensador e teórico destaca quatro configurações diferentes quando colocada ao lado das artes e da literatura: “início da modernidade”, “modernidade epistemológica”, “baixa modernidade” e “pós-modernidade”. Ante os anseios deste estudo, atemo-nos à segunda e à terceira manifestações desse fenômeno alicerçado na e pela história.

No século XIX, sob a atmosfera da Revolução Francesa, a humanidade se viu em face de realidades insólitas, preches de desafios. Desprovidos de aparatos de experiência afetivo-subjetiva e semânticos, os homens não se viam capazes de desvelar os novos entes. O momento histórico despreendeu na natureza humana sentimentos, pensamentos e ações até então desconhecidos. Passou-se a problematizar o que se conhecia e os meios pelos quais se alcançavam os conhecimentos. Daí surge o observador de segunda ordem, opondo-se ao de primeira, o qual estava numa relação mais branda com as coisas do mundo: os vínculos com o divino garantiam as respostas aos questionamentos naturalmente forjados a partir da consciência dos indivíduos. Com a Revolução Francesa, novos paradigmas se firmam:

Ao se observar no ato de observação, em primeiro lugar, um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea – do corpo humano em geral, do sexo e de seu corpo individual – como uma condição complexa de sua própria percepção do mundo. Ao mesmo tempo, aquelas superfícies materiais do mundo a que apenas a percepção pode referir-se (mas que estavam reduzidas a um *status* subordinado dentro do campo hermenêutico) estão em processo de reavaliação. O interesse pelo materialismo do século XVIII pela anatomia, pelas funções e pelos objetos dos sentidos humanos e seu crescente fascínio pela especificidade da experiência estética, parecem ser sintomas históricos que prefiguram tal retorno de corpos e materialidades (GUMBRECHT, 1998, p. 13-14).

Por entre as fuligens da Queda da Bastilha, ruíram-se estruturas orientadoras do agir dos homens. O interesse pela matéria passa a fazer parte dos anseios altivos dos humanos, avançando para novos veios de produção e aquisição de conhecimentos.

Quanto à “baixa modernidade”, essencialmente ligada à arte e à literatura, Hans Gumbrecht a define por meio da crise da representação, sustentada na constatação da

inacessibilidade ao real. Essa inquietação se dá a ver a partir das posturas de artistas coesos ao surrealismo e ao dadaísmo. Os integrantes dessas duas vertentes, de acordo com Gumbrecht, que demonstrara certa insatisfação ante as correntes apontadas, teriam reavaliado as formas e/ou possibilidades de o homem alcançar farpas do cerne da matéria e do pensamento. A inteligência, em tal perspectiva, não dispunha de forças e formas suficientes para radicalizar o cosmos a fim de se chegar ao denominado real:

Nunca antes e nunca depois estiveram os poetas tão convencidos de estar desempenhando a missão histórica de ser ‘subversivos’ ou mesmo ‘revolucionários’ (o que pode, ao menos em parte, explicar o enorme prestígio das vanguardas entre os intelectuais de hoje). Em vez de tentarem (como fez Balzac) preservar a possibilidade de representação, em vez de apontarem para os problemas crescentes com o princípio da representabilidade (a principal preocupação de Flaubert), os surrealistas e os dadaístas, os futuristas e os criacionistas – ao menos em seus manifestos – se tornaram cada vez mais decididos a romper com a função da representação (GUMBRECHT, 1998, p. 19).

A representação desempenha papel relevante no processo de compreensão das faces do real. Mas falar dela é encargo árduo. O conceito não é simples, fazendo-se escorregadio em face do otimismo das definições. Mas a poesia cria, projeta realidades a partir do meio no qual viceja. O poeta tem nas mãos as ferramentas de construção do real, deixando o mundo sensível, mesmo que por instantes, disperso, esquecido.

Hugo Friedrich (1978) aponta, fundamentalmente, a complexidade da lírica do século XIX, todavia clarificando sua força de expressão com relação a outras manifestações da arte, como a música, o teatro, a pintura. Segundo o teórico, as obras dos líricos, por meio do caráter enigmático que as define, coloca o leitor em situação bifurcada: ao mesmo tempo em que se inebria poeticamente, também se desconcerta frente às particularidades dos efeitos poéticos. Aí está o “princípio da dissonância, derivado da junção da incompreensão e do fascínio, princípio gerador da tensão, que alude mais à inquietação do que à serenidade” (FRIEDRICH, p. 15).

Contudo, deve-se ter em consideração que nem toda a poesia moderna apresenta traços de opacidade, como delinea o teórico. E, em sua faceta dissonante, o novo poeta joga com a linguagem a fim de dar contornos singularizados e heterogêneos ao conteúdo poético, desprezando elementos responsáveis por torná-la frágil, como se verá adiante. Contudo, vale apontar que a linguagem por si mesma já é um lugar da opacidade e do desvio. Por isso, quando toma a/s realidade/s para o seu dizer, o poeta as desloca de espaços ordinários, tornando-se operador da língua, criando efeitos de choque aos quais o leitor é sucumbido. “A língua

poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado” (FRIEDRICH, p. 16-17).

No que concerne a aspecto tão singular, Friedrich ainda frisa: os elementos de ordem natural e/ou místicos passam a integrar o poema de modo a fortalecer a translucidez comportada nele. A “anormalidade”, do mesmo modo, incorpora-se aos fatores responsáveis pela tenção açulada no texto essencialmente poético. A lógica é distorcida, o que impede, com certa imediatez, a compreensão dos versos delatores dos desvios feitos nas rotas prosaicas, mas que também dela parte para instituir outras formulações poéticas. Exemplo desse resvalar se concretiza em “Uma carniça”, de Charles Baudelaire, em que se lê:

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos  
 Numa bela manhã radiante:  
 Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,  
 Uma carniça repugnante.

As pernas para cima, qual mulher lasciva,  
 A transpirar miasmas e humores,  
 Eis que as abria desleixada e repulsiva,  
 O ventre prenhe de livores.

[...]

– Pois há de ser como essa coisa apodrecida,  
 Essa medonha corrupção,  
 Estrela de meus olhos, sol da minha vida,  
 Tu, meu anjo e minha paixão!

Sim! Tal serás um dia, ó deusa da beleza,  
 Após a bênção derradeira,  
 Quando, sob a erva e as florações da natureza,  
 Tornares afinal à poeira  
 (BAUDELAIRE, 2012, p. 191-192)

Nesses versos, o eu lírico, junto à amada, rememora o instante em que depararam o corpo de uma cadela em estado de decomposição, despojado da glória e do vicejar da vida. A voz poética toma esse “objeto [encontrado]/ numa bela manhã radiante” para compará-lo à putrefação da carne da mulher por quem desprende altiva afeição quando ela, “após a bênção derradeira”, retornar à “poeira”. Podemos entender com as estrofes que a morte é encarada como um fato puramente prosaico, não extraordinário, apesar de ela ser cintilada por aspectos associados à beleza que, no caso do poema, encontram-se na seleção vocabular (o corpo da

cadela não é descrito com adjetivações desprezíveis, tampouco o eu lírico se dirige à figura feminina com palavras indolentes).

Em outras obras do seu estudo, Hugo Friedrich (1978) focaliza os tons poéticos transitivos entre determinantes positivos e negativos. Para ele, anterior ao estabelecimento da poética moderna, os temas tratados pela poesia eram carregados de suavidade, capazes de enternecer o espírito e de forjar modos ternos de falar dos dissabores do existir. Por outro lado, a lírica em ascensão, fundada em torno da liberdade excêntrica, típica do pensamento romântico, dá espaço e relevo a elementos como confusão, angústia, fantasia ardente, desorientação, fragmentação, lacerações do corpo e da alma. Dá-se o prenúncio do eu poético voltado para si mesmo, dispersado de qualquer coisa que não seja o fazer poético solo, doloroso, pungente, fruto da aspereza do cálculo.

Também cabe suscitar um importante estudo sobre a lírica da modernidade: em “As muitas vozes da poesia moderna”, presente no livro *Da prosa à poesia* (2007), Alfonso Berardinelli levanta questões referentes à obra *Estrutura da lírica moderna...* (1978). Ele problematiza, em especial, como a lírica é compreendida por Hugo Friedrich. No estudo de Friedrich, a lírica moderna é entendida como sistema, explicado senão por uma estrutura, pela constituição de um sistema projetado a partir de marcas estilísticas angariadas em poetas franceses do século XIX: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Entretanto, elementos importantes para a compreensão da poesia moderna são deixados de fora nas ponderações do teórico alemão. Nas palavras do crítico literário italiano:

[...] Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia a história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico autossuficiente. Após os três extensos capítulos dedicados a Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé (capítulos em que os dados biográficos e históricos são quase ausentes), seria possível dizer que essa poesia se apresenta em seu conjunto como uma criação sem sujeito, uma obra sem autores. Como um sonho ou um labirinto dentro do qual os autores aprenderam a morar e de onde não poderiam sair (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

No esquema de Hugo Friedrich, a abstração e a exaltação do intelecto, o espaço consagrado ao cálculo, o desvio da palavra em direção ao que possa se fazer palpável são características basilares na poesia da modernidade. No projeto da lírica moderna, tornam-se familiares a arbitrariedade, o impenetrável, a dissonância e o descompasso (BERARDINELLI, 2007, p. 22). “A obscuridade se torna aceitável. A violação das regras tradicionais do poetar é

apresentada como violação sistemática. Ordena-se num sistema diverso, conquanto alternativo [...]” (BERARDINELLI, p. 22).

Ademais, grandes poetas do mesmo tempo dos escritores franceses mencionados não são considerados no trabalho de Friedrich (decerto por fugirem aos pressupostos da poesia moderna como o teórico alemão a entende, como Walt Whitman, nos Estados Unidos, entre outros nomes de geografias diversas), o que mostra as limitações dele com relação à tentativa de estabelecimento da estrutura articulada, capaz de abarcar as particularidades mais intrínsecas às manifestações literárias poetizadas da estética moderna.

O dissertar à volta do estabelecimento da poesia moderna não se restringe a esse panorama. A estética moderna ainda carregava índices do romantismo, como a poesia de aço e a frieza com a qual se deve dar vida a versos – conjunto de imagens entorpecentes e mágicas – quando entrou no esteio das reflexões de teóricos e críticos da literatura. Ainda assim, vale a pena ainda recorrermos a uma derradeira tentativa de definição da poesia, talvez já muito conhecida e apreciada por abarcar um conjunto de meios/imagens presentes no fazer dos poetas:

A poesia é conhecimento, salvação, poder abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. [...] Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (PAZ, 2012, p. 21).

As observações do poeta e crítico mexicano Octavio Paz a respeito da poesia, presentes no ensaio “Poema e poesia” (2012), materializam-se em incontáveis fórmulas já empregadas ou reconhecidas pelos poetas. Vemos pelo excerto que a poesia não advém do nada puro e simples – ela resulta, portanto, há que se ponderar, do encontro de duas instâncias dissonantes para conceber uma terceira. Vê-se, com isso, a faceta dialética do poético.

Sobre essa natureza dialética percebida na poesia, “os poetas dizem que a imagem recria o ser. Desejosos de restaurar a dignidade filosófica da imagem, alguns não vacilam em buscar o amparo da lógica dialética” (PAZ, p. 105). Assim, “muitas imagens se ajustam aos três tempos do processo: a pedra é um momento da realidade; a pena outro; e do seu choque surge a imagem, a nova realidade” (PAZ, p. 105). Todavia, “não é necessário recorrer a uma impossível enumeração das imagens para perceber que a dialética não abrange todas” (PAZ, p. 105).

A poesia não surge de devaneios ou simplesmente das paixões humanas, o que pressupõe cálculo, trabalho organizador. Embora tenhamos alcance a elementos mais ou menos determinativos de tal fenômeno literário, não teremos acesso à sua transparência total, pois ela sempre atenderá à condição sugestiva a qual lhe é inerente: as manobras dos ritmos, a atualização do discurso em razão de fatores como o leitor e a cultura, entre outros aspectos. Desse modo, no movimento das imagens “algumas vezes o primeiro termo devora o segundo. Outras, o segundo neutraliza o primeiro. Ou então não se produz o terceiro termo e os dois elementos aparecem frente a frente, irredutíveis, hostis” (PAZ, p. 105).

O poeta quase tudo pode poetizar. Ele carrega nos ombros o peso belo e disforme das quimeras e dos sonhos. A poesia impera sobre os tempos passando ao largo da fragmentação e/ou da rarefação, sendo adensada e responsiva às culturas nas quais vai repousando. O poema, lugar pleno de manifestação da poesia, precisa ser encarado de maneira insuspeitada, mas também indagativa. Ali os signos verbais estão esmaecidos e não são colocados sob a luz senão pelos nossos incômodos.

Em virtude disso, junto a Orides Fontela e Renata Pimentel, vemo-nos na leveza e na rigidez do ser, flanamos entre a poesia das abstrações e dos emaranhados filosóficos e das potências da linguagem, e a que coloca nossos pés no chão, fazendo-nos sentir a textura da terra, o cheiro das plantas e o frescor das embarcações molhadas. Esses signos nos conduzem a ponderações acerca da contemporaneidade. Mas o que é o contemporâneo? Sobre o que ele se firma? Quais são suas ressonâncias nas esferas da poesia?

No ensaio indagativo *O que é o contemporâneo?* (2009), de Giorgio Agamben, o contemporâneo está, sobretudo, e para além das obviedades, à volta do tempo, da relação firmada entre a percepção do agora em relação ao antes. Ao se reportar a anotações de Roland Barthes, o pensador italiano atesta que “o contemporâneo é o intempestivo” (AGAMBEN, p. 58). Este adjetivo, tomado no seu sentido dicionarizado, alude ao súbito, ao depois avançado de assalto.

Ser contemporâneo é fazer cobranças ao fluxo temporal em que se está. “A contemporaneidade, portanto, é uma relação singular com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, p. 59). Vê-se na reflexão aproximações de noções com o que Gumbrecht (1998) afirma a respeito da relação do humano com a história: ora, deve-se colocar em contraste passado e presente, processo possível por dissociação e anacronismo, conforme Agamben (2009).

Deslocando-se para a figura do poeta, temos que este é contemporâneo por natureza. O ser poetante também faz do tempo matéria do seu dizer. O poeta mantém o olhar fixo na

caminhada do tempo, reservando atenção aos feixes de instantes nos quais está. O humano-poeta, operador da palavra e das sensações agudas, é uma laceração na temporalidade, não deixando a força temporal seguir sem ser sentida/apreendida.

Ser contemporâneo é olhar para as pegadas, mover o corpo para trás, contemplar o ocorrido. Há, em tal movimento, a bifurcação do olhar: de um lado, aprazer-se com as luzes; de outro, prezar as trevas – estas comportam o que o presente não delata. Desse modo, “contemporâneo é [o que] sabe ver a obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando as penas nas trevas do presente” (AGANBEM, p. 63). O presente é o espectro de cores irradiador de índices do passado: a história em latente pulsação.

Outro ponto passível de destaque diz respeito ao falar/enunciar. Quando o sujeito se expressa no *aqui* e no *agora*, sem demora, na concretização do dito, já está num tempo decorrido. Não há meio de retroceder. Para ilustrar o contexto, Agamben se vale do campo da moda “O ‘agora’, o kairós da moda é inapreensível: a frase ‘eu estou neste instante na moda’ é contraditória, porque no átimo em que o sujeito a pronuncia, ele já está fora de moda” (AGANBEM, p. 68). Essa é uma dinâmica de “dissociação” – um espaço livre.

A partir das elucubrações em torno da questão “o que é o contemporâneo?”, temos a concepção unificadora das perspectivas temporais-estéticas abordadas nesse estudo: a moderna e a contemporânea:

[...] a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Mirar no presente e enxergar o passado dá-se a ver ao longo das poéticas de Orides Fontela e Renata Pimentel. A primeira, no século no qual viveu, expôs seu querer chegar ao âmago das coisas e dos seres primeiros, bem como explicitou, mediante a rarefação cada vez mais austera da palavra, a ânsia de reconhecer o verbo primeiro pela poesia. A segunda não se afasta das mesmas intenções de Fontela, contudo carrega nos seus versos forças de encanto a propósito da contenção de um desespero que, não tarda, apazigua-se. Numa estrutura de sentimento sustentada na “arte poética”, a poeta de *Denso e leve como o voo das árvores* olha

para as fraturas do passado para, mediante a poesia, enxergar as trevas do fluxo temporal no qual está: o *agora* cerceado por signos progressos.

Vejamos os versos das poetas: “Sensação”, de Fontela, e “declaração”<sup>1</sup>, de Pimentel:

### SENSAÇÃO

Vejo cantar o pássaro  
toco este canto com meus nervos  
seu gosto de mel. Sua forma  
gerando-se da ave  
como aroma.

Vejo cantar o pássaro e através  
da percepção mais densa  
ouço abrir-se a distância  
como rosa  
em silêncio  
(FONTELA, 2015 [1967], p. 76).

A imagem “vejo cantar o pássaro”, no início das duas estrofes, expressa a relação sinestésica que a eu poética estabelece com a ave. O tropo de linguagem consiste no cruzamento de sensações, a saber, ver e ouvir, tocar e cantar. Essas impressões conduzem o sujeito sensível à radicalidade do sentir: “toco este canto com meus nervos” (v. 2). A melodia entoada pelo pássaro, alcançada pela audição, confunde-se com o sabor de mel – a forma da ave se transfigura em recendência: “seu gosto de mel. Sua forma/ gerando-se da ave/ como aroma” (v. 3-5).

Na segunda estrofe, um esquema de distâncias se faz entre a voz lírica e a ave. Apesar de haver a intensidade da sensação, o afastamento daquele que sente e do que é sentido dá-se em virtude do imperativo da contemplação: “vejo cantar o pássaro e através/ da percepção mais densa/ ouço abrir-se a distância/ como rosa/ em silêncio” (v. 6-10).

Para a eu poética, o canto do pássaro porta a singeleza da rosa – tanto em perfume quanto na tenacidade do desabrochar. A imagem do silêncio se constrói por meio da natureza fugidia da ave, que se conjuga com a fugacidade da rosa, bem como pela sensação extremada que repousa sobre a voz lírica abrigada nas sendas dos versos.

Das experiências sinestésicas pairando sobre o poema “Sensação”, passamos ao poema “declaração”, de Renata Pimentel, o qual não está deslocado do campo das sensações nevrálgicas que envolvem os versos das duas poetas por nós analisadas:

### declaração

<sup>1</sup> Títulos dos poemas de Renata Pimentel sempre grafados com letras minúsculas por predileção da própria poeta.

decidi pela contração de tíquete vitalício e  
 inviolável, pacto com a contramão.  
 decidi por uma saudade tão antiga já vertida em  
 odores de melancolia.  
 decidi por um sentir que ultrapassa os diapasões  
 das aves da urbe.  
 decidi ser ave de brejo e de breu  
 (PIMENTEL, 2015, p. 38).

O poema “declaração”, do livro *Denso e leve como o voo das árvores* (2015), revela a eu lírica em meio a decisões. O processo verbal “decidi” encabeça a maioria dos versos, determinando escolhas contrapercussivas do corpo poético, consciente das ambivalências de se estar vivo... Não há mais por que esperar: diz a sintaxe dos versos. O corpo poético vai de encontro ao fluxo do tempo, ao decidir, “pela contração de tíquete vitalício e/ inviolável”, estabelecer um “pacto com a contramão” (v. 1-2). A concordância com a subversão é estimulada pelo cansaço melancólico, recendente à agonia e ao enfado (talvez com sua espécie humana, tão pouco afeita aos movimentos harmônicos com seu entorno).

A eu lírica delibera “por uma saudade tão antiga já vertida em/ odores de melancolia” (v. 3-4). Entre a declaração da mudança e suas ramificações, vemos um corpo poético que se desloca de um espaço inquietante em direção ao que nos sugere ser a metamorfose benquista – “brejo e breu” (v. 7), recanto fecundo de calmaria e solitude.

No flamar da *flâneuse*, o deslocamento é irrevogável. Não há indícios de que haverá alteração na/s decisão/ões tomada/s. Isso se revela por meio dos vocábulos “vitalício”, “pacto”, “contramão” e “saudade”. O ponto final, no fim de cada verso, dá mais relevo ao tom definitivo da/s declaração/ões. Extasiada para ser semeada pelos ventos, a voz de enunciação inicia a migração em direção ao lugar da quietude estimada.

Os dois poemas, elencados como introitos a esta dissertação, revelam o feixe sutil da contemporaneidade e dão os limites entre tal forma de ver e tentar entender a poesia nos esteios do mundo e a perspectiva modernista, a qual, consoante Hans Gumbrecht (*op. cit.*), também não escapa aos traquejos da história, o homem agindo no cosmos cultural/social. “A via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regrida, no entanto, a um passado remoto, mas tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver” (AGAMBEN, 2009, p. 70) e “restando não vivido, é incessante relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Desse modo, a atenção dirigida a esse não vivido é a vida do contemporâneo” (AGAMBEN, p. 70).

Em “Sensação”, os anseios do corpo lírico com relação ao corpo alado, ave (ser primevo), a incerteza e a admissão do silêncio remetem-nos a espaços de desassossego e lançam-nos na

sensação de liberdade envolta em impossibilidades. Em “declaração”, antevemos os mesmos índices, sobretudo o desejo de a eu poética desvencilhar-se do que se faz prisões reais e/ou irreais. Os corpos líricos dos poemas dão vida aos seus versos em meio a zonas conturbadas e conurbadas, são *flâneuses* deambulando e flanando em zonas de arcabouços de concretos, vislumbrando, em alguma senda do tempo, o possível. O espraiamento sobre o não vivenciado é o responsável por torná-las contemporâneas aos seus tempos presentes.

Com Fontela e Pimentel, flanamos por campos físicos e metafísicos, sucumbimos aos deslocamentos do espírito, da mente e do corpo, assim como caminhamos por terreiros encantados, sentindo o cheiro da relva e das flores deladoras das auroras. Brincamos com os jogos da linguagem, com as entendidas abrigadas nos versos das duas poetisas e encarnamos, por meio da palavra, as sutilezas poéticas.

Mediante as imagens expressas no parágrafo anterior, basilar se faz somar a essa discussão a Geopoesia, no esteio do pensamento de Augusto Silva Junior, professor de Literatura da Universidade de Brasília, e dos demais pesquisadores do Simpósio Temático sobre Geopoesia da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), que guiará nossa empreitada pensamental e analítica. O encantado também entoará seus cantos nas travessias deste estudo.

Reportamo-nos à poesia em sua natureza inacabada, às possibilidades dialógicas que ela estabelece com outras formas de dizer o mundo e o humano ser, especialmente pela sua condição de desvio dos lugares-comuns – ainda que, para o teórico fundamental da noção de dialogismo, Mikhail Bakhtin, o gênero lírico seja essencialmente monológico. Dessa forma, discorrer sobre as possibilidades dialógicas da poesia, respondendo ao pensador russo, será também intuito deste trabalho. Singularmente, a filosofia (da linguagem, do corpo e da terra) e o encantado são os meios essenciais que nos orientam no estudo das poéticas aqui apreciadas.

Para alcançarmos nossos fins, valemo-nos do método comparatista, nas ponderações de Leyla Perrone-Moisés (1990). Por meio dessa perspectiva metodológica, podemos colocar em relevo, entre outros aspectos, o processo de criação não apenas das duas poetisas cotejadas. É pela via do comparatismo que angariamos condições de determinar os espaços da poesia filosofante, ao passo que circunscrevemos e vislumbramos outra tessitura poética não menos filosófica, mas que se ergue, sobretudo, no rés do chão, nas levezas terreirais.

Em “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”, ensaio disposto em *Flores da escrivantina* (1990), Leyla Perrone-Moisés assinala que qualquer estudo que tome duas ou mais obras nacionais, a fim de observar as relações que pode haver entre elas, situa-se nos domínios da Literatura Comparada. Nos meandros desse âmbito, diversos são os enfoques:

“relações entre obra e obra; autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna de tradução de um autor em outro país que não seja o seu [...]” (PERRONE-MOISÉS, p. 91). Com o objetivo de colocar em xeque as propostas e os anseios comparatistas ligados aos padrões literários europeus, Perrone-Moisés se vale do dialogismo, proposto por Mikhail Bakhtin; da intertextualidade, nos termos de Julia Kristeva; da “evolução literária” e da tradição, a partir de estudos de Jorge Luis Borges e, por fim, reporta-se à Antropofagia Cultural, definida por Oswald de Andrade. A elucidação desses conceitos nos possibilita compreender como as poéticas prezadas neste afinco estão harmonizadas.

O dialogismo é o conceito basilar da teoria bakhtiniana. Para Bakhtin, a língua, em sua manifestação concreta, real, é dialógica. As interações calcadas nesse princípio não se estabelecem na composição interacional face a face tão só. Ao contrário disso, nos processos comunicativos, os enunciados é que são dialógicos. Isso alude à dialogização interna da palavra, que é sempre atravessada pela palavra do outro. Ao construir um discurso, o enunciador leva em conta o discurso de outrem que, inevitavelmente, estará presente no seu. O dialogismo, portanto, é entendido como as relações de sentido intercambiadas entre dois ou mais enunciados. Em outros termos:

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 2002, p. 88).

Nenhum dizer é acabado, nenhum discurso é imaculado do ponto de vista do dialogismo. Não existe senhor da palavra: os discursos convergem e objetam-se. Conforme Faraco (2009, p. 66), “as relações dialógicas são, portanto, relações entre índices sociais”. Tais relações são atravessadas por aspectos que se prefiguram nas sociedades: os culturais, os valorativos, as crenças, as religiões, as ideologias.

Após fazermos considerações sobre o dialogismo, suscitamos dois conceitos caros à teoria bakhtiniana: a polifonia e o monologismo, delineados com rigor em *Problemas da poética de Dostoievski* (2018). Neste trabalho, Bakhtin coloca em oposição prosa e poesia, “dizendo que esta requer a uniformidade de todos os discursos, sua redução a um denominador comum, enquanto aquela pode empregar discursos de diferentes tipos em sua expressividade

acentuada, sem reduzi-los a um denominador comum”, comenta Fiorin (2020, p. 85). Ademais, ao passo que “o discurso romanesco acolhe as diferentes falas e as distintas vozes, na variedade de discursos [...], o discurso poético não interage com o discurso alheio, não olha para o discurso do outro” (FIORIN, p. 85-86).

[...] a poesia é monológica e a prosa (em especial, o romance) é dialógica. Como os anseios de nosso tempo nos conduzem à contestação dos cânones e das identidades, à revitalização das verdades e à busca sem precedentes de liberdade, os conceitos de dialogismo e monologismo foram axiologizados. O dialogismo ganhou um valor positivo e o monologismo foi estigmatizado como algo negativo [...] (FIORIN, 2020, p. 86).

É possível que haja equívocos nessa axiologização, pois tanto o discurso romanesco quanto o poético se servem do dialogismo – ambas as esferas discursivas se instauram em oposição a outros discursos. Talvez o que mantenha a poesia, objeto de estudo desta dissertação, em condição monológica seja a ordem da enunciação, não o fato puramente linguístico. Concernente à polifonia, entrevemos nas palavras de Bakhtin (2018):

*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas [isto é, plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo (N. do T.)] 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 [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.)] e seu mundo que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos de discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2018, p. 4-5, destaques [grifos] do autor).*

A polifonia refere-se à coadunação de diversas perspectivas oriundas de vozes autônomas. Nessa conjectura, não há ideia de centralidade, pois as vozes interagem igualitariamente. Não existe voz cabal, que desenhe o ponto final dos fatos. Conforme Fiorin (2020, p. 87), “as personagens são ideias e ideias inconclusas e, por isso, são personalidades inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes”.

Ao se reportar à questão da prosa e da poesia na obra de Bakhtin, Cristóvão Tezza (2003) sugere que o monologismo da poesia não diz respeito à rarefação, mas há algo manifesto apenas como expressão histórica do discurso literário. Prosa e poesia não são, sob a perspectiva do

linguista, duas formas de expressão estagnadas, mas sim moventes, contínuas, obedientes ao deslocamento do prosaico ao mais poético.

A palavra poética tem sempre um centro de valor bem definido, “que se faz com a máxima autoridade semântica, não olhando o discurso alheio” (FIORIN, 2020, p. 92). Assim, a poesia se estabelece como “o gênero em que há uma fronteira nítida entre a voz do poeta e a voz dos outros. Todo seu arsenal de formas convencionais (ritmo, rimas, etc.) é uma estratégia de isolamento da voz do poeta” (FIORIN, p. 92). Dessa maneira, tão somente no monologismo “a autoridade poética pode instaurar-se sem dissolver-se na descentralização do discurso prosaico. Dentro do pensamento de Bakhtin, [portanto], a poesia só pode ser entendida como centralizadora e monológica” (FIORIN, p. 92).

No que diz respeito à intertextualidade, Julia Kristeva, ancorada na teoria bakhtiniana, aponta que as obras literárias não se firmam num sentido fixo. Elas resultam do entrelaçamento de diferentes escritos, das relações de citações díspares. Essas ponderações em torno do discurso literário dão uma das definições do que vem a ser o texto, em oposição ao conceito de enunciado. Com isso, qualquer relação dialógica se refere ao conceito empreendido por Kristeva (2005). Em contrapartida, como sugere José Luiz Fiorin (2020):

Esse uso é equivocado porque há, em Bakhtin, uma distinção entre texto e enunciado. Este é um todo de sentido, marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica. Ele tem uma natureza dialógica. O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada da materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão [...] (FIORIN, 2020, p. 57).

Embora haja tensão entre os pensamentos de Kristeva e de Bakhtin, clara nos é a noção de que nenhum texto existe por si sozinho. O discurso literário, de fato, não se comporta num sentido acabado, mas se desdobra em sentidos diversos em virtude de sua natureza dialógica, dos índices sociais nos quais estão imersos: valores, crenças, orientações ideológicas. É por meio de tais características dos discursos literários que podemos estabelecer relações entre os constructos textuais e outros aspectos a eles atrelados.

Em *Kafka e seus precursores*, Jorge Luis Borges (2000) aproxima as obras do autor de *A Metamorfose* de outros textos que serviram de base à constituição da poética kafkiana. Como resultado do contato constante com a literatura de Franz Kafka, Luis Borges reconhece no escritor tcheco a voz de autores de diferentes épocas e de literaturas variadas. Isso coloca em

evidência a singularidade “poética” de Kafka, reverenciado por Borges “como a fênix das loas retóricas” (BORGES, 2000, s/p).

Nas considerações tecidas acerca da obra kafkiana, Luis Borges deixa patente o efeito de precursão operado na e pela literatura. A constatação nos remete à exauribilidade do objeto e do sentido, todavia, por mais que se faça singular e/ou excêntrico, o discurso literário não emerge do vácuo, do puramente desconhecido e inapreensível. Ao banhar o bico da pena, o escritor é insuflado pelas tramas ocultas da linguagem, é arrebatado por forças estéticas e criativas que pairam sobre ele nos instantes de concepção da obra literária. Conscientemente ou não, ele dialoga com escritores que repousam nos seus crivos. Ademais:

Jorge Luis Borges propõe uma total subversão do conceito de tradição, a partir de uma teoria da leitura. Em ‘Kafka e seus precursores’, ele observa como uma obra forte nos obriga a uma releitura de todo o passado literário, onde passamos a encontrar não as fontes daquele novo autor, mas obras que se tornam legíveis e interessantes porque existe esse autor moderno; obras que passam a ser, então, ‘precuroras’ dessa nova obra. [...] Para Borges, portanto, a tradição é uma questão de leitura, de recepção, e como essa recepção se transforma em cada momento histórico, a tradição está sempre sujeita a uma revisão, está em permanente mutação [...] (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

Quando uma obra literária surge, a crítica tende a recepcioná-la observando seus aspectos de constituição. Em função dos traços de novidade que pode trazer consigo, o novo tecido textual se torna capaz de ameaçar a tradição, rompendo parâmetros de produção literária em vigor. Em face disso, um diálogo com o poeta e crítico literário Thomas Stearns Eliot aqui se faz oportuno.

No ensaio “Tradição e talento individual” (1989), T. S. Eliot faz considerações sobre a tríade: poeta, tradição-talento e crítica literária. A primeira ideia apresentada por Eliot é a de que o poeta precisa estabelecer, no seu processo de criação, um equilíbrio entre passado e presente, valendo-se do sentido histórico. Ao escrever, o poeta não o faz apenas para as pessoas do seu tempo. Ele dialoga com o passado e com o futuro, o que dá ao produto poético “o sentido tanto do atemporal quanto do tempo temporal e do atemporal e temporal juntos” (ELIOT, 1989, p. 39). Para Eliot, essas contexturas são as motivadoras da constituição de um poeta tradicional e ciente da sua contemporaneidade.

Mas não se quer apenas traçar a “harmonia entre o antigo e o novo” (ELIOT, p. 39). O poeta precisa não só ter consciência do passado, mas também deve ressignificá-lo com relação ao tempo no qual está situado. Veem-se os jogos do tempo apontados por Gumbrecht e Agamben, que tratam, como vimos, da equidade de tempos. Isso é o que fará o poeta ser

lembrado. E, por meio da estabilidade (e instabilidade) temporal apontada por Eliot, o poeta não pode desmerecer as manifestações poéticas antecedentes a ele. Há alusão ao processo de despersonalização: “a evolução de um artista é um contínuo autossacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (ELIOT, p. 42).

Eliot também nos apresenta o caráter impessoal da poesia. A poesia do presente é resultado de todas as poesias produzidas até então. O vislumbre dialógico não nos escapa por meio de tal ponderação. E quanto maior for a variabilidade de estesias reunidas no fazer do poeta, mais dado à liberdade e a possibilidades de composição ele estará exposto. Contudo, não podemos confundir essa profusão de sensações com emoções, pois, segundo T. S. Eliot, o bom poeta precisa ausentar-se da personalidade, o que resulta no autossacrifício (ELIOT, p. 47).

Eliot também nos ajudar a pensar, uma vez relacionado às reflexões de Leyla Perrone-Moisés, o liame entre a literatura e as nuances das tradições problematizadas por meio do *Manifesto Antropófago*<sup>2</sup>, proposto por Oswald de Andrade em 1928. É a partir desse movimento que as manifestações literárias brasileiras ganham outras tenacidades – sempre tendo em vista o escape dos arquétipos literários que dominavam a Europa no século XX. Conforme Perrone-Moisés (1990):

A própria palavra *comparar* [...] já carrega uma ideia de valor. Em gramática, o comparativo é ‘de superioridade’, ‘de igualdade’ ou ‘de inferioridade’. E, se nos submetemos aos pressupostos historicistas da literatura comparada, platônicos quanto ao valor e deterministas quanto à recepção dos processos, nossas literaturas sempre levarão desvantagem na ‘comparação’ com as literaturas europeias (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98, grifos da autora).

No entanto,

---

<sup>2</sup> Segundo Luís Felipe Garcia, no ensaio *Notas para uma leitura filosófica do Manifesto Antropófago*, o movimento antropofágico tem como marco de surgimento a publicação em 1928 do Manifesto Antropófago no primeiro número da Revista de Antropofagia. A ideia do movimento surge quando, por ocasião do aniversário de 38 anos de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral lhe oferece um quadro como presente; o quadro lhe impressionou particularmente por retratar uma forte relação do homem com a terra; com efeito, a figura ali retratada, com seus pés grandes e grossos, parece ser um homem, por assim dizer, “plantado na terra”; os dois buscaram um dicionário de tupi do pai de Tarsila para compor o nome do quadro e chegam ao seguinte resultado: Aba (homem) Poru (que come), Abaporu (o homem que come). Oswald se entusiasma e vê a necessidade de buscar os valores da terra que tinham sido sufocados por gerações e gerações; com efeito, o Abaporu tem pernas grossas e saudáveis, nutridas pela terra, mas tal vitalidade não alcança a cabeça; a cabeça não é nutrida por aqueles valores, não se desenvolve a partir daquela seiva, por isso ela é tão pequena e estreita. O Abaporu é o homem cujos pés e cabeça parecem não funcionar na mesma frequência, não parecem estar no mesmo registro. Debaxo daquela cabeça, daquela fisionomia pouco nutrida pela terra, havia um Brasil incógnito, um mundo a ser descoberto, a ser desencoberto. O quadro de Tarsila e as discussões por ele provocadas entre os dois e o amigo Raul Bopp vai desencadear na publicação da *Revista de Antropofagia* [...].

A Antropofagia oswaldiana nos permite superar essa ‘ansiedade’, acabar com todo complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura europeia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo autenticamente ‘natural’. Porque aí não se trata de uma atitude passiva do colonizado cultural, mas de uma atitude ao mesmo tempo de receptividade e de escolha crítica. Sem abertura, nenhuma cultura, nenhuma literatura pode existir (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98, grifos da autora).

Pelas noções de dialogismo, antropofagia cultural e tradição, as discussões delineadas por Perrone-Moisés e Jorge Luis Borges nos dão respaldos para pensarmos as sinuosidades das poéticas de Orides Fontela e Renata Pimentel, poetas de tempos e espaços distintos, mas que se encontram nas veredas literárias pelo que seus versos comunicam acerca do mundo, do humano e das relações entre este e aquele. À sombra disso, discutimos alguns poemas das obras que analisamos neste estudo a fim de acessarmos os pontos de contato entre os versos de *Transposição* (1967) e de *Denso e leve como o voo das árvores* (2015).

Nos textos elencados para as reflexões que se seguem, observamos como a natureza e suas nuances se firmam nos tecidos poéticos mediante as características da *etnoflânerie* e da *deambulação* das eus líricas, *flâneuses*, amalgamadas neles. Conforme Walter Benjamin (1994), o *flâneur*, sob o signo da calma, não é simplesmente contemplador/observador ocioso do que se oferece(m) aos/a seus olhos. Sem intenção, ele se torna espécie de detetive, que consegue se ajustar socialmente em razão dos traços de remanso os quais lhe são peculiares. Abrigadas nele estão as astúcias singularizadoras dos espaços, dos objetos, das multidões, dos territórios da metrópole que, ao mesmo tempo, impelem-no a inquietações e fazem-no ser a entidade capaz de particularizar os caminhos por que passa mediante a calmaria. A inteireza do mundo se faz a morada do *flâneur*.

Por *etnoflânerie*, nos termos de Silva Júnior (2018), entendemos a literatura que nasce a partir dos contornos das memórias, da natureza, das impressões fundidas no humano que atravessa becos, ruas, avenidas, ou que se debruça, em deslocamento, sobre o fato da existência, porque há nisso vontade patente de comunicar as sutilidades de se estar no mundo. Há aqui, portanto, a literatura do ser imerso nas multidões, de suas relações com a coletividade, permitindo-nos a aproximação com o fazer literário que se mostra espaço tanto do movimento de criação quanto da expressão dela por parte de grupos vilipendiados.

Feitas tais considerações de ordem teórica, damos início ao nosso farfalhar poético com “Transposição”, de Orides Fontela:

## TRANSPOSIÇÃO

Na manhã que desperta  
o jardim não mais geometria  
é gradação de luz e aguda  
descontinuidade de plano.

Tudo se recria e o instante  
varia de ângulo e face  
segundo a mesma vidaluz  
que instaura jardins na amplitude  
que desperta as flores em várias  
cores instantes e as revive  
jogando-as lucidamente  
em transposição contínua  
(FONTELA, 2015 [1967], p. 29).

Neste poema, deparamos com duas oposições elementares ao seu desenvolvimento. Elas estão alinhadas à sinestesia. O primeiro contraste se faz ver em noite *vs* dia; o segundo, ver *vs* silêncio. O “ver”, aguçando a percepção do olhar da eu lírica, marca os traços do silêncio. Nada precisa ser dito quando o “enxergar” basta à voz poética. O título do texto, por sua vez, harmoniza-se com a totalidade das estrofes: em cada uma, é apreensível a estesia da “transposição”, aqui entendida como alteração de estados.

Na primeira estrofe, o espaço temporal noturno corresponde à estagnação das formas, ao silêncio em quase absoluto. A noite é véu denso caído sobre a íris da voz lírica. Os instantes diurnos, por outro lado, tudo despertam – quando amanhece, “o jardim não mais geometria/ é gradação de luz e aguda/ descontinuidade de plano” (v. 2-4). No ardor do dia, os corpos dispostos no espaço entram em movimentos acelerados, ganhando constantes reconfigurações. Os raios de luz dão maleabilidade aos entes oferecidas aos olhos da eu poética: fontes luminosas penetrando nos estados das formas. Perante a eu lírica, as particularidades do ambiente são desveladas numa transposição de perspectivas e superfícies. Linhas, ângulos e faces nascem e morrem no mesmo instante em que são contemplados: “Tudo se recria e o instante/ varia de ângulo e face/ segundo a mesma vidaluz/ que instaura jardins na amplitude” (v. 5-8).

Ao analisar a poética de Manuel Bandeira, Hermenegildo Bastos lança luz, a partir do que apreende da poesia de Bandeira, na compreensão da ocorrência de elementos naturais no fazer poético tanto de Orides Fontela quanto no de Renata Pimentel. Assim, entende que se deve tomar “a natureza, como estética, de que o corpo humano é parte” e completa: “Paladar, visão, tato, cheiro, audição, os sentidos são dons divinos. O divino é o mundo natural transfigurado pela arte. A arte, por sua vez, é o trabalho do poeta” (BASTOS, 2009, p. 5). O elemento luz, que tudo coloca em movimento, fazendo desabrochar a flora envolvida pela noite ida, evidenciando os contornos das formas e invadindo, em sensações indeterminadas, a eu

poética, toma lugar central em “Transposição”. Sob o signo do silêncio, a “vidaluz” (v. 7), ainda que efêmera, desencadeia metamorfoses com as quais a voz lírica se enternece: a vinda da aurora “desperta as flores em várias/ coresinstantes e as revive/ jogando-as lucidamente/ em transposição contínua” (v. 9-12).

Aspectos como o silêncio, a transposição e a brevidade do tempo também estão presentes no poema “base e melodia”, de Renata Pimentel.

#### **base e melodia**

silêncio à frente dos portões  
 não é preciso dizer nada  
 saio sem me despedir  
 porque vou ao sempre  
 contínuo peregrino  
 convicto  
 (PIMENTEL, 2015, p. 85).

O ato do retorno é a tônica dos versos componentes de “base e melodia”. O corpo poético deambula sem a promessa silente e imperecível do voltar, portanto nada é preciso ser dito, despedir-se soa sem propósito, mediante a incerteza do regresso: “silêncio à frente dos portões/ não é preciso dizer nada/ saio sem me despedir” (v. 1-3). Cruzar os portões, os limiares, concede a esse corpo a possibilidade de alterar, no tempo e no espaço, sua existência. Ele corta os ventos em passagem insuspeitada, segue a si mesmo como andante sabedor do inesperado.

A passagem pelo limiar, em deambulação e vadiação (“invenção lúdica e sabedoria de fresta”, conforme Luiz Rufino), faz da *flâneuse* ser aberto a todas as coisas que o caminho de suavidades lhe confere. Sempre guiada pelo encantado, a sinestesia se estabelece como a bússola que a orienta nas indeterminações da caminhada. As experiências da eu poética transitam entre gozos, entre soluços que intercambiam o real e o inefável, mas, sobretudo, tendem a manter-se no emaranhado do que não se define por meio do simples verbo.

Portanto, em “base e melodia”, a eu lírica retrocede a si mesma, ela é o “peregrino/ convicto” (v. 5-6) – de um lado, pelo cruzar certo e constante das extensões das quais se faz meio (a todo momento ancorada no encantado); por outro, tão somente acertada quanto ao retorno que, como a saída, é prenhe de silêncios e dubiedades. A consonância consigo mesma determina a(s) melodia(s) que sustenta(m) o caminhar da voz poética. No tocante a isso, em *Pedagogia das encruzilhadas*, Luiz Rufino (2019) aponta:

Toda experiência que se reivindica como totalidade revela sua pretensão de grandeza e também o seu reconhecimento sobre os segredos que se firmam nas pedras miúdas.

Exu é a inscrição da pluridiversidade do mundo, é a perspectiva, a negação, o pavor da dúvida que se acende causando o estouro do conhecimento (RUFINO, 2019, p. 31).

O encantado cria tramas do acaso. Exu, como entidade manifesta no plano ontológico da eu poética, orienta a caminhada, mas deixando-a exposta às experiências excêntricas, triviais, ternas, recalcitrantes. Ele está presente nas travessias.

O aspecto deambulante é presentificado no confronto entre as coisas comportadas no patamar da realidade objetiva e o que é ato nos eixos etéreos do ser, nas ideias, nos desejos, na transposição para o indefinido. A deambulação, embora se confunda com a *flânerie*, deixa explícitos seus ensejos, suas pretensões, todavia também se dá no seio da solidão. Vejamos esses traços no poema “Arabesco”, de Orides Fontela:

#### ARABESCO

A geometria em mosaico  
cria o texto labirinto  
intrincadíssimos caminhos  
complexidades nítidas.

A geometria em florido  
plano de minúcias vivas  
a geometria toda em fuga  
e o texto como em primavera.

A ordem transpondo-se em beleza  
além dos planos no infinito  
e o texto pleno indecifrado  
em mosaico flor ardendo.

O caos domado em plenitude  
a primavera  
(FONTELA, 2015 [1967], p. 31).

O poema simboliza processo de fazimento. O título do texto, “Arabesco”, imprime a noção de agrupamento, remetendo à prática de esculpimento. A primeira estrofe concebe o ato da criação do texto como a geometria mosaica: há complexidade expressa no criar, derivada da disposição incerta das peças que comporão a obra. As palavras se mostram arreadas perante o criador. As ideias deambulam, procuram direção em meio aos desarranjos. Os versos abrigam campo de batalha entre a euforia dos pensamentos e a revolta da concretude – conflito necessário, quiçá, para que o texto nasça.

Quando pondera sobre a potência da escrita, em *Bartleby: escrita da potência* (2008), Giorgio Agamben aponta que “a mente não é uma coisa, mas um ser de pura potência e a imagem da tabuinha de escrever [...] serve precisamente para representar o modo de ser uma

potência” (AGANBEM, p. 11). Ademais, “o ato de criação é a descida de Deus num abismo que não é senão o da sua própria potência e impotência, do seu poder e do seu não poder” (AGANBEM, p. 24). Entrevemos, nas reflexões de Agamben, a escrita como a soma de pensamentos orientados pelo desejo premente de colocar no mundo a potência da palavra.

Na segunda estrofe do poema, a forma começa a desabrochar, a geometria insinua os caminhos que devem ser percorridos. Há um deixar de trilha. E o texto, entre a desordem e a necessidade de nascer, emerge “como em primavera” (v. 8) – floreio não cultivado, mas cíclico, como a estação solar referenciada nos versos do poema. O processo de feitura da obra se realiza pela ordem, transmutando-se em beleza.

As duas últimas estrofes assinalam deslocamentos, a transposição. A obra se expressa dos espaços intrincados e das ideais do criador: “além dos planos no infinito/ e o texto pleno indecifrado/ em mosaico flor ardendo” (v. 10-12). A mecânica da “criação” permanece indecifrada, em revelia à compreensão. “O trabalho da forma, [nesse sentido], é indispensável porque só ela dá aquela visão aguçada que abre trilhas no emaranhado das coisas. Ao selecionar, o escritor atribui valores” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106). Mas o talhe se fará sempre indomado. Geometria abrigada sob o sol projetando tão somente sombras.

A poesia permanece imperiosa, impedindo máculas. Ela é potestade a quem se faz “prece ao vazio, [dialogando] com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam” (PAZ, 2012, p. 21). Os espaços em branco do poema contêm os signos que gritam por esclarecimento. Um desespero traiçoeiro. O processo analítico visa a descortinar os pilares de sustento da estrutura poética, o que vai na contramão do seu comedimento indevassável.

O aspecto deambulante, os contornos da não perenidade e a necessidade do vir-a-ser, diferentemente da nebulosidade com que se mostram em “Arabesco”, em “cantiga da vidinha vadia”, de Pimentel, mostram-se fatores patentes:

#### **cantiga da vidinha vadia**

já fui pobre  
já fui  
nobre também  
nobre, pobre e um tacho de cobre

eu já fui  
nobre  
e preta fui um dia

só ainda não fui árvore  
Baobá eu serei  
mas avia  
que o gelo já virou água

que se deita lá na pia  
e ainda vem o dia  
na tramela da janela

pela gelosia  
um sol de cobre vem  
pra fitar a minha travessia  
(PIMENTEL, 2015, p. 16).

Nestes versos, avulta a transmutação constante e incessante do ser em travessia, que lembra a tradição de Guimarães Rosa no cerne da Geopoesia, teoria em incessante atividade no que diz respeito ao descortinar das formas artísticas manifestas não apenas na literatura, mas também em outras artes. O pensamento geopoético apresenta sutilidades importantes, responsáveis pelo entendimento de trânsitos nas sendas artísticas. Conforme seu inventor:

Compondo etnocartografias apontamos vertentes da literatura de campo e suas variantes que viemos estudando ao longo dos anos: a. etnoflâneurs da estilização: Afonso Arinos, Euclides da Cunha e Hugo de Carvalho Ramos, com destaque para este último (autor goiano da inaugural a fazer “narrativa de campo”, *Tropas e boiadas*); b. etnoflâneurs narradores: Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e José J. Veiga, com destaque para o último (romancista e contista goiano); c. etnoflâneurs poéticos: Manoel de Barros, Cora Coralina e José Godoy Garcia, com destaque para o último (poeta goiano-brasiliense); d. Cassiano Nunes (poeta menor santista-brasiliense), Anderson Braga Horta (exímio sonetista mineiro-brasiliense), Hermenegildo Bastos; e. etnoflâneurs ensaístas: Walter Benjamin, Willi Bolle, Augusto Silva Junior. *Geopoesia é resistência* (SILVA JR, 2021, p. 21-22).

Entendemos, com Renata Pimentel e Augusto Silva Jr., que a “vidinha vadia” (expressão drummondiana do título do poema destacado da pernambucana) é matéria de poesia, desta feita de resistência e travessia pelos brasis pobres e nobres, do interior e do litoral, em língua escrita porque é antes de tudo falada – experimentada no corpo de quem vive, caminha e canta. Por isso aqui se reúnem uma poeta do interior de São Paulo e outra da capital pernambucana que, em tempos distintos, dividem o espaço da poesia feminina no Brasil, com todas as contradições geográficas, políticas e de gênero que aí se colocam. Interliga-as o *denso e leve voo* pela natureza para chegar ao exercício filosófico de fazer literatura.

Pensar acerca do ser, nas conjunturas filosóficas, assim como ponderar a respeito da criação literária, sobretudo a poética, são dois embates que não se esgarçam. Encontramos apenas meios que arrefecem, temporariamente, nossas inquietudes. Noções integrantes do nosso entorno são solicitadas para dar respaldo aos questionamentos que levantamos e que são levantados pela própria poesia. No entanto, a verdades/ respostas bem definidas jamais poderemos chegar – princípio fundamental da prática dialógica, no sentido bakhtiniano. Assim,

arqueamos nossas intenções como um *flâneur* que, na condição de leitores, articuladores de sentidos, também nos fazemos agentes imbuídos da tarefa de desvelar as vozes ressonadas da multidão, trazer para o centro o que/quem está marginalizado e visitar, em travessia, a poesia que se faz da terra, da água e dos corpos.

No ensaio “Notas sobre a terra”, integrante do livro *Pulso da palavra: ensaios e poesia*, organizado por Augusto Niemar (2021), Clarissa Macedo analisa como a terra ganha representações nas poéticas de Juraci Dórea, poeta e arquiteto brasileiro, e Miguel Torga, poeta português. Para ela, nas obras dos autores citados, a terra é apresentada em forte relação com o ser, mas tal relação não é benéfica, e sim trágica. Isso não se deve, por exemplo, à não fecundidade das terras ou da inadaptação dos sujeitos a dados territórios. O problema repousa em tensões existenciais. Nas palavras de Macedo:

A terra nesses autores [Dórea e Torga] conforma um cenário que interfere no destino, quase sempre trágico, das figuras humanas que nele habitam. E embora seja um cenário mormente adverso, a interferência não se dá no âmbito das consequências da dificuldade de se sobreviver numa montanha pobre ou num sertão sem chuvas [...] (MACEDO, 2021, p. 45).

Quando o ser se harmoniza com a terra, segundo Macedo (2021), elementos etéreos, subjetivos, passam a fazer parte dessa relação, consolidando o que se chama forma-terra. “Não é um determinismo geográfico e social, mas ícones, crenças, modus e ritos que compõem um lugar que molda e é formado por um povo” (MACEDO, p. 45). Daí se instaura o corpo imagético, que passa por alterações em função de elementos culturais, sociais e naturais. Também advém, dessa conjuntura, o nomadismo permanente o qual, de acordo com a ensaísta, com respaldo em Deleuze e Guattari, alude à desterritorialização, “numa reconstrução nunca acabada” (MACEDO, p. 46). No mais:

A ausência de fixidez, nesse aspecto, equivale a deslocar o centro (cultural, político, artístico), buscando a periferia e a mobilidade como caminhos de expressão e de composição. [...] Sem –ismos e com bases periféricas, Dórea e Torga, por intermédio de imagens de terras abordadas em alguns momentos de suas obras, destacam, dentre outros temas, um povo relegado, esquecido, impensado, porque fora dos centros. São seres situados à margem (MACEDO, 2021, p. 46).

Em virtude de tais apontamentos, analisamos os textos poéticos com a intenção não apenas de debater significados por eles comportados, assim satisfazendo nossas inquietações. Também nos damos ao interesse de dar preponderância a aspectos naturais, sociais, culturais, filosóficos e políticos transfigurados pelas palavras. Sobre nossas percepções recai o dever da

parceria na construção de sentidos do texto que, por trás da aparência de atos gratuitos, procura descortinar fatores diversos tramados nas obras literárias.

São, portanto, as faces e as condições do ser os determinantes do deambular em “cantiga da vidinha vadia”. A expressão do que se é coloca-se na esteira da temporalidade. A transposição é enunciada nos eixos da celeridade com que o tempo se dissipa. A poeta será baobá, o sol de cobre acompanha sua jornada – natureza, humanidade e trabalho abeiram-se nesses versos, permitindo uma aproximação com as ideias de Moscovici:

A natureza é, como ela sempre foi, imediatamente acessível a nossos sentidos e a nosso pensamento, o universo familiar das águas, dos ventos, das plantas e das árvores, a terra sobre a qual encontram-se os homens e os animais sob o céu chuvoso ou ensolarado, segundo o ritmo das estações do dia e da noite, nosso habitat rico em cores e odores. Ao viver e trabalhar, os homens e a natureza constituem uma unidade, eles são natureza e nós não temos nenhuma dúvida a esse respeito (MOSCOVICI, 2007, p. 83-84).

A voz vinda dos versos se reporta a eus já fenecidos, rememorados em tom de enlevo. O signo da travessia perpassa as estrofes com o intento único de corpo saturada no *aqui* e no *agora*: é necessário acelerar a transposição – o gelo está em derretimento; o sol começa a fecundar o dia e a invadir o espaço, agitando o ser na possibilidade radical e vital da passagem.

A eu poética se projeta entre a aridez em que estão erguidas as suntuosas árvores as quais anseia ser e a sutilidade de um cubo aquoso. Ela é intermédio – expande-se, retrai-se, não é eterna, mas sempre é algo. A colocação da terceira estrofe entre as duas primeiras e as duas últimas ratifica, no plano da expressão, a condição da voz lírica: ser entremeio.

O caractere da não permanência, do renascimento constante do ser e do que o envolve faz apreender-se no “Poema I”, de Orides Fontela:

#### POEMA I

O sol novifluente  
transfigura a vivência:  
outra figura nasce  
e subsiste, plena.

É um renascer contínuo  
que nela se inaugura:  
vida nunca acabada  
tentando o absoluto.

Espírito nascido  
das águas intranquilas  
verbo fixado: o sol  
novifluente.

(FONTELA, 2015 [1967], p. 33).

As modificações do ser são estabelecidas no poema por meio do processo de fluxo, meio do qual dispomos para compreender as dinâmicas da temporalidade, entidade abstrata e volátil, respaldada no texto pela imagem do sol. Ele “transfigura a vivência” (v. 2), de onde outra “figura nasce/ e subsiste, plena” (v. 3-4). A chegada do novo ente passa a existir em totalidade, na plenitude admitida pelo “sol novifluente” (v. 11-12).

O absoluto é escorregadio e cediço tanto quanto as tentativas de definição do ser. Este, caminhante sempre ao rumo do absurdo, segue esbarrando nas inquietações que configuram as caminhadas e as estadas no mundo. Todavia, a constância do fluxo, a esperança de uma condição de quietude, advinda do sabido, mas também desconhecido, mantêm a voz lírica em dissimulado apaziguamento.

A vida, tomada como fato existencial, é forma nunca acabada, guiada pela constância das metamorfoses, é o “espírito nascido/ das águas intranquilas” (v. 9-10). A palavra é incessante como o fluxo. O movimento das acontecências é cíclico e ininterrupto, mantendo a não nulidade do vir-a-ser, garantindo, enquanto força essencial, o devir. Isso implica dizer o quão o renascer é contínuo, instaurando a vivência como fenômeno sempre inaugural.

No poema “círculo”, de Renata Pimentel, tateamos o aspecto cíclico o qual atravessa o texto contemplado até aqui:

#### **círculo**

cartografia travessia rito e instrumento  
no corpo  
o seco corte e o novo insumo  
embalado em seiva jovem  
de peregrino antigo hálito:  
o ritual obscuro  
nunca interrompe  
a gesta do tempo  
(PIMENTEL, 2015, p. 15).

O tempo se agita sobre todas as coisas, muda a face dos homens, fecha ciclos, instaura o novo, constrói lugares da memória, forja caminhos a serem percorridos e torna o ser – poeta – em peregrino. Caminhar com palavras, pelos cantos do Brasil, parece-nos uma oportuna definição de Geopoesia. Para o tino da mudança, o corpo obedece ao ritual, há um mapa da orientação, um relógio no pulso orgânico do ser e uma vontade a pulsar.

Neste espaço é importante tecermos algumas reflexões em torno da imagem do peregrino, que está ligado a andanças e, de diferentes modos, manifesta-se nas religiões, nos mitos, na filosofia e na poesia. Esse ente também se faz simulacro (uma representação) da vida – haja vista os propósitos que estão sob o rito da peregrinação.

Tal prática é muito antiga e, na maioria das vezes, diz respeito ao deslocamento do homem em direção a espaços sacralizados – lugares nos quais há elementos responsáveis por epifanias, que colocam o sujeito em diálogo com o além-matéria. Isso em face de mitos e de preceitos religiosos. Sob a égide da filosofia, o andar desempenha funções associadas ao pensar: nisto, há o sujeito que anda para pensar e o sujeito que pensa para andar. À vista desses traços, em diversos espaços, como em universidades árabes, os ambientes abertos têm os caminhos desimpedidos para que as pessoas caminhem por eles lendo e/ou pensando.

Ainda no âmbito mítico, o ato de peregrinar obedece a dois regimes ou configurações. Há mitos que se referem ao peregrino parado, que passa a habitar lugares isolados, como um deserto ou um mosteiro. Esses peregrinos vivem estados de vida mais contemplativos. Por outro lado, há o peregrino das andanças, o qual sempre está à procura de iluminação, santidade, conhecimento, porquês para permanecer pulsando.

Diferentemente do que se pode supor, o humano em peregrinação não aprende coisas apenas com pessoas sábias – ele também angaria saberes/conhecimentos por meio da fome, das dores física e espiritual, com o frio, com as decepções e, especialmente, com pessoas simples (gente inacabada). A peregrinação é metáfora para a vida, oferecendo-nos visão ampla da existência.

A peregrinação altera o espírito (o sujeito da saída não é o mesmo do retorno), bem como pode dar ao sujeito riquezas que não são necessariamente materiais, mas espirituais. Em *Grande Sertão: veredas* (2019), de João Guimarães Rosa, deparamo-nos com passagens que fazem referência às riquezas advindas das peregrinações. Concentramo-nos em uma: o primeiro encontro de Riobaldo com Diadorim na travessia do Rio-de-Janeiro, em ocasião do pagamento de promessa do jagunço:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobêjo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira [...] (ROSA, 2019, p. 79).

O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: – “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse

que eu careço de ser diferente, muito diferente...” E eu não tinha medo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação pesável. Muita coisa importante falta nome (ROSA, 2019, p. 84).

A peregrinação de Riobaldo, na travessia do Rio-de-Janeiro, ganha particularidade não apenas em função da promessa que deve ser paga, mas, e acima de tudo, pelo encontro com Diadorim – encontro este que se fará em veredas outras. Em face disso, o que toma o espírito do jagunço, alterando-o epifanicamente, como peregrino, é a diafaneidade do menino (Diadorim) que se delineia num espaço-tempo de acasos. O medo que guiava e assaltava Riobaldo na passagem do rio é suplantado por sensações além-matéria. Andantes em caminhos líquidos, os dois sujeitos peregrinos, ante empecilhos, fazem-se um auxílio do outro.

Retomando o poema “círculo”, de Pimentel, o cíclico e a modificação estão entrelaçados à relação espaço-tempo. A eu poética deambula sob o ritual, constante na medida em que há a sugestão de um retorno ao qual não é preciso ser fiel. A matéria-prima para o novo esguicha da laceração simbólica, e o ser se abre às possibilidades, com a brisa sacudindo-lhe a expressão como o caminhar de um andarilho, filha do acaso, porque consciente da circularidade do tempo.

A fisicalidade da rua é apenas um dado em relação à complexidade do que está compreendido em sua espiritualidade, ou seja, sua dimensão metafísica. Assim, é fundamental que interpretemos essa dimensão espiritual a partir de uma leitura traçada entre o repertório assente de Exu. A noção povo de rua, cunhada e circulado nas macumbas brasileiras para se referir às manifestações que exaltam traços identitários das populações produzidas como marginais, é aqui deslocada para operar na tessitura de outros sentidos. Na Pedagogia das Encruzilhadas, povo de rua emerge como conceito para se referir a uma série de práticas que disferem golpes operados a partir de um modo de racionalidade diferente daquela do Ocidente, estruturante de um complexo de saber, práticas de espaço e sapiências corporais (RUFINO, 2019, p. 109-110).

A repetição não oblitera o avançar do tempo, os caminhos percorridos jamais serão os mesmos, o vento que lhe sopra o rosto vem de cartografias indefinidas. O retorno, a volta ao ponto de partida, é exata para a eu lírica abrigada nos versos – não na concretude que o tempo físico constitui, mas no tempo interior, nas dinâmicas de movimento temporal que resistem a tudo, até mesmo ao “ritual obscuro”, o que, decerto, coloca em vacilo a imponência do fluxo.

Não somente a ciclicidade e os elementos naturais presentes nas poéticas de Fontela e de Pimentel nos permitiram aproximá-las, mas também o modo como os corpos poéticos se estabelecem como *flâneuses* e/ou peregrinas nos poemas apreciados até aqui. Elas não são reduzidas a meras contempladoras do que se oferece às suas impressões. São poetisas que

povoam os palcos da Geopoesia, em *etnoflâneries* que fazem de cada estrofe, quiçá de cada verso, um espaço para produzir filosofia, viver e reverenciar o encantado cotidianamente.

Delineamos neste eixo do estudo uma breve “cartografia travessia” pela Geopoesia de Orides Fontela e Renata Pimentel. Geopoesia porque tratamos de poéticas vinculadas à terra – terra como casa de morar gente, bicho, árvore, tudo que pulsa. Exploramos “vozes impressas” (PIMENTEL) e *transpostas* em seiva: “vida nunca acabada” da poesia brasileira que se volta sobre a delícia de sentir as coisas mais simples.

No capítulo ulterior, nós nos debruçaremos sobre o *corpus* desta dissertação, acionando reflexões mais acuradas sobre a Geopoesia, acerca da deambulação e a respeito do encantado nas perspectivas de Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas. Ao que concerne à poética de Orides Fontela, apreciaremos o caráter reflexivo, filosofante, que impera sobre seus versos, mas sem deixar de lado os jogos com as palavras e os diálogos com as formas de encanto. No tocante à poesia de Renata Pimentel, vislumbraremos as delicadezas e sinuosidades de versos sustentados por mastros fincados em terreiros de maravilhas espirituais. Caminharemos com as poetisas por sendas nas quais se vislumbram as potências do ser, a multiplicidade do cosmos e as artimanhas da linguagem.

**FILOSOFIA, CORPO E TERRA NA POESIA DEAMBULANTE:  
CONVERGÊNCIAS POÉTICAS ENTRE ORIDES FONTELA E RENATA PIMENTEL**

*O real não está na saída nem na chegada: ele se  
dispõe para a gente é no meio da travessia*  
(João Guimarães Rosa)

As poéticas de Orides Fontela e Renata Pimentel, como vimos, convergem em múltiplas dobras, em especial na filosófica. A poética oridiana mantém estreita ligação com questões da filosofia, e a de Renata, embora contenha elementos filosofantes, comporta suas matrizes no encantado, na *pedagogia das encruzilhadas*. Importa, nesse sentido, destacar as particularidades de cada uma.

O imbricamento entre filosofia e poesia, como aponta Benedito Nunes (2011), torna-se possível a partir do intercâmbio de experiências entre filósofos e poetas. Isso ocorre porque “a filosofia nunca foi indiferente à poesia”, apesar dos embates entre os dois campos das experiências humanas. Nas malhas do tempo, os impasses entre um campo e outro ora exaltam-se, ora se abrandam.

Para alguns pensadores, vide Immanuel Kant, a poesia deveria ser concebida como meio de conhecimento, que se daria mediante confrontações: “o confronto é, aqui, confrontação no âmbito do pensamento” (NUNES, p. 14). Em meio a isso se dão trânsitos que não apenas fecundam a filosofia, mas também a poesia. Ao se reportar às reflexões de Juan de Mairena, heterônimo do poeta espanhol Antonio Machado, que muito parece ter ponderado sobre essa transitoriedade, visando-a meio de criação artística, Benedito Nunes (2011) afirma:

‘Há homens, dizia meu mestre, que vão da poética à filosofia; outros que vão da filosofia à poética. O inevitável é ir de um ao outro, nisto como em tudo.’<sup>3</sup> É uma coincidência muito significativa que tenha a obra aparecido sob declarada heteronomia, no período em que Fernando Pessoa, poeta heteronímico, também interessado em filosofia, viveu seus últimos anos.

[Além disso], ir da poesia à filosofia poderia descrever o movimento de certos homens que são poetas, como o próprio Antonio Machado, Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry, Mallarmé, na direção da filosofia. O segundo percurso, da filosofia à poética, descreveria o movimento de outros homens que são filósofos, como Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty [...], na direção da poesia ou da literatura (NUNES, 2011, p. 14).

Desse modo, os poetas aprendem com os filósofos e os filósofos aprendem com os poetas. “Os grandes poetas são metafísicos fracassados: os grandes filósofos são poetas que

---

<sup>3</sup> O excerto foi extraído por Benedito Nunes, a fim de ilustrar sua discussão, da obra *Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. [s.n.t]. p. 160, de Juan de Mairena.

creem na realidade de seus poemas. O ceticismo dos poetas pode servir de estímulo aos filósofos” (NUNES, p. 15).

Na tentativa de aproximar a filosofia e a poesia, inevitáveis foram os conflitos. As querelas começaram com Platão, na Grécia pré-Cristã, e estenderam-se até o pensamento de Hegel, na primeira metade do século XIX, que seria retomado, no mesmo século, por Karl Marx. Vale salientar que, diferentemente do que se pensa e se propaga sobre a estadia do poeta na República de Platão, aquele é condenado pelo fato de estar abaixo da constituição do conhecimento.

No contexto dos já citados Hegel e Marx, pode-se dizer que os românticos ambicionavam a possibilidade de fundir poesia e filosofia num gênero misto. Sendo assim, “concebe-se que a poesia corrige as abstrações do pensamento filosófico, e que o poeta se deleita com as contradições que afligem o filósofo puro” [...] e “o poeta, como o camaleão, muda de cor” (NUNES, p. 17). Neste esteio, o poeta pode multifacetar-se, desdobrar-se. A mesma coisa, em alguma medida, pode ser dita a respeito do filósofo. Tatear as diferenças talvez não seja tarefa tão simples, mas a contiguidade entre ambos não é rarefeita aos nossos olhos.

Em face à literatura, vê-se com Orides Fontela e Renata Pimentel como o que é filosófico e encantado ganha espaço no poético. Na poética de Fontela, os liames entre poesia e filosofia são expressivos. Além de essa forma de conhecimento servir de base aos seus versos, a formação da poeta também pode lhe ter cedido um quê de propriedade para falar do filosófico por meio do poético. Ao ponderar sobre a palavra “poética”, diz a poeta de *Transposição*:

Arcaica como o verbo é a poesia, velha como o cântico. A poesia, como o mito, também pensa e interpreta o ser, só que não é pensamento puro, lúcido. Acolhe o irracional, o sonho, inventa e inaugura os campos do real, canta. Pode ser lúcida, se pode pensar — é um *logos* — mas não se restringe a isso. Não importa: poesia não é loucura nem ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real — ou pelo menos meu ideal de poesia é isso. Depois é que surgem o esforço para a objetividade e a lucidez, a filosofia. Fruto da maturidade humana, emerge lentamente da poesia e do mito, e inda guarda as marcas de conasença, as pegadas vitais da intuição poética. Pois ninguém chegou a ser cem por cento lúcido e objetivo, nunca. Seria inumano, seria loucura e esterilidade. Bem, aí já temos uma diferença básica entre poesia e filosofia — a idade, a técnica, não o escopo. Pois a finalidade de entender o real é sempre a mesma, é ‘alta agonia’ e ‘difícil prova’ que devemos tentar para realizar nossa humanidade. Isso é o que temos a dizer, inicialmente, sobre a filosofia e poesia (FONTELA, 2018, p. 11).

Percebe-se pelas palavras de Orides Fontela que, para ela, a filosofia é não é o meio de a poesia se humanizar. Ela diz que tanto a poesia quanto a filosofia realizam o humano em nós. As palavras da poeta também nos levam a considerar que a poesia tende a assumir

compromisso maior com a realidade, pois a desconstrói buscando o que está esmaecido por índices apaziguantes.

Em relação a tal ponderação, Octavio Paz, em *Os filhos do barro* (1984), ao discutir o princípio de analogia, pondera que “o mundo é a metáfora de uma metáfora”, assim “o mundo perde sua realidade e se transforma em uma figura de linguagem”, e “a pluralidade de textos subentende que não há um texto original”. Além disso, “cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução [...]: um voltar a decifrar a realidade decifrada”. Com isso, “o poema é o dobre do universo: uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos. Escrever um poema, [portanto], é decifrar o universo, só para cifrá-lo novamente” (PAZ, p. 98).

No ensaio “Símbolos, metáforas e equações”, presente no livro *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo* (1977), Paz, ao se ater à obra de Lévi-Strauss, faz aproximações entre os mitos e a linguagem enunciada. Para o crítico mexicano, em consonância com as teorias linguísticas, os mitos são a linguagem em funcionamento: o que lemos e ouvimos não são as unidades isoladas da língua, mas a combinação de tais unidades para formar um todo comunicável.

No princípio do ensaio, lemos: “é um erro acreditar que ideias claras nascem de emoções confusas” (PAZ, p. 17) e “a pretensa oposição entre pensamento mítico e o pensamento lógico só revela apenas a nossa ignorância: sabemos ler um tratado filosófico, mas não sabemos como devem ser lidos os mitos” (PAZ, p. 17), embora exista expediente para tanto: a língua. Disso vem à tona o contraste entre os mitos e a poesia. Enquanto Lévi-Strauss afirma não haver proximidade entre as duas manifestações da linguagem, Octavio Paz recorre ao contrário, dizendo que mito e poesia tendem a se aproximar porque “são objetos verbais construídos de metáforas e equivalências” (PAZ, p. 27). Entre reflexões que deambulam por entre a aridez do pensamento e as ambivalências das evidências, assim como os elementos míticos, “embora em direção contrária, a poesia transcende a linguagem” (PAZ, p. 36). No dizer de Paz:

A “frase poética” – unidade rítmica mínima do poema, cristalização das propriedades físicas e semânticas da linguagem – nunca é um querer dizer: é um dizer irrevogável e final, em que o sentido e som se fundem. O poema é inexplicável, exceto por si mesmo. Por um lado, é uma totalidade indissociável e uma mudança mínima altera toda a composição; por outro lado, é intraduzível: além do poema há apenas ruído e silêncio, um sem-sentido ou uma sem significação que as palavras não podem nomear. O poema aponta para uma região a que aludem também, com a mesma obstinação e a mesma impotência, os signos da música. Dialética entre som e silêncio, sentido e não-sentido, os ritmos musicais e poéticos dizem algo que só eles podem dizer, sem dizê-lo nunca de todo. Por isso, corno a música, o poema é uma linguagem inteligível e intraduzível (PAZ, 1977, p. 36).

Como dito em outras veredas deste estudo, a poesia carrega consigo influxos. Ela concatena, por meio dos elementos e dos mecanismos da língua, imagens, símbolos e fórmulas as quais se atualizam a cada leitura e releitura. É escorregadia e arguta. Quando pensamos ter atingido sentido qualquer por meio da palavra, o som dos signos nos lança para situações de compreensão/interpretação facilmente abaláveis. Bifurcam-nos. Mas os poetas devem abrigar em si algo desses segredos: Até que ponto? Com que intensidade? Para alguns, é fardo excruciante; para outros, manifestação divina que tão somente ganham seus sentidos. Assim, caminhamos pelas poéticas aqui particularizadas sem a pretensão de dar definições à poesia, tampouco de sondar as poetas a fim de descortinar o inacessível e o inapreensível.

Nos poemas oridianos, a tensão entre a lucidez e a suspensão desse estado é constante no fazer da poeta. Forja-se, com isso, um impasse entre a poesia e a filosofia. À medida que a primeira deixa o poeta afastado da realidade ordinária, a filosofia comporta os elementos que darão forma e sentido ao que foi possível obter do poético. Há, então, a anulação da “alta agonia”, da “difícil prova”, e “a pluralidade do mundo – as folhas que voam para cá e para lá – repousam no livro sagrado: substância e acidente no fim se juntam. Tudo é um reflexo dessa unidade [...]” (PAZ, 1984, p. 102).

Nesse sentido, a poesia sobre tudo paira: uma adversidade não seria possível quando entrevemos a aproximação dessa forma *in natura*, que autoriza a coexistência entre os seres pulsantes, das formas do encantado, deslindadas como versos das divindades sussurrados nos ouvidos dos filósofos (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 18). Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, em *Flecha no tempo* (2019) e *Pedagogia das encruzilhadas* (2019) nos possibilitam pensar a poesia a partir dos vínculos estabelecidos com forças e potestades integradas à transcendência da matéria. Confluímos, portanto, pensamento abstrato e manifestações de forças feéricas, traduzidas no rés do chão, nas celebrações do encantado.

O encantado, enleado na poesia de Renata Pimentel, é forma de agir contra estruturas de poder e de meios de enxergar o mundo tão somente pelos prismas dos processos de colonização, que propiciou “o destroçamento dos seres subordinados a esse regime, os colonizados, mas também a bestialização do opressor, o colonizador [...]. Sobre a colonização não se ergue civilização, mas sim barbárie” (RUFINO, 2019, p. 11). Mas que fique claro: a prioridade não é fazer tão somente ruir os conhecimentos e as práticas de compreensão do universo vindos das máquinas colonizadoras. O que se procura é difundir uma perspectiva dialógica entre os saberes, esquadrihar e problematizar os maniqueísmos, bem como lançar e/ou propor novas maneiras de entendimento do cosmos. Nas palavras de Luiz Rufino:

[...] as nossas sabedorias são de fresta, como corpos que se erguem dos destroços, dos cacos despedaçados e inventam nossas possibilidades no movimento inapreensível da ginga. [...] Essa estratégia de luta tem como principal meta atacar a supremacia das razões brancas e denunciar seus privilégios, fragilidades e apresentar outros caminhos a partir de referências subalternas e do *cruzo* desses com os historicamente dominantes (RUFINO, 2019, p. 10, grifo do autor).

Nessa perspectiva, a poética de Pimentel se oferece meio de compreender os matizes do ser no confronto com o que Simas e Rufino (2019) denominam de *carrego colonial*. Tal conceito suscita a desarmonização da existência nos caminhos da vida, portanto faz-se imprescindível ao exercício do *cruzo*, que diz respeito à valorização dos saberes ancestrais cuja “orientação pela encruzilhada expõe as contradições desse mundo cindido, dos seres partidos, da escassez e do desencantamento” (SIMAS; RUFINO, p. 10).

Luiz Rufino, ainda em *Pedagogia das encruzilhadas* (2019), inspira-se “nas lições passadas por aqueles que foram aprisionados nas margens da história para [...] firmar [o] verso de encanto” (RUFINO, p. 9) cujo ensejo elementar é conferir espaço ao “*Ser primordial à manifestação do saber*” (RUFINO, p. 9, grifo do autor). Nessa perspectiva, “os conhecimentos vagueiam mundo para baixar nos corpos e avivar os seres” (RUFINO, p. 9) e “os saberes, uma vez incorporados, narram o mundo através da poesia, reinventando a vida enquanto possibilidade”, por isso “a problemática do *saber* é imanente à vida, às existências em sua diversidade” (RUFINO, p. 9, grifo do autor). Noutros dizeres:

A estratégia da Pedagogia das Encruzilhadas, como guerrilha epistêmica, é seduzi-los [os saberes historicamente dominantes] para eles adentrarem o mato. Lá ofereço a todos uma casa de caboclo. Ah, camaradinhas, a mata é lugar de encantamento, é lá que serão armadas as operações de fresta que tacaão *fogo no canavial* [...] (RUFINO, 2019, p. 10, grifo do autor).

Neste ponto, deparamos o entendimento da Geopoesia como “aquilo que o crítico literário assina, na sua condição analítica e autorizada de quem efetua o papel de analista de fonte histórica, [agregando] o *empoderamento*”; logo, “no caso da literatura, fato, artefato, parte do mundo e mundo nela mesmo constitui-se, no enfronteamento literário, a consciência de que as ações impactam diretamente no espaço” (SILVA JUNIOR, 2021, p. 38).

Tanto à poesia de Orides Fontela quanto à de Renata Pimentel plasma-se o conceito de literatura de campo enquanto “prática do *etnoflâneur*, que se desloca para estar, observar, anotar e até mesmo ler” (SILVA JR, p. 38) o mundo e as existências. “O autor da Geopoesia é aquele outro possível – contra o *outrocínio* – que mapeia outras formas de pensar o já pensado [...]”

(SILVA JR, p. 38), vislumbrando “a história do humano. De um humano fadado à desapareição tão brevemente” (SILVA JR, p. 38, grifo do autor).

Embora as poetisas cotejadas neste esforço se unam por características semelhantes, como a referência aos mitos antigos, a perscrutação do ser e da natureza ou o arqueamento sobre as refregas universais do espírito humano, cada uma dá vida a seus versos a partir de vivências e percepções díspares sobre o mundo. Assim há de ser, pois, do contrário, como seria possível apreender e tatear as singularidades? Com Orides Fontela, espraio-nos sobre a poesia dramática, cuja fé reside nos altares da filosofia, mas não só; com Renata Pimentel, passeamos por versos cuja matéria (também filosofante) repousa no chão dos terreiros em que se manifestam as potências do encantado.

Discorreremos, neste espaço, acerca de duas perspectivas que orientam este estudo. Os poemas selecionados para esta dissertação, além de suscitarem o que foi dito até então, trarão consigo reflexões as quais despertarão as ponderações tecidas no capítulo anterior. Ansiamos, pois, fundir texto poético e orientações teóricas num esforço só e temos nas malhas poéticas os parâmetros que direcionam esse intento.

O tempo constitui elemento basal na poesia de Orides Fontela e Renata Pimentel. Nos versos que seguem, de um lado, a temporalidade está relacionada à condição etérea da eu lírica e a elementos naturais por ela apreciados; do outro, a questão temporal é deslindada na matéria, no corpo, nos laços e nos desvios que fazem vibrar o tom de naturalidade a que a vida da eu lírica deve/ precisa obedecer.

Iniciemos a discussão pelo poema da autora de São Paulo:

### **TEMPO**

O fluxo obriga  
qualquer flor  
a abrigar-se em si mesma  
sem memória.

O fluxo onda ser  
impede qualquer flor  
de reinventar-se em  
flor repetida.

O fluxo destrona  
qualquer flor  
de seu agora vivo  
e a torna em sono.

O universofluxo  
repele  
entre as flores estes  
cantosfloresvidas.

– Mas eis que a palavra  
 cantoflorvivência  
 re-nascendo perpétua  
 obriga o fluxo

cavalga o fluxo num milagre  
 de vida  
 (FONTELA, 2015 [1967], p. 30).

O poema “Tempo” está organizado em seis estrofes cujos versos não obedecem a regularidades métricas. O texto se desdobra em função da noção de fluxo, aspecto da temporalidade que se refere ao que é incessante, bem como ao que gera mudanças perceptíveis. Mas o que separa uma coisa da outra? Talvez esse escorrer temporal seja o elemento mais próximo da nossa sensibilidade para dialogar com o impalpável, levando-nos a considerar a passagem temporal e sua irradiação na transmutação dos seres, do humano, das coisas.

É sobre esse processo de alteração da pulsação que o poema em questão se vai delineando. Na primeira estrofe, a celeridade do fluxo oblitera a constituição de memórias: “O fluxo obriga/ qualquer flor/ a abrigar-se em si mesma/ sem memória” (v. 1-4). Nesse desvanecimento temporal, a eu lírica é ceifada da relação por meio da qual a experiência se estabelece. Sem o outro, a voz poética não alcança a possibilidade de esquadrinhamento da realidade que a atravessa. Enquanto elemento natural, a flor é a ponte que liga a poeta aos terrenos abstratos do tempo – imagem que suscita o transcender e dilata os traços de conexão com a poesia de Fontela e a de Pimentel.

Na segunda estrofe, o fluxo deixa patente o seu existir: ele é “onda ser” (v. 5), vaivém arrastando em suas cristas o que não se repete. A correnteza de tempo “impede qualquer flor/ de reinventar-se em/ flor repetida (v. 6-8). A não estagnação da temporalidade denuncia-se pelo *enjambement* entre a preposição “em” e o sintagma “flor repetida” (v. 7-8). A tensão também ocorre por meio de vocábulos no modo imperativo: “obriga”, “impede”, “destrona” e “repele”.

Na terceira estrofe, a voz lírica constitui o simulacro da efemeridade. Há alusão ao estado de morte que o sono simula pelo signo da noite: “O fluxo destrona/ qualquer flor/ de seu agora vivo/ e a torna em sono” (v. 9-12). A realidade entra em suspensão e a eu poética “[esquece] insensivelmente a coisa que olhamos. Esquecê-la pensando nela, por uma transformação natural, contínua, invisível, em plena luz, imóvel, local, imperceptível... como aquele que, ao comprimir, escapa um pedaço de gelo” (VALÉRY, 1999, p. 92).

No entanto, na quarta estrofe, a voz poética toma a imagem cíclica do cosmos para forjar a subversão da imagem *flor* em relação ao fluxo temporal. Assim, “O universofluxo/ repele/

entre as flores estes/ cantosfloresvidas (v. 13-16). Há que se considerar que o universo também é contínuo e, mormente, cíclico.

Pela natureza de perpetuação, por um instante mínimo, a flor[a] destrona o império do fluxo, como se o momento de nascedouro desse à voz lírica novas formas de tatear as tramas do tempo. Não é mais o esvair temporal que coordena as faces da imagem flor, pois “a palavra/ cantoflorvivência/ renascendo perpétua/ *obriga o fluxo* (v. 17-20). E o fluxo, curvando-se à sutil perenidade, “cavalga [...] num milagre/ de vida” (v. 21-22). Com isso, encontramos no poema o poder da palavra nas manobras temporais. Ao também analisar o poema “Tempo”, diz Fernando Serafim (2018):

Constatemos que, nesse ciclo em que se retira a vida pelas mãos de um universo eterno, a força motriz que impulsiona e “obriga” a perenidade das coisas existentes é o “cantoflorvivência” que a palavra encarna. Mais do que isso: a palavra “cavalga o fluxo”, proporciona a variedade e a existência do fluir. Fluxo e tempo são verdades apenas na medida em que se submetem à palavra (SERAFIM, 2018, p. 161).

Quando se reporta à obra *Transposição* (1967), na qual “Tempo” se encontra, Alcides Villaça, no ensaio *Símbolo e acontecimento na poesia de Orides* (2015), afirma: “a poesia consiste sobretudo em compor, na ordem das palavras, uma percepção que jamais se guardaria fora do símbolo poético”; além disso, “é a tradução simbólica convicta que preside a sensação de se estar ‘a um passo’ de tudo o que é essencial. Impondo-se alguns símbolos essenciais [...] instala-se a poeta no universo deles, e com eles articula a expressão de si mesma” (VILLAÇA, p. 299). Dessa maneira, Orides Fontela, em contato com o universo simbólico, faz de si uma contingência de toque naquilo que a realidade esmaece. O que também se deixa ver pela epígrafe do livro *Transposição* (1967): A um passo de meu próprio espírito/ A um passo impossível de Deus./ Atenta ao real: aqui./ Aqui aconteço.

No poema “genealogias”, de Renata Pimentel, o tempo se agita sobre os versos fazendo referência à transformação da matéria, à do corpo, e à renovação de laços existenciais. Ele se manifesta, especialmente, entre o sim e o não da perpetuação do sangue. Acompanhe-se o texto:

#### **genealogias**

ver a curva e o acento notável:  
 não se escapa da decrepitude  
 que traz aparente temperança  
 serena teimosia surda  
 na semente de onde vim  
 em metade de mim

ver pender a cabeça do vencido  
 pelos desejos presos  
 não exercidos  
 pelo descuido e des zelo  
 de si em si mesmo  
 de si no clã

ver o inaudível pelo alquebrar  
 da verdade antes imposta  
 com tanta firmeza  
 agora claudicando à sombra  
 no espelho é escombros de poder  
 ruína de patripotestal reverso

em cuja sabedoria engastava o duro  
 diamante demente  
 do amor obscuro

ver novo horizonte  
 no percurso diverso da semente  
 que abriga o desvio  
 e exerce nova corrente  
 no rio dos laços  
 nos clãs retalhados  
 em nova lei de gozos e abraços  
 (PIMENTEL, 2015, p. 27-28).

O poema “genealogias” se organiza em cinco estrofes. Em cada uma há a presença de um vocábulo que demarca a ação do tempo sobre o corpo que se metamorfoseia e vai findando-se perante a construção urdida pela eu lírica: “decrepitude”, “vencido”, “alquebrar”, “engastar” – entre outros que gravitam em torno do processo de laceração da compleição física e, em extensão, da mente. São esses os signos que dão os sentidos portados pelo título do texto, propalando atos da eu poética que vão na contramão do fluxo de vida predeterminado que, em si mesma, abriga a potência de desfazer-se.

Na estrofe de abertura do texto, os aspectos do envelhecimento do corpo, por se tornarem objeto de contemplação da eu poética, passam a ser tangenciados. Como numa linha temporal, o olhar discorre sobre as fases físicas do pulsar. Pelo enrugamento da pele, a poeta pode “ver a curva e o acento notável” (v. 1), em que se assevera: “não se escapa da decrepitude” (v. 2), mas, mesmo em estado em que tudo parece findar-se, há “[...] aparente temperança (v. 3) e a “serena teimosia surda” (v. 4). Comedimento e ternura fazem morada no mesmo corpo do qual a eu poética brotou, a mãe ou o pai; a avó ou o avô, uma fonte de ancestralidade: “semente de onde vim/ em metade de mim” (v. 5-6), a traçar “genealogias”.

Nos versos da segunda estrofe, elucidam-se os signos que potencializam o agir das forças temporais sobre o ser ancestral. No já, a voz lírica entrevê a imagem de tal ser em débil condição, preso, em suspensão, a desejos não vividos e agora impossíveis de serem gozados,

assim vê “pender a cabeça do vencido/ pelos desejos presos/ não exercidos” (v. 7-9). O ente se deixou vencer pelas ameaças do tempo. A vida lhe trouxe encargos para com o outro, especialmente no campo das confrarias. Esqueceu-se do seu vigorar, como se houvesse o eterno, e o depois fosse infinitude do agora. Deixou-se resvalar “pelo descuido e deszelo/ de si em si mesmo/ de si no clã” (v. 10-12).

Dos versos se desprendem ponderações sobre a morte e o sentido de se estar vivo. Consoante a isso, no prefácio ao ensaio *A morte como instante de vida* (2018), de Scarlett Marton, o professor de filosofia Jelson Oliveira, enuncia:

Qualquer pessoa que pretenda pensar sobre o sentido da vida precisa enfrentar a questão da finitude humana. Isso porque, ao contrário do que parece, pensar a respeito da morte não conduz simplesmente ao desespero, mas à verdade mais essencial de nossa experiência no mundo: que estamos submetidos à temporalidade, ou seja, que somos finitos e, sobretudo, que diante da possibilidade do fim, resta viver com intensidade a vida que nos cabe, aqui e agora (OLIVEIRA, s/p, 2018).

Caminhamos todos para o desaparecimento. Quando repousamos no mundo, passamos a viver exercendo nosso lado heroico para nos mantermos firmes nos âmbitos da vida. Contudo, firmezas e certezas se desvanecem – verdades claudicantes da terceira estrofe – na medida em que o coração começa a refrear suas batidas. Na estrofe referida, portanto, atesta-se a finitude de uma/ um representante da linhagem ancestral em matéria e exercícios “plenos” de poder. Por meio da sinestesia, a eu poética vê “o inaudível pelo alquebrar/ da verdade antes imposta/ com tanta firmeza” (v. 13-15). A fraqueza tomba o ser, fazendo-o arrastar-se na opacidade dos espaços, rememorando, nos planos de reflexo de si, o esplendor de uma autoridade outra caída em seu regaço em tempos mortos: “agora claudicando à sombra/ no espelho é escombros de poder/ ruína de patripotestal reverso” (v. 14-16).

O senso de autoridade não destrona a sutileza do amor que, no contexto do poema, delinea-se sentimento fraterno e prenhe de levezas. É nele e a partir dele que a sabedoria ganha dimensões suaves para ser exercida. Dá-se a temperança, a capacidade de reflexão que manobra as coisas com serenidade. Mas esse saber está fissurado, o tempo também agiu sobre ele: aí está o “diamante demente/ do amor obscuro” (v. 17-18).

Na última estrofe, a eu poética encerra o desvelo pelo ser ancestral voltando-se para si mesma. Essa voz lírica se situa no que é subversivo, adverso à ordem determinada natural, necessária e incontornável. Não que ela esteja desviada das ameaças que o tempo confere ao humano: a decrepitude, o impedimento de gozos, a fragilidade do corpo, a sabedoria e a

sagacidade unidas a lapsos de esquecimentos... A poeta vislumbra “novo horizonte/ no percurso diverso da semente” (v. 22-23).

Nessa perspectiva, sob o signo de Ifá, sistema poético que abriga as narrativas explicativas sobre o mundo e as existências, interações e modificações, a eu poética se deixa orientar por trajeto bifurcado (o que faz jus à condição de ser e de estar no caldeirão existencial), não por veredas que possam assinalar definições estanques. Como princípio, de acordo com Luiz Simas e Luiz Rufino, em *Flecha no tempo* (2019), o Ifá, muito comum nos cultos reservados a Orunmilá, determina-se a partir da concepção de caminho. No dizer de Simas e Rufino, “caminho está implicado à noção de possibilidade, imprevisibilidade e inacabamento. É rigorosamente o inverso de ‘estrada’, que pressupõe a rota previamente traçada, com ponto de partida e chegada, sem atalhos” (SIMAS; RUFINO, p. 38).

Nos versos de “genealogias”, oposição elementar se estabelece: ser ancestral *vs.* ser poético. Este, referente à voz lírica, obedece a caminhos que garantem apenas incertezas e inacabamentos; aquele, alusivo à figura anterior na linha ancestral, é o simulacro de estrada que, como o poema nos permite perceber, não acolheu desvios para viver outras faces da vida.

Mediante as narrativas poéticas de Orunmilá, a voz poética pratica o *bem viver*, o exercício da existência como possibilidade, visando à plenitude de vida:

O desenvolvimento dessa existência plena (iwápele) pode ser aproximado da noção de *caminho da suavidade*, ou seja, não há uma única forma de ser, o caminho potente para cada um é aquele que faz com que a vida seja um estado de imanência e fazer responsável com as outras existências e caminhos (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 38).

Nessa direção, a eu lírica de “genealogias” é semente entre o sim e o não da perpetuação de laços/vínculos esboçados. Ela está dispersa nos ventos, no gozo das levezas, até repousar no desaparecimento. E o “desvio” (v. 24), no qual está abrigada, determina-se em virtude do ensejo de desenhar seus passos no “caminho de suavidade”, manifestar a multiplicidade do ser deslocada do que vê, vê e vê (estrofes 1, 2 e 3). Assim, outros elos “no rio dos laços/ nos clãs retalhados/ em nova lei de gozos e abraços” (v. 26-28) serão concebidos.

Na *etnoflânerie* temporal relativa aos poemas “Tempo” e “Genealogias”, as *flâneuses* deambulam pelas malhas do tempo debruçando-se sobre os aspectos de ciclicidade e desvanecimento da temporalidade. Com Orides Fontela, vemos a regularidade temporal por meio de imagens que se renovam, apesar de nunca se repetirem; no poema de Renata Pimentel, o tempo é estagnante e vacilante por deter-se às sutilezas do corpo e a ordens e coerências às quais a voz lírica se manifesta contrária.

Desse modo, os pontos de contato entre os dois poemas são mais extensivos do que se pode supor. Embora uma poética se mostre abstrata/ filosofante, a outra não se consolida totalmente contrária a esse caractere, pois ambas se distendem sobre elementos escorregadios e indizíveis. À medida que “Tempo” sonda a malha temporal por meio de pontes/imagens poéticas, “genealogias” toma corpo íntimo, envolvido em afetos, para dizer do fluxo que tudo modifica e leva à densa névoa que a todos traga. Em meio a isso, impera o verbo tateando a viabilidade de aproximar-se do real ou da possibilidade de transmutá-lo.

Em face dos trânsitos ocorridos nas instâncias da vida, ao falar das particularidades do que se oferece aos seus olhos, poetas, por meio do ver atento e do que a linguagem permite, singularizam seres, objetos, paisagens, pensamentos e a própria língua – matéria de seu trabalho artístico. Refletir e dizer qualquer coisa sobre um dado elemento implica sempre processos metamórficos, porque movimentamos tal elemento nas linguagens e nos pensamentos, destituindo-os dos seus lugares categóricos.

Em “Meada”, de Fontela, e em “Entretela de farpas”, de Pimentel, temos oportunidade de verificar como se atestam poeticamente tais processos metamórficos:

#### **MEADA**

Uma trança desfaz-se:  
calmamente as mãos  
soltam os fios  
inutilizam  
o amorosamente tramado.

Uma trança desfaz-se:  
as mãos buscam o fundo  
da rede inesgotável  
anulando a trama  
e a forma.

Uma trança desfaz-se:  
as mãos buscam o fim  
do tempo e o início  
de si mesmas, antes  
da trama criada.  
As mãos  
destroem, procurando-se  
antes da trança e da memória  
(FONTELA, 2015 [1967], p. 34).

“Meada” é um conjunto de fibras entrelaçadas, uma trama. No poema, a trama está na imagem da trança em desfazimento. Na primeira estrofe, tal componente imagético, concebido com ternos afetos, é desfeita pela calma das mãos: “Uma trança desfaz-se:/ calmamente as

mãos/ soltam os fios/ inutilizam/ o amorosamente tramado” (v. 1-5). Apesar de ser um processo de desfazimento calmo, o signo tramado perde o caráter de beleza e coordenação.

A relação direta entre as ações das mãos e a anulação da trança é a constante do poema, e todas as estrofes, com exceção da última, são abertas pela mesma sentença: “Uma trança desfaz-se”. Na segunda estrofe, as nuances e as intenções da desconstrução começam a ser projetadas: “as mãos buscam o fundo/ da rede inesgotável/ anulando a trama/ e a forma” (v. 7-10). Fios, modo e composição passam a ser as “peças” de atenção maior da voz lírica, uma vez que é por meio de tal conjuntura que ela aponta o porquê do desfazimento do trançado.

Portanto, na terceira estrofe, temos que “as mãos buscam o fim/ do tempo e o início/ de si mesmas, antes/ da trama criada” (v. 12-15). Nesses versos, as mãos às quais a eu lírica faz alusão se perdem no emaranhado do decompor. Ao desfazer a meada, elas perdem-se entre os fios que compuseram a trama, e as marcas do tempo desaparecem. Não há mais a nitidez do começo, do meio e do fim. As mãos, que antes agiam com ternura e prudência, agora “destroem, procurando-se/ antes da trança e da memória” (v. 17-18).

Em “Meada”, Orides Fontela se serve da imagem da trança para apontar o impacto sofrido pelo ser ante o encontro com novas realidades, tornando patente a alteração. Assinala-se o enigma que, de acordo com Afonso Menezes, na obra *O ser e o silêncio: a trajetória poética do ser na obra de Orides Fontela* (2020), manifesta-se perante o ensejo de a poeta apreender a essência do que está no mundo “sem a necessidade da autocentralização do sujeito” (MENEZES, p. 34).

Desponta o aspecto fenomênico da poesia oridiana – há na poética de Fontela detectável carência de assimilar o âmago das coisas e do humano. A imagem também se faz ponte para que a poeta alcance tal intenção. E a linguagem condensada deve ser prezada – quanto mais se diz das coisas e do humano ser, menos se alcançam fragmentos do real.

Em “entretela de farpas”, a mudança é assimilada por vivências concretas pelas quais o ser passa.

#### **entretela de farpas**

trançado intrincado  
harmonia de furos sutis  
nada dói quando  
somente se  
e sempre

do avesso de riso  
do avesso de fácil  
do avesso das superfícies

fundo lúgubre  
de dentes cariados

o antigo abraço não  
o desfeito leito  
a canção que ficou rouca  
na almofada de renda

a ladainha de que se foge  
e o acalanto de um sim  
no mar aberto do não

a cantiga faz sala  
vira quarto e colo  
ninho de asa rota  
uma luz de bico de seio  
boca ávida de esteio  
estiagem de rio de olho  
travessia de gozo

pela fresta menor  
o respiro de Pégaso  
cura pelas asas  
Quíron pela poesia  
na longa batalha contra a pedra  
pelo espelho e outros minérios  
a ave de quatro patas e crina  
pisando a cabeça de serpentes  
cajueiro em que brotam  
jambres e bonsais

no leito refeito  
lençóis cor de âmbar  
e o fluido de outros desejos  
por fim demitidos do medo  
(PIMENTEL, 2015, p. 39-40).

No poema “entretela de farpas”, há elementos que assinalam os movimentos de desvios da eu poética de conjunturas desconfortáveis para outras alusivas ao gozo. O título indica a transfiguração: do que machuca, a voz lírica se direciona para a afabilidade.

O texto é predominantemente imagético, contendo marcas de subjetividade que cerceiam o aspecto narrativo sugerido pelos versos. Pela memória, na primeira estrofe, a voz do poema reporta-se ao que mantém a estabilidade das condições em que se encontra: “trançado intrincado/ harmonia de furos sutis/ nada dói quando/ somente se/ e sempre” (v. 1-5). Os três últimos versos indicam que o costume de se estar sob o desassossego e a agonia anula o incômodo, desde que as duas condições não ganhem mais força.

Em direção à segunda estrofe, correspondente ao quadro sensitivo determinado pelos versos que a antecedem, são estabelecidas antíteses: “do avesso do riso/ do avesso de fácil/ do avesso das superfícies” (v. 6-8). Para o riso, há o choro; para o fácil, o difícil; para as superfícies, as profundidades. No jogo antitético, a eu poética explicita o que deseja para si: a leveza dos sorrisos, o deambular sem obstáculos e o flunar nas profundezas do seu pulsar.

O lamento e a expectativa retêm a eu poética sucumbida ao dissabor em espaço de contornos tumular: “o fundo lúgubre/ de dentes cariados/ o antigo abraço não/ o desfeito leito/ a canção que ficou rouca/ na almofada de renda” (v. 9-14). A partir de tais versos, antevemos a presença inopinada da rememoração, ratificada pelos vocábulos “abraço”, “canção” e “almofada”. Essas palavras associam-se à noção de acolhimento, em que a voz lírica alenta-se quando lembranças de afetos lhe surgem.

Ao ponderar sobre as sutilidades do espaço íntimo, Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, toma a casa como “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, p. 36). Enquanto o ser pulsa, “a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, p. 26).

Por meio da imagem do ninho, da quarta à quinta estrofe vislumbram-se litânias atreladas entre o ir e o ficar da voz lírica. No universo prenhe de possibilidades, os percalços surgem de súbito e a negativa é certa para todos os clamores: “a ladainha de que se foge/ e o acalanto de um sim/ no mar aberto do não” (v. 15-17). No ninho, o canto é suave, apesar da moderada obstrução com que vem aos sentidos, e o voo é sitiado pela credulidade: “a cantiga faz sala/ vira quarto e colo/ ninho de asa rota” (v. 18-20). Todavia, deixar o meio que anula o riso impõe reveses e oblitera as viabilidades de mergulhos e voos. A busca pelo entusiasmo e pelos gozos instaura-se em emergência: “uma luz de bico de seio/ boca ávida de esteio/ estiagem de rio de olho/ travessia de gozo” (v. 21-24).

Em relação aos aspectos eróticos que se dão a ver entre os versos 21-24, podemos acionar as reflexões de Audre Lorde, no ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder* (1984), que procura mostrar o modo como esse catalisador de perspectivas sobre o mundo e o corpo assenta-se na existência feminina. Assim, “o erótico [acontece] de várias maneiras, e a primeira é fornecendo o poder que vem de compartilhar intensamente qualquer busca com outra pessoa” (LORDE, p. 3), além disso, “a partilha do prazer, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, forma entre as compartilhantes uma ponte que pode ser a base para entender muito do que não é compartilhado entre elas” (LORDE, p. 3-4). Dá-se, então, a entrega da voz lírica, sem receio esmagador, aos prazeres antes temidos.

Quando se pensa o erótico como invólucro, morada, a casa é “algo fechado [que] deve guardar as lembranças, conservando seus valores de imagens” (BACHELARD, 1993, p. 25). A ambientação apreendida pela imaginação do sujeito “também é um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” [...] [bem como] concentra

o ser nos limites que protegem” (BACHELARD, p. 19). A casa “abriga o devaneio [...] protege o sonhador [...] permite sonhar em paz” e institui-se como “uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, p. 26).

As duas últimas estrofes evocam experiências vivenciadas pela eu lírica a partir do rompimento com o ninho. As imagens, especialmente na penúltima estrofe, são ilustradas com figuras e situações vistas no mito grego, em processo, acirradamente dialógico (BAKHTIN, 2020) com a tradição helênica:

pela fresta menor  
o respiro de Pégaso  
cura pelas asas  
Quíron pela poesia  
na longa batalha contra a pedra  
pelo espelho e outros minérios  
a ave de quatro patas e crina  
pisando a cabeça de serpentes  
cajueiro em que brotam  
jambres e bonsais (v. 25-34)

A presença de elementos míticos gregos está associada, no poema, à superação de ultrapassagem de embargos e às glórias conquistadas no desbravar da eu poética: “pela fresta menor/ o respiro de Pégaso/ [que] cura pelas asas” (v. 25-27) alude à chegada de auxílios/ajudas. Quíron, discípulo e “filho de adoção” de Apolo, por meio do que aprende com o deus, faz-se como modelo de ponderação, assim como Perseu que “na longa batalha contra a pedra/ pelo espelho e outros minérios” (v. 29-30) decapita Medusa. Por sua vez, “a ave de quatro patas e crina/ pisando a cabeça da serpente” (v. 31-32) carrega a dualidade que representa a condição humana: hibridismo de sensações revoltas e talhadas. Todavia, há “o cajueiro em que brotam/ jambres e bonsais” (versos 33-34) – depois do voo ático, pousamos no terreno do cajueiro, árvore nativa do nordeste brasileiro. Deste cajueiro “denso e leve” brotam frutos inusitados que rompem com a tradição lírica suscitada pelas menções a Quíron e à “longa batalha” da *Ilíada* homérica. Ruptura que não destrói, mas atualiza, em procedimento responsivo: avança, com bonsais orientais e cajus latino-americanos, em direção a uma fresta maior da lírica pós-colonizações (romana, portuguesa, europeia...).

Aí está a travessia consolidada: “no leito refeito/ lençóis cor de âmbar/ e o fluido de outros desejos/ por fim demitidos do medo” (v. 35-38). Há no íntimo da voz lírica sentido de liberdade, pois o temor se esmoreceu. Na condição em que se encontra a voz poética, se “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa (BACHELARD, 1993, p. 25) e se esta “é corpo e é alma”, a imagem da casa se torna “a topografia [...] do ser íntimo”

(BACHELARD, p. 14). Ao considerarmos a alma morada, “aprendemos a morar em nós mesmos” (BACHELARD, p. 20).

As *flâneuses* dos poemas cotejados nesta fenda dissertativa estabelecem *etnoflâneries* que têm por elemento basal processos metamórficos. No poema de Orides, vemos o desfazimento de tramas, a quebra da estabilidade do que sugere ser concreto e delimitado no tempo e no espaço. Nos versos de “entretela de farpas”, também há o signo da transposição haja vista a *flâneuse* se demover de âmbitos que inibem seu vicejar – o que a deixa apenas com a sensação de moradia em si mesma e com a presença incessante da rememoração.

Elementos de transgrediência se agitam nos poemas seguintes, “Tato” e “receituário de modos”, nos quais nos deparamos com o farfalhar de *flâneuses* subversivas ao simulacro ao que se quer inalterável, problematizando, de um lado, os contornos da criação poética e, de outro, os imperativos que manobram a vida, gerando lacerações.

#### TATO

Mãos tateiam  
palavras  
tecido  
de formas.

Tato no escuro das palavras  
mãos capturando o fato  
texto e textura: afinal  
matéria  
(FONTELA, 2015 [1967], p. 39).

“Tato”: sentir mais intenso que o toque. No poema de Orides Fontela, temos acesso à reflexão sobre o ato da criação poética, que logo se mostra na primeira estrofe: “Mãos tateiam/ palavras/ tecido/ de formas” (v. 1-4). A eu lírica se atém à criação denunciando a opacidade do processo, as incertezas de concessão, nascedouro da obra poética, e o quão arreadas as palavras se mostram às intenções de escrita da poeta.

O poema é formado por dois quartetos. Tanto na primeira quanto na segunda estrofe há a predominância do recurso *enjambement* que, pela via da sintaxe, potencializa a tensão que o texto comporta. Além disso, é possível ver a gradação ascendente formada pelos vocábulos “palavras/ tecidos/ de formas” (v. 3-5). As palavras são a base da criação poética, os tecidos de formas remetem ao que se instaura a partir do arranjo dos verbos. Por intermédio de “Tato”, vale salientar alguns questionamentos feitos por Leyla Perrone-Moisés no ensaio “A criação do texto literário” (*op. cit.*, 1999). Para a estudiosa:

A palavra *criação* supõe o tirar do nada, o tornar existente aquilo que não existia antes. É uma palavra teológica. Assim como Deus criou o mundo a partir do Verbo, assim o autor literário instauraria um mundo novo, nascido de sua vontade e de sua palavra (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 100, grifo da autora).

O poema de Orides, em alguma proporção, é a representação do que diz Perrone-Moisés, sobretudo quando nos atemos aos versos da primeira estrofe: simulacro de intenções bem definidas por parte da poeta, tateando as palavras para tecer seu dizer. Mas, conforme Leyla Perrone-Moisés, o termo *criação* não dá conta da produção literária quando pensamos em discurso, bem como na noção de texto. Nesse sentido, os conceitos que melhor se aproximam do fazer poético, nos termos da autora, são os de *representação* e *expressão*, apesar de não minimizarem os impasses terminológicos que a “criação literária” encerra em si. Nessa linha:

[...] *representação* e *expressão* [...] remetem para algo anterior ao texto, algo de preexistente: um mundo (no caso da *representação*), um indivíduo (no caso da *expressão*). *Representação* é a palavra mais antiga em nossa teoria literária; é a mímese de Aristóteles. Supõe uma visão do real e uma determinada imitação que, mesmo sendo uma transformação, tem o mundo como ponto de partida. *Expressão* pertence ao vocabulário da psicologia e foi valorizada pelo romantismo tardio, que privilegia, no ato de escrever, o sujeito emissor, com sua personalidade e seus afetos (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 102, grifo da autora).

Apesar de essas noções se associarem ao fazer literário, é importante considerar que a poesia de Orides se desloca do caráter de *expressão*, haja vista sua poesia não ser tecida, cabalmente, pela ordem dos afetos, tampouco por estar ligada ao âmbito psicológico (pelo menos em função do que consideramos neste estudo). É possível, contudo, atar traços da poesia oridiana à concepção de *representação*, porque ela toma o mundo, em sua inteireza, como ponto de partida para instituir sua poética.

Isso se dá a nós na segunda estrofe do poema: “Tato no escuro das palavras/ mãos capturando o fato/ texto e textura: final/ matéria” (v. 5-8). O cosmos se mostra a nossos olhos por meio de fenômenos e leis, tornados fatos a partir do momento em que se palavam. Em meio à rebeldia do verbo, a poeta consegue dar fundo e forma, na poesia, ao que capta do mundo e do que o integra. Como afirma Afonso Henrique Menezes:

Peso alado herdado pelo poeta, a linguagem é o que lhe resta para plasmar seu universo interno e um possível modo de expressar-se. Ao ganhar e possuir a linguagem, dominá-la e recriá-la, ele se torna o senhor de si, sem amarras que o prendam a um sistema que vige as leis da tradição (MENEZES, 2020, p. 34).

A poeta, embora se veja nos impasses que as palavras projetam diante de si, carrega consigo a capacidade de presidir novas formas de compreender/enxergar os fenômenos que se agitam no mundo. Como enunciado por Menezes, essa autonomia com e a partir da linguagem faz o sujeito poético lançar-se na ruptura de paradigmas que pairam nos seus tempos, evocando formas poéticas dissidentes em relação ao que já existe. Desse modo, para lidar com questões que a poesia de Orides implementa ao pensamento filosófico, a linguagem cria tensões: os versos oridianos tendem a ter o mínimo de signos linguísticos para que as entrelinhas se façam mais imponentes nas reflexões dispostas pelo poema.

Nos versos de “receituário de modos”, poema de Pimentel, deparamos com elementos filosóficos que orientam o ser humano para o exercício da existência plena, atravessada pela serenidade e pela ética – um dos aspectos que torna possível o devir da alteridade:

#### **receituário de modos**

para saturar o tempo  
 ao ponto de ele escorrer sereno  
 é necessário exercitar-se mudo  
 ensaiar-se até ser louco  
 e fechar os olhos suavemente  
 para preservar os próprios votos  
 convém respeitar um princípio  
 que seja apenas um  
 e tanto alimento quanto mate  
 é vital nomeá-lo honestidade  
 mas não enfeitá-lo  
 para disfarçar a vaidade  
 e sói conhecer sem vacilos  
 a estação de ser bálsamo  
 e a contraface de envenenar-se  
 para ser humano  
 em meio à própria sorte  
 há que se manter solitário  
 e conjugar o próprio verbo  
 ciente da armadilha engatada  
 das tarefas de casa  
 com respostas autorizadas  
 antes mesmo das perguntas  
 com direito à expressão malentendida

e para ser gente  
 em meio à própria espécie  
 há que fazer disso brinquedo,  
 instrumento e sina  
 (PIMENTEL, 2015, p. 59-60).

A voz lírica procura experienciar a multiplicidade de ser com a presença de aspectos éticos – o que torna a existência possível e suave. O título, “receituário de modos”, remete a

processo, não à fórmula acabada, porque o existir é considerado nas suas possibilidades indeterminadas de desdobramentos nas rotas da vida.

Na primeira estrofe, deparamos com o signo do silêncio, o qual está associado à ponderação e à maturação do dizer necessário – que demanda tempo. Os contornos de um exercício prolongado se dão a ver: “para saturar o tempo/ ao ponto de ele escorrer sereno/ é necessário exercitar-se mudo/ ensaiar-se até ser louco/ e fechar os olhos suavemente” (v. 1-5).

A segunda estrofe, mais extensa, orbita suas tonalidades, em relação ao ato humano, em torno das noções de “votos”, “princípio”, “honestidade”, “ vaidade”, “bálsamo”, “solidão”. O que se enlaça a esses vocábulos imprime ritual para o flunar e a deambulação. É preciso seguir promessa tanto quanto se faz necessário manter-se firme nas bases elegidas para a vida ser mais terna. A soberba, que eiva todo ser, carece de moderação – ela fecha os portos onde há segurança e confiança, tolhendo as manifestações da alteridade. Contudo, vez ou outra, faz-se preciso provar o gosto amargo de ser humano. Em reverso, há a solidão, espaço no qual se pode purificar, ponderar e desenhar rotas outras de caminhada: nisso consiste a conjugação do próprio verbo. Em ressonância a tais ponderações, dizem Simas e Rufino (2019):

[...] temos observado ao longo do tempo prevalecer um mundo construído por sentidos de humanidade em que sobressai o modelo dominante de gerenciamento da vida. Esse padrão acaba definindo quais são as formas possíveis de sentir, fazer e ser. A sustentação dessa lógica como sendo o único caminho discursa sobre a grandeza das coisas, sai em defesa da ideia de tornar-se pela aquisição de bens materiais, devoção ao acúmulo, propriedade e a obsessão por um mundo soterrado pelas invenções que falseiam e iludem os seres os subordinando a uma noção distorcida de bem-estar (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 47).

Apesar de o poema “receituário de modos” não trazer, explicitamente, a relação da eu poética com as engrenagens empreendidas pelo capitalismo, como se vê na reflexão acima, a ida na contramão do *descarrego colonial* preza o bem-estar do humano elucidando-o sobre as interferências perniciosas que o sistema exerce sobre ele. Nesse sentido, na terceira estrofe, “ciente da armadilha engatada/ das tarefas de casa/ com respostas autorizadas/ antes mesmos das perguntas/ com direito à expressão malentendida” (v. 20-24), a eu poética faz ruir paradigmas que orientam seu viver, flinando por caminhos abrandados, nos quais a saturação do que dita o que deve ser seguido passa a ser rarefeita. Por isso, “para ser gente/ em meio à própria espécie/ há que fazer disso brinquedo, instrumento e sina” (v. 25-28).

É importante dar relevo à diferença que a voz lírica determina entre “pessoa” e “gente”. Esta remete ao inacabado, que resulta da interseção de almas e vozes. Aquela é concernente à individualidade, portanto ao que se pensa acabado – assim, ocorre a pulverização da outridade,

das possibilidades de vínculo que se pode firmar com o outro. Conforme aponta Bakhtin (2020), nós somos constituídos por meio da alteridade, aquilo que permite um ser se refletir no outro. Vivemos em meio aos reflexos e às refrações. O ser (homens e mulheres) se constitui e se altera em função da potência outra com a qual radicaliza o viver. Ao fazer jus aos dois últimos versos do poema e ao pensamento do pensador russo, Simas e Rufino apontam:

A brincadeira comunga as pertenças e os devires. Somos seres de jogos, nossos corpos são suportes inventivos que enunciam em múltiplas gramáticas, ações criativas, lúdicas e inscrições sagazes que dobram a miséria e o desencante ao encarceramento existencial. Assim, no jogo posso ser o que quiser e me embolo ao outro na lida de escarafunchar cada canto do terreiro mundo, quintal, calçada, roda, sombra de mangueira, beira de rio e viela que se arma como palco para a criação (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 48).

Portanto, a *flâneuse* dos versos de “receituário de modos”, pela via da ética orientadora do caminho de suavidade, problematiza sua posição no mundo em relação aos mecanismos de opressão empreendidos por regimes políticos e econômicos que deslocam o ser do autoconhecimento. A poesia, em face disso, faz-se meio eficiente de extirpar o que impede a voz lírica de flandar na contramão de conjunturas que se querem incontornáveis. Por outro lado, o poema “Tato” é espaço de uma *flâneuse* que, a fim de atingir o cerne das coisas, dá novas luminescências à linguagem, operando-a com todas as talhas possíveis até alcançar o suprasumo de um dizer contundente e acertado.

As poetas criam suas obras a partir do diálogo que estabelecem com o que está para além dos sentidos. Nos poemas que seguem, antevemos como se dá essa interação epifânica nos caminhos do fazer poético:

### SÉRIE

Primeiro  
o apelo  
(paralela palavra  
ao universo).  
Depois  
invocadas potências  
formas se tramam puro  
mapa lúdico.

Enfim  
conclusão do ato  
o amor ser possível  
amanhece  
lúcido  
(FONTELA, 2015 [1967], p. 46).

Princípio, meio e fim: eis o que o poema “Série”, de Orides, sugere-nos. O que está entre esses pontos limítrofes aponta para uma reflexão sobre a lida da poeta com a linguagem. O título do texto, entre as várias acepções que contém, atrela-se a processos – o que é ratificado pelas palavras remissivas as quais principiam cada estrofe: “primeiro”, “depois” e “enfim”.

Na primeira estrofe, a eu poética entoa um clamor: “Primeiro/ o apelo/ (paralela palavra/ ao universo)” (v. 1-4). Nesses versos, percebemos a ligação da eu lírica à potência do cosmos – não se trata de uma relação qualquer, mas sim de uma inter-relação (o apelo é contíguo ao que o universo tem a ofertar). Concernente a isso, a relação entre a voz lírica e os elementos naturais é percebida ao longo de toda a poética oridiana, não à toa o uso de vocábulos como “universo”, “potências”, “amanhece”... A respeito dessas associações, quando analisa o livro *Transposição*, no estudo *Entre a Potência e a Impossibilidade: um estudo da poética de Orides Fontela* (2014), Roberta Villa Gonçalves salienta:

Chama atenção, na leitura de Orides, a quantidade de imagens relacionadas à natureza, bem como a quietude que a acompanha, contrastando com o agitado contexto contemporâneo da metrópole paulistana em que a autora viveu e produziu boa parte de seus poemas. Não apenas a ambientação, mas também o decorrer do tempo, os temas e as meditações [...] estão ligados a uma simbologia do mundo natural de modo muito orgânico; e para além da afirmação demasiado reducionista de que a natureza configura um refúgio à realidade, mais interessante é investigar o quanto essas imagens ajudam a compor a personalidade poética da autora. Sobretudo, a relação da natureza com o tempo [...] (GONÇALVES, 2014, p. 83).

Aqui vemos os movimentos da *flâneuse* tecendo sua poesia em meio à multidão, que ganha nuances nas e pelas configurações da metrópole. Caos, agitação, miséria, fome, consumo, zonas de concreto e cimento inundando os campos. Muito além de criar mundos à parte, nos quais imperam a aparente calma e a dúbia tranquilidade, como afirma Roberta Gonçalves no excerto acima, Orides toma os elementos naturais para anular outros que a deixam cada vez mais distante do cerne das coisas que estão sob sua mira de poeta. Por meio desses contrastes, encontramos a disjunção entre a clarividência e o prazer.

Enquanto a eu poética interage com o universo, a ele solicitando as palavras capazes de dar a expressão necessária ao poema, bem como tentando se distanciar o quanto possível for daquilo que eiva o contato com o âmago do que vislumbra e deseja conhecer, ela não está suspensa das coordenadas geometrizadas da consciência (a razão). Quando tem diante de si as peças que comporão o dizer assertivo, o corpo transita para a perspicácia. Depois de as forças supremas serem acionadas, a eu poética vê-se diante das formas que comporão um todo

tramado, mas ainda em estado não lapidado: “Depois/ invocadas potências/ formas se tramam puro/ mapa lúdico” (v. 5-8).

A lucidez (total) se faz ausente para que os sentidos da poeta trabalhem em função de uma liberdade orgânica. Ao flagrar a matéria da obra, a sensibilidade entra em suspensão para que a consciência, a lucidez, aja na forja da trama. Mas não há o “fim”, e sim o “enfim”, indicando inacabamento, assim como não há determinação dos limites entre o lúdico e o lúcido: “Enfim/ conclusão do ato/ o amor ser possível/ amanhece/ lúcido” (v. 9-13).

A ausência, traço medular do poema “Série”, também é apreensível em “anamnese”, de Renata Pimentel. Contudo, esse aspecto de não presença recai sobre a voz poética feito meio ambivalente de autoesquecimento:

#### **anamnese**

uma vez ouvi  
que o único sinal  
de vida em minha casa  
era minha cama desferrada

passsei à forra  
de organizá-la  
para sentir-me  
efetivamente ausente  
de mim

(diagnose)  
(PIMENTEL, 2015, p. 66).

O termo “anamnese” denota reminiscência, recordação. Tal rememoração é explicitada nas três estrofes que compõem o poema. Elas têm composição com número de versos variados, a saber, respectivamente, um quarteto, uma quintilha e um monóstico. O recurso de transbordamento (ou *enjambement*) se faz presente tanto na segunda quanto na terceira estrofe, criando tensões entre os versos.

A eu poética toma a tônica da rememoração, com tom narrativo, quando enuncia: “uma vez ouvi/ que o único sinal/ de vida em minha casa/ era minha cama desferrada” (v. 1-4). Por trás dessa lembrança há uma presença íntima. O ambiente, a “casa”, sugere, naturalmente, ser lugar no qual a solidude se assenta sem receios. Mas, de um estado de presença, a voz lírica desloca-se para uma condição de ausência consentida. Nesses movimentos, o espaço-casa deve permanecer íntegro, sem qualquer mácula. Isso insinua que a manifestação da eu poética no lugar projeta sobressalto, instabilidade. O ato do abandono sentido remete à remoção de estados de alma saturados, que cansam o ser vergando-o à agonia interior ao corpo.

Ainda que este estudo não se sustente em aparatos da psicologia/psicanálise para investigar seu *corpus*, na oportunidade de análise de “anamnese”, levamos em conta o que diz Peter Sloterdijk, quando ele pondera sobre o “espaço interior” dos seres na obra *Esferas I: Bolhas* (2016). Para o filósofo:

Só os corpos dos mortos podem ser localizados sem ambigüidade; [...] para os corpos no espaço exterior, só o sistema de coordenadas do observador tem importância. Em relação a seres que estão mergulhados *na vida*, à maneira extática dos homens, a pergunta pelo lugar se põe de forma fundamentalmente diferente, pois a produtividade primária dos seres humanos consiste em operar sua inserção em situações espaciais peculiares e surreais (SLOTERDIJK, 2016, p. 77).

Tais reflexões integram o universo pensamental que toma o corpo e a existência humana por meio de elementos puramente psicologizantes. Claro que nas dimensões da vida tendemos a projetar mundos, espaços, como forma de nos deslocarmos do que atormenta a alma e rasga a carne. Contudo, neste ponto, deparamo-nos com a dissidência epistêmica: a poesia de Renata Pimentel, uma vez erguida em solo encantado, no qual reina o que se faz contrário à rigidez dos maniqueísmos e das posturas monológicas, logo voltando-se contra o *carrego colonial*, traz à tona o seguinte pensamento:

O *carrego colonial* opera como um sopro de má sorte que nutre o assombro e a vigência de um projeto de dominação que atinge os diferentes planos da existência do ser. O esquecimento perpetrado por essa agência de escassez e desencanto produz uma espécie de blindagem, cristalização do tempo/espaço e das possibilidades de emergência de outros caminhos. Ou seja, a credibilização de outros complexos de saber que apontem outras formas de *vir a ser* e potencializem através de seus saberes formas de encantamento do mundo (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 21, grifos dos autores).

Nesse sentido, a voz do poema projeta uma ambivalência no esquecer de si mesma: esquece de si para encontrar-se em outras desdobras. A imagem dos versos: “passei à forra/ de organizá-la/ para sentir-me/ efetivamente ausente/ de mim” (v. 5-9) sinaliza o despír da voz lírica do *carrego colonial* para se lançar em tempos e espaços maleáveis, os quais possibilitem a reelaboração do ser no caminho de suavidades.

Desse modo, o último verso, “(diagnose)” (v. 10), em um dos seus sentidos mais simplórios, exprime o (re)conhecimento. Não há a verdadeira necessidade de esquecer-se de si mesma, mas de averiguar-se, porque o esquecimento é um meio de desencante, reporta-se à escassez e perda de potência nas rotas das acontecências.

“Série” e “anamnese”, portanto, constituem *etnoflânerie* de traslados. Ambos os poemas operam com elementos que transcendem a matéria. “Série” abriga a voz lírica que se resvala dos estados lúcidos pelo inebriamento da inspiração, esta, pois, atada às forças do universo; “anamnese” toma o desvio da gratuidade conferida ao banal para reconhecer-se numa desdobra de elevação do ser. As *flâneuses* dos versos deslindados colocam-se, não apenas nestes poemas, em suspensão, num limbo entre o aqui e o agora, dotadas de potência balsâmica cuja função maior é criar espaços geopoéticos – os quais deslocam-nas dos murmúrios que cortam suas poéticas: as outridades emergentes das multidões.

Além disso, reside na poesia a vontade incessante de descortinar a intimidade das coisas. Os terrenos poéticos são propícios ao cultivo de liberdades as quais parecem não ser viáveis, concebíveis, na concretude do mundo. Tentamos, nos poemas subsequentes, vislumbrar como Orídes e Renata tateiam segredos pelo fazer poético:

### ROSA

Eu assassinei o nome  
da flor  
e a mesma flor forma complexa  
simplifiquei-a no símbolo  
(mas sem elidir o sangue).

Porém se unicamente  
a palavra FLOR – a palavra  
em si é humanidade  
como expressar mais o que  
é densidade inverbal, viva?

(A ex-rosa, o crepúsculo  
o horizonte.)

Eu assassinei a palavra  
e tenho as mãos vivas em sangue  
(FONTELA, 2015 [1967], p. 51).

Rosa: espécime de flor que existe em solidão. Na primeira estrofe, a eu lírica expressa a constituição do símbolo, ato puramente humano, estratégia por meio da qual se tateia o abstrato. Mediante uma embreagem enunciativa (o “eu” se instala no discurso), a voz poética diz: “Eu assassinei o nome/ da flor/ e a mesma flor forma complexa/ simplifiquei-a no símbolo/ (mas sem elidir o sangue)” (v. 1-5). Apesar de o simbólico se oferecer aos sentidos com certa plenitude, ele é apenas tranquilizador, não dá ao sujeito poético as essências – tanto que o sangue, tomado como unidade vital, permanece imaculado.

A palavra é ato humano, instrumento linguístico que nos leva aos extremos pensamentais. No que diz respeito a isso, na segunda estrofe, indaga a voz do poema: “Porém se unicamente/ a palavra FLOR – a palavra/ em si é humanidade/ como expressar mais o que/ é densidade inverbal, viva?” (v. 6-10). Nesse aspecto, como expressar o que é arredio ao verbo? O que sentimos são apenas farpas da percepção? No mundo, as coisas são possíveis tão somente por meio de suas nomeações, o que também circunscreve o humano ser no tempo e no espaço. Como pontua Alfredo Bosi, n’*O ser e o tempo da poesia* (1977):

A expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é serialidade. Implica sempre um mínimo de expansão, de diferenciação. Se assim não fosse, toda linguagem morreria logo depois de proferido o ‘grito original’, a interjeição, a onomatopeia. Mas a verdade é que a poesia mais primitiva, do esconjuro à palavra ritual e à narração mítica, já exhibe todas as estruturas diferenciais da série fonológica, da morfológica, da sintaxe (atribuição, predicação...). Falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los, e arrumá-los em uma seqüência fono-semântica (BOSI, 1977, p. 24).

O mundo só tem sentido a partir da palavra. É ela quem delibera as possibilidades de ponderar sobre o impalpável, criar imagens e forjar símbolos, assim como viabiliza a expressão do que circunda o humano em formas múltiplas, como o poema. “A carne do signo poético nos aparece quase-em-substância nas imagens da selva e do caminho” (BOSI, p. 35). Nas configurações da poesia, chega-se quase ao íntimo do que se vislumbra, porém o real permanece escorregadio, furtivo ante a intenção do dizível.

À luz disso, na terceira estrofe, temos, num deslocamento textual entre parênteses, os versos “(A ex-rosa,/ o crepúsculo/ o horizonte)” (v. 11-12) nos quais é interessante observarmos a construção “ex-rosa”, pois ela se reporta ao ato de criação do símbolo. Ela morre para que o ícone nasça, bem como o crepúsculo, iminência da recolhida, grau zero do tempo que constitui atmosfera imprecisa e fronteira, coadunando-se à perspectiva de horizonte – visão fragmentada experimentada pela eu poética.

A quarta estrofe retoma tema caro tanto à filosofia quanto à poesia de Orides Fontela: o retorno da coisa, mas com outras sutilezas, pois o que pulsa está em constante vir-a-ser, mostra-se em incessante devir. “Eu assassinei a palavra/ e tenho as mãos vivas em sangue” (v. 13-14). Em tais versos, há a subversão dos que estão comportados na primeira estrofe, por intermédio dos situados na zona intervalar do poema (v. 11-12). Melhor dizendo, o crepúsculo, espaço singular da ambivalência, conota, via horizonte, a morte do símbolo instaurado para a rosa que, no instante em que foi concebido, deu frestas de uma realidade outra à voz lírica. Ao cair do dia, há fragmentos do âmago da coisa, mas, na aurora vindoura, outros símbolos precisam ser

maturados – nada se repete. Entre as coisas e as palavras há abismos, e o verbo, apesar de “matar” o que compõe o mundo, é o que torna factível nosso farfalhar nas veredas do cosmos, na obediência a suas leis.

Com versos de Renata, sigamos nosso deambular:

**firmes pêndulos para o equilíbrio das aves**

o ar,  
segue,  
porque me tem  
e mais e mais e mais  
a cada renovação  
do ar nos pulmões...  
pena e pluma irmãs

admirar o outro é mirar no além  
deitando primeiro os olhos  
como órgão do tátil trajeto  
até o susto do sonho refeito  
na recusa da pele apenas  
na conquista da superfície  
onde se nasce  
e de onde se vem  
em conluio com o avesso  
no trilho do caminho  
pé a pé e mão a mão

o ar,  
segue,  
porque se tem  
e é tido  
mais e mais e mais  
a cada renovação  
do ar e de si  
em todo cada órgão,  
é zelar o bordado  
no sempre ardil feliz  
de lúdico algoz e refém  
(PIMENTEL, 2015, p. 81-87).

Os signos linguísticos “pêndulo”, “equilíbrio” e “aves”, presentes no título do poema, estão associados ao tino da liberdade. O “equilíbrio”, especialmente, contém a carga semântica responsável por suscitar a leveza que, na perspectiva de Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), enuncia: “a narração de um raciocínio ou de um processo psicológico no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, ou qualquer descrição que comporte um alto grau de abstração” (CALVINO, p. 31) assume, também, uma acepção de leveza.

Na primeira estrofe, o signo da renovação revigora, além de atestar o tom de leveza que atravessa os versos de “firmes pêndulos para o equilíbrio das aves”. Por conseguinte, “o ar/ segue/ porque me tem/ e mais e mais e mais/ a cada renovação/ do ar nos pulmões.../ pena e

pluma irmãs” (v. 1-6). Nos versos, o ar estabiliza a eu lírica, presa a ele não a contragosto, mas pelo enleio da liberdade. A pureza que compõe a atmosfera invade as vísceras da voz poética retesando, em tonalidade de afago, penas e plumas. Tais são intensamente leves e remetem ao afago; aquelas são contrárias às primeiras, mas carregam as marcas da resiliência e os laivos do espectro das cores. Sobre essas nuances dos seres alados, conforme Jean-Paul Ronecker, em *Simbolismo animal: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário* (1997), afirma:

O voo dos pássaros predispunha-os naturalmente a encarnarem a relação entre o céu e a terra. Muitas vezes também desempenham o papel de mensageiros e intermediários entre o mundo material do gênero humano e o outro mundo [...]. Os pássaros simbolizam os estados espirituais; os anjos [na tradição judaico-cristã], os estados superiores do ser e do pensamento (RONECKER, 1997, p. 85).

A partir dos estudos de Ronecker, as aves, no imaginário humano, ganham representações situadas entre o tangível (a matéria) e o intangível (a alma e o espírito). Não são apenas seres que passeiam pelo céu e pelos montes. Eles assumem, no nosso sistema pensamental, diversas funções e/ou designações. No caso do poema de Pimentel e do nosso regime de pensamento, as aves (os pássaros) suscitam a liberdade ou a ânsia por essa condição de ser e de estar no mundo.

Já na segunda estrofe do texto, a voz lírica, por meio da sinestesia, toma a existência do outro no seu dizer: “admirar o outro é mirar no além/ deitando primeiro os olhos/ como órgão do tátil trajeto/ até o susto do sonho refeito” (v. 7-10). O “além” supõe o transpor de algo concreto e o “olhar” toma o “outro” como se o estivesse tocando. A presença manifesta aos olhos da eu poética se reelabora numa ilusão que, ao mesmo tempo em que almeja uma fusão de eus, rejeita imediatamente essa possibilidade. A respeito disso, em *Estética da criação verbal* (2020), Mikhail Bakhtin, ao ponderar sobre o “corpo exterior”, assinala:

O que enriqueceria o acontecimento se eu me fundisse com outra pessoa, se *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. Se *apenas* me fundo com a vida do outro, não vou além de aprofundar a sua inviabilidade e duplicá-la numericamente (BAKHTIN, 2020, p. 80, grifos do autor).

Portanto, quando a voz do poema expressa: “na recusa da pele apenas/ na conquista da superfície/ onde se nasce/ e de onde se vem/ em conluio com o avesso/ no trilho do caminho/ pé a pé e mão a mão” (v. 11-18), em confluência ao pensamento de Bakhtin, ela reitera a

experiência do olhar em relação ao outro – porque enxergar a outridade admite a conquista não somente da superfície, mas também do modo como o interior se evidencia (o corpo fala/grita).

Pulsa o segredo do outro, porque dele só se terão estilhas do que é imensamente profundo. A superfície, embora seja prenhe de signos que remetem ao “avesso”, fustigá-la o quanto for possível basta. A eu poética se deixa conduzir, pelas coordenadas do vento, por caminho de suavidades: “o ar/ segue/ porque se tem/ e é tido/ mais e mais e mais/ a cada renovação/ do ar e de si/ em todo cada órgão,/ é zelar o bordado/ no sempre arдил e feliz/ de lúdico algoz e refém” (v. 19-29).

Na *etnoflânerie* de “Rosa” e “firmes pêndulos para o equilíbrio dos pássaros”, que se fundam no indecifrável, valemo-nos das palavras da Professora Ana Clara Medeiros quando esta, no estudo *O que tem de ser tem de ser e tem muita força: história, tanatografia e poesia n’O ano da morte de Ricardo Reis* (2014), expressa: no instante em que “tudo mais parece de um peso intransponível, quando o tempo está fechado e o horizonte é opaco devido ao nevoeiro, quando há um coro geral convencendo personagens e viventes de que ‘nós não somos nada’”, daí “surge a poesia da vida, escondida no literário” – a arte palavrada (MEDEIROS, p. 126).

A arte é um meio de superar o “mal-estar na cultura” (FREUD, 2010), criar mundos à parte, organizando um real possível ante realidades de caos e agonias contundentes. “A arte, como forma de dizer mais uma palavra, fazer mais um gesto, em inacabamento, alteridade, leveza e liberdade conclama os viventes ao cumprimento de sua humanidade, enquanto não é chegada a morte, enquanto não se pontua o final da história” (MEDEIROS, 2014, p. 126). Para tratar do viver, enquanto há tempo, trazemos mais alguns poemas de nossas autoras:

### ODE III

Pouco é viver  
mas pesa  
como todo o ser  
como toda a luz  
como a concentração do tempo  
(FONTELA, 2015 [1967], p. 70).

Poema constituído por apenas uma estrofe, com cinco versos, “Ode III” se apresenta com uma síntese linguística extrema cujo conteúdo se mostra abismático, sobretudo pelos temas densos que reúne, o “viver”, o “ser”, a “luz” e o “tempo”. Aqui entrevemos características fundantes da poesia de Orides Fontela, isto é, com poucas palavras a poeta lança uma miríade de coisas a serem ditas, especialmente em razão dos assuntos que aborda em sua poética. Afonso Henrique Menezes (2020) corrobora essa discussão:

Em Orides Fontela a palavra quase não é dita ou, num paradoxo quase presente, diz-se pouco para revelar muito. Esta revelação sempre é uma busca, seja do íntimo oculto no mistério das coisas, seja do silêncio em sua opulência vibrante nas entrelinhas da palavra, seja na verdade do Ser de cada ente vibrado em verbo. Tudo isso em favor de seu projeto de criar um universo um tanto opaco, muitas vezes frio, vazio de objetos que o denunciem em sua riqueza sgnica, mas prenhe de amplidão de imagens (MENEZES, 2020, p. 63-64)

O texto é predominantemente nominal, haja vista haver sintagma verbal apenas nos dois primeiros versos: “Pouco é viver/ mas pesa” (v. 1-2). Esse traço merece atenção: a não presença de estruturas verbais no desdobrar do poema ausenta a noção de tempo, fazendo com que tenhamos a sensação de que a voz lírica está estagnada num ato de pensamento, de elucubração a respeito da existência e nos convidando para sondar tal signo. O poema dá destaque ao hipérbato, inversão sintática do primeiro verso, e ao símile, percebido pelo elemento de ligação “como”. Esses fatores linguísticos merecem relevo por nos permitirem acessar o conteúdo que o texto comporta.

“Pouco é viver” (v. 1) cria abismo em face das dimensões do existir. Isso implica dizer que o exercício de viver chega a ponto de sofreguidão, pois refletir sobre a condição de estar no mundo gera agonia, tensões e agitações. Todo ser é peso (v. 3), quando se acumulam apenas predicacões na tentativa de definir-se como tal, bem como de levar em si o absurdo de tantos “outros” seres. O poeta francês Paul Valéry nos auxilia uma vez mais:

E é quando todo o ser está adormecido que a mudança ou a modificação imprimidas não podem provocar uma mudança ou deslocamento relativos, não que estejam faltando forças externas, mas o instrumento de sua aplicação está momentaneamente abolido (VALÉRY, 1999, p. 93).

Esse excerto, extraído do ensaio *Estudos e fragmentos sobre o sonho*, diz respeito à suspensão dos estados de mudanças pelos quais o ser deixa de passar quando se encontra em estado de sono. E as metamorfoses ocorridas se dão como processo metabólico, portanto o exercício do ser pulsante estagna: as forças externas não deixam de existir, mas o mobilizar delas está, parcialmente, aniquilado.

Disso vem à tona o martírio que se estende ao jogo de lucidez (v. 3). A luz está relacionada aos lampejos pensamentais da eu poética. Tal elemento, na filosofia, porta o significado de aclarar a consciência. Derivado do universo mítico, o pensamento filosofante pauta suas reflexões, para sondar o homem, a natureza, o universo a partir não apenas do exercício consciente, mas também por meio de dados encontrados na realidade.

“Viver pesa [...] / como a concentração do tempo” (v. 5). Para pensar esse verso, recorremos ao pensamento de Peter Sloterdijk, quando ele se espraia sobre a obra de Martin Heidegger, especificamente sobre o trabalho *O ser e o tempo* (1927), em que lida com as questões espaciais e temporais do ser. Conforme Sloterdijk (2016):

Quando se fale de um habitar no mundo não se quer dizer, simplesmente, prover seres já existentes de uma domesticidade na vastidão: pois o que está em jogo é exatamente esse poder estar em casa no mundo [...]. Mas a casa do ser não é tampouco uma construção na qual e da qual os seres existentes entram e saem. Sua estrutura equivale, antes, a uma esfera de cuidado na qual o *Dasein* se estendeu a ser fora-de-si-original [...] [nesse sentido], o homem não é um ser vivo num ambiente global, nem um ser racional na abóboda celeste, nem um ser receptivo no interior de Deus (SLOTERDIJK, 2016, p. 302-303, grifo do autor).

O ser, nas dinâmicas espaciais, está sempre em esferas, em bolhas, que, uma após outra, tendem à eclosão e o ser pulsante e pulsando, por um breve instante, fica ermo na leve brandura de uma temporalidade desconhecida, esta díspar dos sistemas organizadores do tempo com os quais estamos habituados. É tal imprecisão temporal acumulada ao se saber ser em existência que faz a voz lírica pender na saturação do tempo.

Ainda atentos ao pensamento de Heidegger, via Sloterdijk, o tempo se caracteriza como aquilo que nos possibilita apreender as coisas, bem como alguns traços de nosso existir. Ele é entidade insustentável. Isso se atrela aos estudos de Aristóteles e Santo Agostinho, quando refletem sobre a temporalidade e ligam-na diretamente à alma humana: falar em tempo implica falar do humano. Se há um tempo que a tudo deu origem, ele só pode ser alcançado mediante a perscrutação da existência humana. A acepção do ser é condicionada ao modo como se institui no tempo.

“Ode III” se faz canto de questionamentos indiretos, abriga em suas entrelinhas o que o verbo sente dificuldade de elucidar, e isso nos lança em empreitadas reflexivas ardorosas, o que nos faz ponderar sobre o pulsar da vida – fenômeno intenso e encantatório que se propaga no tempo e no espaço com enlevos e dissabores.

Em “interrogatórias”, de Renata Pimentel, deparamos uma série de questões que trazem respostas passíveis de elucubrações infindas. Vejamos os versos da poeta pernambucana:

#### **interrogatórias**

o que é a viagem, se não o deslocamento? se não o desejo de voltar pra casa e saber que sempre se quer partir e voltar de novo e sempre se volta diverso? o que é casa, se não o estar, a sala de nem sempre estar, o mal-estar, em si mesmo, onde nem se cabe? o que é a memória, se não uma elabora-

ção pós-memória? o que é o amor, se não uma construção, uma ficção, uma fricção, uma dor, uma Aurora, uma neve saciada de calor, uma flor arrancada, um aborto de afeto de si pelo avesso de si mesmo, uma outra história?  
(PIMENTEL, 2015, p. 94).

A forma de “interrogatórias” se distingue dos poemas que foram vislumbrados até aqui. Na página do livro em que se encontra, ele ocupa canto a canto das margens. O bastante para o pensarmos como um poema em prosa? Talvez sim, mas talvez não seja preciso nos atermos à forma com tanta sede. Os versos livres, com menos signos linguísticos, tombam o propósito esquadrihador e retórico que o texto apresenta. A primeira pergunta se refere ao deambular da eu lírica: “o que é a viagem, se não o deslocamento? se não/ o desejo de voltar pra casa e saber que sempre se/ quer partir e voltar de novo e sempre se volta di-/verso? (v. 1-4). A *flâneuse*, em deambulação, toma o espaço entre a casa e o mundo como uma possibilidade de ver-se em avesso. Em *Pedagogia das encruzilhadas* (2019), diz Luiz Rufino:

A rua nos ensina, é escola. [...] O caminho como potência transborda o entendimento da rua como lugar de trajetórias determinadas, rasura-se a pretensão da rua como um lugar desencarnado dos sentidos imateriais que a codificam como um signo complexo. A noção de caminho enquanto possibilidade inscreve-se nos termos de *Onã*, o Senhor dos Caminhos. Desse modo, adentrar a rua a partir de seu encanto nos permite ir além de sua concretude. Incidimos naquilo que o *flâneur* chamou de alma para pensá-la a partir dos princípios significados nos ritos. Os ritos de ir e vir cotidianos, dos caminhantes, daqueles que a praticam, conferem à rua a condição de tempo/espaço inventivo, por onde se riscam e alinham saberes (RUFINO, 2019, p. 109).

Pelos caminhos de encanto, também geopoéticos, a eu lírica se reelabora, toma-se avesso do antes regresso, sonda e vive a rua (ou o cosmos, a viagem, o deslocamento – do corpo e da memória) como meio da temporalidade e da espacialidade da reinvenção. Aqui também se levanta a poeira dos caminhos de suavidade. A casa é entrevista como espaço de saturação do espírito. Dá-se a segunda interrogativa: “o que é a casa, se não o estar, a sala de nem/ sempre estar, o mal-estar, em si mesmo, onde nem/ se cabe?” (v. 4-6). Além de a inquietação da voz do poema suscitar os percalços do *carrego colonial*, ela também alude ao que Zygmunt Bauman descortina em *A arte da vida* (2009). O sociólogo, ao falar sobre o espaço-casa, assinala:

[Certas] regras estavam em *casa* num mundo no qual se esperava explicitamente que as coisas durassem ou se presumia tacitamente que persistissem no mesmo lugar e na mesma condição e mantivessem a mesma forma, a menos que fossem tiradas da inércia por uma força extraordinária (ou seja, ‘fora da ordem’ e assim, por definição, imprevisível) e, como regra, externa. Permanência e uniformidade eram os princípios orientadores desse mundo (BAUMAN, 2009, p. 77, grifo nosso).

O espaço-casa assume lugar de instabilidade frente ao rompimento de paradigmas que determinavam o lugar como o mantenedor das posturas e dos ritos considerados inalienáveis. Os afetos tomam lugar na discussão, pois eles manobram, sob a perspectiva da qual Bauman comunga, as relações tanto interpessoais quanto com o meio em que o sujeito está inserido. As fronteiras que delimitam “o normal” e “o anormal”, sob tal perspectiva, são imprecisas, delimitações de matérias líquidas.

Em sequência, a eu poética lança a indagação: “o que é a memória, se não uma elaboração pós-memória?” (v. 6-7). Breve e assertiva, a interrogativa remete à autorreflexão acerca do processo cíclico da memória: ela está em si mesma e é invenção.

A voz lírica lança a última interrogatória, como a primeira e a segunda, seguida de uma ponderação: “o que é amor, se não uma/ construção, uma ficção, uma fricção, uma dor,/ uma aurora, uma neve saciada de calor, uma flor/ arrancada, um aborto de afeto de si pelo avesso de/ si mesmo, uma outra história?” (v. 7-11). O amor, afeto nobre e elegido superior aos demais, é ponderado pela eu poética em tonalidades de oscilação – ora remete a algo deleitoso, ora a algo danosa ao ser que o sente.

Contemplamos com a voz de “interrogatórias” ambivalências a respeito do amor. Ao mesmo tempo em que tal afeto traz leveza ao ser, gera descompassos e sobressaltos. O amor está entre a fricção e o gozo e a ponderação analítica mais aguda. Nos caminhos da Geopoesia, em comunhão com o filosofante e o encantado, deixamos que, mais uma vez, Simas e Rufino nos digam algo que atravessa a dimensão dos afetos:

No jogo cruza-se inocência e sagacidade, disputa e companheirismo, honra e esperteza, negação e explicação. Ali existe um fundamento vivo, o *outro*. É ele que me espreita, me implica, me incomoda, me move, me faz descobrir a mim mesmo e entender que, seja nas saídas ou entradas da brincadeira, em cada canto eu o encontrarei. O jogo dá a lição do acabamento da vida (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 48).

Há aí a imagem do amor empreendida pelas possibilidades do encantado, espaço em que as dissidências se coadunam com os saberes de naturezas outras. Nesse deslindamento, o outro, em sua radicalidade, é o que nos orienta no deambular da vida – é ele que faz com que experimentemos o gosto bom de ser gente, de levantar poeira do chão em encontros que engrandecem a alma e fortalecem as energias do corpo. Também é esse outro que nos leva aos lugares mais densos e ásperos do pensamento, via filosofias múltiplas.

Na *etnoflânerie* advinda dos poemas “Ode III” e “interrogatórias”, junto a Orides Fontela e Renata Pimentel, *flâneuses* dos dizeres sensíveis e inefáveis, flanamos, deambulamos

por espaços abstratos da vida por meio da arte de poetizar. Em Orides, agita-se a poesia de filosofia aguda e requintada linguisticamente, assim como há levezas, gritos prenhes de silêncios, voos desassossegados por esferas do viver e do mundo; em Renata, tocamos os pés no chão dos terreiros de encanto que, por meio da jurema, faz-nos caminhar e dançar com entes de ancestralidades, com quem conhecemos as potências e as sutilezas da mata, das ruas, dos becos e das paixões mediante sistemas filosóficos da *pedagogia das encruzilhadas*.

No seguir destas travessias, confluímos as *etnoflâneries* constituídas a partir da flanagem e das deambulações das poetisas aqui apreciadas, enfocando, sob os princípios estéticos de Viatcheslav Ivánov, juntos à Geopoesia, as dimensões transgredientes, políticas, sociais e inefáveis que se levantam do fazer poético de Fontela e de Pimentel – *flâneuses* do lirismo de tempos e espaços destoados, mas harmonizadas pelas potências da poesia, pela alteridade e pelas acontecências do *grande tempo* envolvido pela literatura.

**A POESIA É DIALÓGICA?  
PRINCÍPIOS ESTÉTICOS E ETNOFLANÊRIES**

*[...] arte e vida são planos não superpostos, mas interpenetrados*  
(João Guimarães Rosa)

No capítulo anterior, vimos como as poéticas aqui prezadas se conectam pelo *grande tempo* (BAKHTIN, 2020) compreendido pela literatura. Em movimento de antropofagia, apreendemos a responsabilidade de Renata Pimentel a Orides Fontela. A partir das aproximações e das dissonâncias, inscreveram-se *etnoflâneries* relativas à condição humana, ao tempo e seus meandros, às grandes e às pequenas coisas e à criação poética.

O propósito central deste eixo dissertativo, por seu turno, é o de alinhar, em compassos de retomada, as *etnoflâneries* (SILVA JR, 2020) à luz dos *princípios estéticos* ponderados por Mikhail Bakhtin. Trazer à tona tais ponderações faz-se necessário para verificarmos como a arte poética se agita em face do humano, bem como para tentarmos assimilar, além do que os próprios poemas analisados já conseguem revelar, as singularidades do *dialogismo poético* – ainda que a expressão possa soar equivocada, quando consideramos que Bakhtin pensou e discutiu o termo “dialogismo” no âmbito dos estudos do romance, inclusive sugerindo que a poesia é, essencialmente, monológica. Nas páginas que seguem, confrontaremos tal impasse teórico, buscando oferecer o nosso próprio contributo ao debate instaurado pelo teórico russo, mas não encerrado ou exaurido por ele.

Temos em Bakhtin o pensador dedicado principalmente aos estudos do gênero romanescos. Mas isso não implica dizer que esse filósofo da linguagem não se tenha dedicado a outras formas de expressão literárias.

Na década de 1920, Bakhtin proferiu, na Rússia, uma série de conferências sobre os mais variados assuntos relacionados à linguagem. Entre elas, estão as *Conferências sobre história da literatura russa*, para as quais Paulo Bezerra chama a atenção do público brasileiro na edição que organiza de *Estética da criação verbal* pela editora Martins Fontes (2020). Numa de suas apreciações ao tema, toma a poética de Viatcheslav Ivánov para fazer considerações acerca dos chamados *princípios estéticos* – pensados e sistematizados pelo citado poeta. Apesar da rebeldia perante qualquer enquadramento estético, nos esteios de seu tempo, Ivánov é compreendido simbolista. Sua insubordinação às tendências literárias daquele cronotopo lhe conferiu o epíteto de “solitário” – segundo a leitura de Bakhtin.

O teórico russo, comparando Viatcheslav Ivánov aos poetas Dmítrievitch Balmont e Iákovlevitch Briússov, figuras elementares da corrente simbolista na Rússia, diz que Ivánov se difere deles por encontrar os elementos de sua poética não só na Antiguidade, mas também no Renascimento, fator que o particularizou de modo a tornar sua obra pouco modernizada e

bastante complexa no que tange aos seus temas e à sua estrutura (forma). Bakhtin assinala a existência de Ivánov como elevado pensador. Fazendo jus a tal atributo, o poeta enxergou e distinguiu duas tendências coordenadoras do fazer poético no simbolismo russo. De um lado, o idealismo; do outro, o realismo. “O primeiro tem início na Antiguidade, quando se procurou imprimir marca individual em todos os fenômenos da vida” (BAKHTIN, 2020, p. 412). Já a segunda tendência surgiu na Idade Média, “quando os poetas se autoeximiam, deixando que os próprios objetos falassem por si mesmos” (BAKHTIN, p. 412).

Para os poetas filiados ao idealismo, como Balmont e Briússov, o símbolo é a língua, a palavra em si, não o que ela comporta. As coisas do mundo mostram-se, nesse sentido, à mercê do estado de espírito do artista. Já aqueles ligados ao veio realista estão dados à contemplação, ao controle das casualidades às quais estão expostos: “eles procuram captar a vida arcana do existente” (BAKHTIN, p. 412). Nesse segundo caminho está a poesia de Ivánov. Para ele e os demais poetas desse desdobramento simbolista, “o símbolo não é só a palavra que caracteriza a impressão deixada por uma coisa, não é o objeto da alma do artista e do seu destino fortuito: o símbolo assinala a essência real do objeto” (BAKHTIN, p. 412).

O artista, portanto, está entregue ao ato contemplativo do que se oferece aos seus sentidos. Disso se agitam as condições do próprio ser frente à arte, o qual entra em embate com os demais corpos (objetos) situados na rota de suas estesias/percepções. Daí se arrolam os princípios estéticos metodizados por Viactheslav Ivánov. Recuperados pelo pensamento de Bakhtin, tais são eles: o *ascenso*, o *descenso* e o *caos* (ou princípio dionisíaco). “Todos os fenômenos da arte se adaptam a um deles” (BAKHTIN, p. 412).

O *ascenso* comporta em sua estrutura o elemento trágico, aqui entendido em relação dialética entre um sujeito e suas particularidades e algo externo a ele. Um entrechoque se dá, gerando inclemência e sofrimento vividos não apenas pelo eu (artista). Se o eu não tende à queda/descida (o que podemos compreender como uma catábese pensamental, no sentido do termo “catábese” preconizado por Eudoro de Sousa, em *Catábases: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade* (2013), estagna na esterilidade. Isto é, não há vereda para o progresso e a sensibilidade artística esmorece no espírito.

Tido como processo não ideal, mas como complemento do *ascenso*, o *descenso* diz respeito às conquistas do artista no plano físico. A criação nos campos da arte, para Ivánov, está intimamente ligada a esses dois princípios. Com o objetivo de “registrar suas conquistas no *ascenso* é preciso descer à terra. Para o artista, o *descenso* é a busca da palavra, dos meios de expressão” (BAKHTIN, p. 412). Os pintores renascentistas, a título de exemplo, “tinham em

alto apreço o momento de *descenso*, possuíam o seu segredo químico para compor cores, o qual não apreciavam menos que seu êxtase” (BAKHTIN, p. 413).

Os artistas, ao descenderem, passam a assumir um compromisso “com os seres que não ascenderam e se acham em fase inferior de consciência” (BAKHTIN, p. 413). Assim sendo, “quando o poeta procura a palavra, desta necessita para traduzir suas conquistas em palavras que todos compreendam” (BAKHTIN, p. 413). Isso, por conseguinte, diz da natureza humana e democrática do *descenso*, pois implica abraçar as fragilidades humanas dos outros, daqueles que não ascendem<sup>4</sup>.

A fim de ilustrarmos esses princípios, tomamos dois poemas. O primeiro é um soneto de Orides Fontela, provavelmente escrito antes da publicação da obra estudada nesta dissertação, *Transposição* (1967). A composição poética se encontra no livro *Rosácea*, de 1986. O segundo poema, de Renata Pimentel, também não integra o *corpus*<sup>5</sup> deste estudo, pois localiza-se no livro *Da arte de untar besouros* (2012, reimpressão 2015).

Começemos pelo soneto “Olhos vertidos no desamparo extremo”:

#### **Olhos vertidos no desamparo extremo**

Olhos vertidos no desamparo extremo  
o ser se exaure. Céu de desamparo.  
Olhos concisos de ser. Nem mais as lágrimas  
mas ser exato, em nítido cansaço

vertido, extremo e puro, no silêncio  
do maior desamparo se exaurindo.  
Chama despida, extremo ser. Nem forma  
nem instante o contém. Lúcido abismo.

Noite abstrata do desamparo extremo  
em que o ser se desnuda, exato, nítido!  
Que morte é mais vital, que a extrema chaga

do ser: silêncio em desamparo se abrindo?  
Céu extremo de ser, a chama exausta  
sua própria luz consome, e vai florindo  
(FONTELA, 2015 [1965], p. 297).

<sup>4</sup> Na visão de Bakhtin, quando ele se reporta à “fase inferior de consciência”, vale destacar que não há referência ao elitismo, tampouco ao enaltecimento de determinados homens em relação a outros (como se alguns fossem meras pulsões, sem qualquer função no mundo ou em face das leis do cosmos). No contexto de estudos culturais de nossos tempos, a noção está ligada à ideia de artista como alguém dedicado a investigar o humano com afincamento determinado a fim de produzir uma obra talhada em ética e estética.

<sup>5</sup> Os poemas selecionados, para além das poéticas *Transposição* e *Denso e leve...* cotejadas neste estudo, permitem-nos verificar o quanto as discussões tecidas até aqui se estendem às outras obras de Orides Fontela e Renata Pimentel.

“Olhos vertidos no desamparo extremo”, no patamar da expressão, corresponde a um soneto com aspectos clássicos. Seu ritmo se dá pela alternância de versos decassílabos e hendecassílabos. Essa oscilação na versificação nos pode conceder algumas informações interessantes. Há no poema 7 versos com 11 sílabas (hendecassílabos) e outros 7 com 10 sílabas (decassílabos). A disposição deles não é intercalada, todavia aciona a noção de equilíbrio que, ao mesmo tempo, desfaz-se no compasso da leitura. Ainda, o tom tanto de morte quanto de germinação se deixa ver nas malhas do texto: “céu extremo de ser” (v. 13), “sua própria luz consome” (v. 14).

O poema concentra uma atmosfera de angústia, aludindo ao caráter trágico da vida. Uma luta é travada entre o alcance do ser e as (des)fronteiras desse eu. Isso se dá a ver, sobretudo, no jogo entre a alternância das sílabas dos versos: o sujeito poético vai além dos seus limites com o propósito de compreender o indubitável fim desse “ser em desamparo”. A colisão entre o equilíbrio incerto (expresso pelas sílabas poéticas) e o tom angustiante abrigado no corpo lírico projeta a imagem do esfacelamento humano, resultando no encargo de entender a vida e de aceitar o perecimento dela.

Desse modo, se na ideação trágica a angústia era inerente à experiência humana em face das realidades social e psíquica, no poema de Orides Fontela essa vivência está “vertida” para o “desamparo” aflorado no interior do eu. Aí o embate ganha outras tensões: não há mais a preocupação em compreender a vida e procurar aceitar a morte, mas entender a morte e aceitar o pulsar/ a vida.

Não nos basta lidar com os traços estruturais e semânticos organizadores do poema, há que empreender nele uma catábase, se queremos *descender*, conforme ímpeto bakhtiniano. Nesse sentido, começemos a lê-lo em inversão: da última estrofe em direção à primeira. Com exceção do segundo quarteto, os demais blocos de versos apresentam *enjambements*. Importante salientar isso por se tratar de um recurso estrutural que confere aos arranjos sintáticos a harmonia. Para além de dar continuidade ao texto, esse artifício poético intensifica a desolação suspensa sobre o poema.

Erguendo-se de destroçamentos íntimos, na última estrofe, o corpo poético deambula com a consciência aclarada: conquanto haja o fluir da vida, tematizada pelo sol, haverá a constante transfiguração do brilho solar em “chama exausta” (verso 13). O existir, portanto, agita-se em incessante desamparo, desespero e solidão.

Nos versos da terceira estrofe, orbitados em torno do signo da morte, deparamos outra apreensão da voz lírica – retificando a anterior: o desaparecimento, o fenecimento do eu, dá ao ser a nitidez, a exatidão não encontrada enquanto se permanece pulsante/vivo. “[...] o ser se

desnuda, exato, nítido!/ Que morte é mais vital, que a extrema chaga// do ser: silêncio em desamparo se abrindo?” (v. 10-12). Mais uma vez, o trágico se faz ver mediante esses versos, pois ele está intimamente atrelado às faces do humano: entidade mutável, inacabada em corpo e espírito.

O “lúcido abismo” (v. 8), a que se reporta a voz poética, delinea-se na segunda estrofe em forma de silêncio, situado entre o desamparo e a morte. A ausência da palavra confere exatidão e exauribilidade ao ser. Toda a progressão do poema obedece à necessidade de o corpo lírico elucidar o embate entra vida e morte ou morte e vida (como já dito). Disso advém a exaustão: “[...] em nítido cansaço// vertido, extremo e puro, no silêncio/ do maior desamparo se exaurindo” (v. 4-6).

Embora reponte no poema como obstrução e entrave, o silêncio também se mostra elemento facilitador da compreensão das angulações do ser e do que o envolve tanto no tempo quanto no espaço. Essa rarefação verbal, assim como a poesia, é bifurcada. Os intervalos em branco em torno do poema dão legitimidade à enunciação e reinflamam, pelo extinguir da palavra, a validação da “consciência desesperada” manifesta no sujeito poético – traduzindo-se pela lucidez do seu pulsar: o “lúcido abismo” (v. 8).

Por fim, na primeira estrofe, o desamparo sentido pelo corpo poético é reafirmado. Essa paixão se faz apreender pelo olhar, pelas lágrimas e pelo cansaço exacerbados (v. 1-3-4). O ser se mostra sem apoio, assim como antevê no seu caminhar as quedas da caminhada solitária. Nesse caminhar, o sentimento heroico, que guia o humano nas sendas da vida, perde forças a cada passo dado. Em ascenso, descenso e caos o ser se firma: exato porque compreende a si mesmo; nítido e nu porque entra na rota da finitude.

“Olhos vertidos no desamparo extremo” é retomado, em seus contornos de reflexão poética, por *Agonia*, de Renata Pimentel. O poema expressa relevos de desespero, aspectos angustiantes do ser ou, nas palavras de Souza, uma atitude na qual “a consciência desesperada lança contra o indivíduo aquilo que nele acredita-se refratário, indestrutível: o eu. Desespera, pois, de si próprio” (SOUZA, 2020, p. 110). A pesquisadora irá apontar, ainda, que “o mal não termina por destruí-lo, é uma tortura sem fim, não pode libertar-se de si. Assim é o desespero, a doença mortal do eu; o desespero é uma doença mortal [...] sem jamais chegar a termo” (SOUZA, p. 110). Esses relevos caracterizam-se, portanto, como “uma perturbação, uma inquietação, uma desarmonia, um receio de algo que não sabe bem o que é, alguma coisa desconhecida ou que o próprio sujeito não ousa conhecer” (SOUZA, p. 110).

Vejamos os versos de Pimentel:

**agonia**

por tanta pretensão  
 miúda  
 atravessi com os olhos  
 o vitral em cores  
 e disse na face dele  
 o dEUS  
 que arrancaria as flores  
 e do meu dedo ferido  
 faria um novo sol

meu silêncio  
 é minha eloquente renúncia  
 a que me doas novamente  
 que da tua misericórdia eu veja  
 somente a enchente  
 que afoga a ti mesma

mulher no espelho  
 que não se mira  
 a imagem de si estilhaça

te joga meu fígado, o baço  
 lassas entranhas  
 minha carcaça  
 te joga minhas teias desfeitas  
 no mesmo leito em que me juraste  
 o da vida sempre  
 outro laço  
 aquele com que me suicidarias  
 mais tarde

apenas um pouco  
 mais tarde  
 ao pôr-se do sol  
 pelo menos  
 (PIMENTEL, 2015, p. 64-65).

Agonia: perturbação, inquietação, margem para o desespero. Assim como no soneto de Orides Fontela, no poema de Pimentel encontramos uma voz lírica que expõe os desassossegos de ser e ser mulher, pelo silêncio do encontro com o divino, pelas refrações do espelho, pelo sentir agudo das vísceras e pela serenidade ilusória do ocaso (crepúsculo).

Na primeira estrofe, a voz poética está face a face com o dEUS. A descrição do espaço projeta a imagem de um santuário, espaço onde se autoriza a existência e a soberania de uma entidade sacralizada: “por tanta pretensão/ miúda/ atravessi com os olhos/ o vitral em cores/ e disse na face dele/ o dEUS/ que arrancaria as flores/ e do meu dedo ferido/ faria um novo sol” (v. 1-9). Há aqui a quebra da cristalização de *eus* e de seus comportamentos frente à existência. Para o corpo lírico, não há uma lógica de ser em face de uma potência divina, portanto, nos

versos, vemos a posição do sujeito lírico em ação resultante de sua alteridade, potência viabilizadora da constituição do eu em relação à/ao outra/o.

Na segunda estrofe, encontramos-nos com o signo do silêncio, meio pelo qual a eu lírica significa o encontro com a alteridade anunciada. A cesura do e com o outro (seja ele a noção de divindade maiúscula Deus, agora dEUS, seja este outro o esperado de si mesma, outra de si) precisa ser simbolizada para que ganhe sentido inapelável: “[o] silêncio/ é minha eloquente renúncia/ a que me doas novamente/ que da tua misericórdia eu veja/ somente a enchente/ que afoga a ti mesma” (v. 10-15). Não dizer qualquer coisa potencializa a renúncia e lança o corpo poético nos esteios de sua nova vitalidade. Frente aos pesos da vida, das infâmias e dos desatinos, esse ser prefere a vazão à compaixão.

Ver-se numa completude autônoma, deslocada da sombra outra (simulacro da imagem e semelhança) é uma das camadas agônicas da voz lírica: “mulher no espelho/ que não se mira/ a imagem de si estilhaça (v. 16-18). Ter ciência das nuances corpóreas, e até subjacentes, que delineiam o ser na superfície que o reflete e o refrata (espelho), ratifica a vontade de liberdade e a ânsia de deslocar-se da sombra. Temos estabelecida a cisão entre o metafísico (intangível) e o físico (tangível).

Nos versos de “agonia”, a consciência desesperada (e acesa) está na percepção (quase) nítida das sutilezas do eu na relação dialética trágica estabelecida com o outro. Tal relação alude ao mundo externo e às singularidades do corpo poético. Mediante as coisas externas ao ser, o desespero se agita e ganha força quando se tem consciência dele. Mas é necessário indicar que a potência divina citada só se torna elemento exteriorizado quando face a face com a eu poética.

Como já vimos em outras obras deste estudo, Renata Pimentel lança um olhar contrário ao signo do sectarismo advindo dos processos de colonização (não apenas culturais e sociais, mas também ontológicos e religiosos), prezando os saberes ancestrais acolhidos pela mata, bem como pela união de forças não para obstruir valores e conhecimentos de norte das nossas vidas, mas para criar possibilidades de diálogos, um espaço de terreiro onde haja a reinvenção do sujeito por matrizes outras – não aquelas de base judaico-cristã-europeias. Os movimentos da poética de Pimentel buscam, por meio da *pedagogia das encruzilhadas*, reafirmar práticas e formas de vida eclipsadas por um pensamento que se pretenda totalizador e eurocêntrico.

No entender de Luiz Rufino, “nesse mesmo movimento emerge o conceito de terreiro, a ambivalente condição dos seres em dispersão marca o nó que se ata entre a perda do território e a invenção de outro” (RUFINO, 2019, p. 101). Nesse sentido, “o terreiro [aí] inscrito não se limita às dimensões físicas do que se compreende como espaço de culto das ritualísticas religiosas de matrizes africanas, mas sim como todo o ‘campo inventivo’, seja material ou não”

e que seja, ainda, “emergente da criatividade e da necessidade de reinvenção e encantamento do espaço/tempo. Nessa perspectiva, a compreensão da noção de terceiro se pluraliza”, excedendo “a compreensão física para abranger os sentidos inscritos pelas atividades poéticas e políticas da vida em sua pluralidade” (RUFINO, p. 101).

Essa concepção de pluralidade (relacionada à territorialidade), apresentada por Luiz Rufino, diz do desejo de pulsar dos corpos sufocados/oprimidos pelas práticas culturais e religiosas e pelo exercício de saberes e de poderes dos que fizeram a travessia do mar, no empreendimento exploratório no século XVI. Nos versos do poema, isso é sentido de forma visceral, pois há que se considerar nervos, pele, corpo estésico e consagração do existir na plenitude da vida.

Ao passo dos encontros entre os corpos ancestrais e o outro que chega com ares imperiosos, diz a voz dos versos, no seu caminho de desvios da indolência da dominação: “te jogo meu fígado, / o baço/ lassas entranhas/ minha carcaça/ te jogo minhas teias desfeitas/ no mesmo leito em que me juraste/ o da vida sempre/ outro laço/ aquele com que me suicidarias/ mais tarde” (v. 19-27). Ainda que a morte da voz lírica se faça certa, impreterível, há a força movente do transcender pela ambivalência do ocaso, ou seja, que o outrocínio se dê “apenas um pouco/ mais tarde/ ao pôr-se do sol/ pelo menos” (v. 28-31).

A partir dos dois poemas, estabelece-se a *etnoflânerie* associada ao trágico. O ser, em suas potências, entra em embate com o que é exterior a ele: o mundo e suas conjunturas. Da consciência acesa reponta o desespero, ao mesmo tempo em que denuncia a lucidez das vozes poéticas ante o “desamparo extremo” e a “agonia”. Em ambos os poemas, o *ascenso* concerne à agudeza pensamental pela qual passam os corpos líricos até chegarem à palavra poética, o *descenso* que, por sua parte, reporta-se ao verbo alcançado para abraçar as consciências não ascendentes, porque debilitadas e carentes de desvelamentos das incógnitas da vida/do mundo.

Descerram-se aqui os caminhos coordenadores do princípio do *caos*. Último princípio estético vislumbrado por Viatcheslav Ivánov, conforme leitura de Mikhail Bakhtin nas conferências já mencionadas. A aparência do elemento trágico, advindo dos poemas há pouco cotejados, lança intensa luz nesse caminho dionisíaco.

Considerado o fundamento da arte, o *caos* (princípio dionisíaco) implica “a ruptura do indivíduo, o desdobramento, a perturbação, o esquartejamento... Tanto no *ascenso* quanto no *descenso* destrói-se a personalidade, mas esta só sai reforçada dessa destruição” (BAKHTIN, 2020, p. 413, grifo nosso). Isso porque “é preciso ter um caos dentro de si para dar à luz uma estrela dançante” (NIETZSCHE, 2005, p. 41). Mas tal elemento destruidor não se limita a esse traço do grande arco que constitui. Como elemento estético basal, é indissociável do

*ascenso* e do *descenso*. Ele existe para entornar as experiências de natureza estética das fronteiras do pessoal. Desse modo, “o êxtase do *ascenso* afirma o suprapessoal; o *descenso* encaminha o espírito para o extrapessoal; é impessoal o caótico, que se revela na categoria psicológica do delírio” (BAKHTIN, 2020, p. 413, grifo nosso).

Esses aspectos de natureza tangível-intangível, relativos à categoria pessoal, aproximam-se, respectivamente, da revelação poética, da inspiração e da imagem poetizada. Como visto, o suprapessoal ascende o poeta. A experiência pela qual passa se assenta numa espécie de vivência divinizada, sagrada. Ao romper as barreiras físicas da existência, o ser tenta alcançar/apreender o sagrado. Tentativa fracassada, descobre-se a origem anterior a tal fonte de transcendência, a qual se confunde com o próprio ser. A mesma coisa se dá com o amor e com a poesia. “As três experiências [sagrado, amor e poesia] são manifestações de algo que é a própria raiz do homem. Nas três pulsa a saudade de um estado anterior” (PAZ, 2012, p. 143). Octávio Paz pode seguir agregando à nossa discussão:

[...] esse estado de unidade primitiva, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada momento, constitui a nossa condição original, à qual voltamos uma e outra vez. Não sabemos bem o que é que nos chama lá no fundo do nosso ser. Entrevemos a sua dialética e sabemos que os movimentos antagônicos em que se manifesta – estranheza e reconhecimento, elevação e queda, horror e devoção, repulsa e fascinação – tendem a desembocar em unidade. [...] A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura. [...] Essa nostalgia e esse pressentimento são a substância de todas as grandes empreitadas humanas, seja poemas, seja mitos religiosos, utopias sociais ou empreendimentos heroicos (PAZ, 2012, p. 143).

Ao ser reportado ao ponto original das coisas por ele perpassadas, o humano sofre deslocamentos: do estado de quietude, mas saturado pelas artimanhas do viver, encaminha-se para espaços nos quais repousa a inquietação, o senso analítico e indagativo. Perguntas e mais perguntas germinam no peito e na consciência. Aí está a necessidade de a elas responder, todavia as respostas não se apresentam puras e simples. Há vezes em que nem vêm. Do contrário, apresentam-se em forma de outros enigmas. A imaginação e as forças artísticas erguem-se como possibilidades de aclaramento da realidade nascida-esmaecida.

Caído, descido à terra, *descendido*, como aponta o Bakhtin crítico de poesia, o manuseador da palavra procura unir passado e futuro em meio à inconstância do presente – determinado, porque assim o mundo o é, como causticante e displicente à condição *in natura* do ser. Para abraçar não só as consciências não ascendidas, mas também a sua, como sugere Ivánov, via *descenso*, “o poeta chega à margem da linguagem. E essa margem se chama silêncio, página em branco. Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta.

Dentro, submersas, estão as palavras” (PAZ, 2012, p. 155). Orientado pelo desejo de enunciar as conquistas obtidas no plano da altivez, “é preciso descer, ir ao fundo, silenciar, esperar. A esterilidade antecede a inspiração, como o vazio antecede a plenitude. A palavra poética surge após eras de seca” (PAZ, p. 155).

As reflexões de Octavio Paz a respeito da poesia e do poema não são uma novidade neste estudo. Elas vêm se delineando aqui desde o primeiro capítulo. Neste ponto, a aproximação entre o pensamento de Bakhtin e o de Paz nos possibilita traçar um arco dialógico, que pode ser entrevisto no poeta dos princípios estéticos, Viatcheslav Ivánov. Vejamos, portanto, o poema “Amor”, traduzido pelo professor e poeta Ivan Justen Santana. O citado texto se encontra na página do tradutor, no site Blogger.

### AMOR<sup>6</sup>

Nós — dois troncos que um só raio incendeia,  
 Duas chamas de noite na floresta,  
 Nós — dois meteoros na amplidão imensa,  
 Dum só destino a dupla aguda flecha!

Nós — duas montarias cujas rédeas  
 A mesma mão detém, — espora: a mesma;  
 Dois olhos que a mesma visão contemplam,  
 Tremor das asas duma só quimera.

Nós — um casal de sombras em lamento  
 Sobre o sagrado mármore do leito  
 Onde a ancestral Beleza em sono jaz.

Boca de duas vozes e um segredo,  
 Uma só Esfinge que esse par perfaz.  
 Nós — os dois braços duma única cruz  
 (IVÁNOV, 1866, s/p).

Amor: sentimento agudo; afeto nobre; rio em fúria; lago cuja superfície comporta a ternura e as ambiguidades silenciosas; transcendência; substantivo abstrato banalizado por sensações levianas. No poema, Ivánov não tem outro propósito senão elucidar esse afeto que liga o corpo lírico ao ente amado, este particularizado/singularizado, logo tornado signo.

Ao ponderar sobre o amor, Ivánov não discorre sobre essa experiência afeto-subjetiva do eu dando foco tão somente ao ser amado, colocando-o como o ente central e mobilizador do

<sup>6</sup> No original: Мы - два грозой зажженные ствола,/ Два пламени полуночного бора;/ Мы - два а ночи летящих метеора,/ Одной судьбы двужалая стрела!// Мы - два коня, чьи держит удила/ Одна рука, - одна язвит их шпора;/ Два ока мы единственного взора,/ Мечты одной два трепетных крыла.// Мы - двух теней скорбящая чета/ Над мрамором божественного гроба,/ Где древняя почитет Красота.// Единых тайн двугласные уста,/ Себе самим мы - Сфинкс единый оба./ Мы - две руки единого креста. Disponível em [<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Demo/texts/love.html>]. Acesso em 12 de julho de 2022.

sentir singular e enaltecido. O eu lírico está amalgamado no outro. A presença do vocábulo “nós”, ao longo do poema, dá-nos dois direcionamentos: nós (enlace, plural de nó) e nós (segunda pessoa do discurso plural, também compreendida como pessoa ampliada). É como se uma unidade inabalável se consolidasse em torno do exercício do amor, todavia, como tudo que vigora, ameaçada unicamente pela morte: inimiga da vida ou amparo dela?

Na primeira estrofe do soneto, o eu poético acentua o vicejar do amor – incendiário sobre os amantes. Primeiro, manifesta-se como raios elétricos vindos do firmamento, atingindo um ponto que se inflama, mas que não se destroça, acendendo-se em euforia num espaço caracterizado pela aparente desolação: “Nós – dois troncos que um só raio incendeia,/ Duas chamas de noite na floresta [...]” (v. 1-2). O ícone da claridade se faz ver na conjunção das almas associadas às fronteiras do corpo: o campo celestial. Assim, diz a voz dos versos: “Nós – dois meteoros na amplidão imensa,/ Dum só destino a dupla aguda flecha!” (v. 3-4).

Aí um diálogo com a mitologia grega não nos escapa. Eros, filho do caos, também símbolo do desejo e das paixões ardentes, lança suas flechas na constituição de uma única sorte. Os destinos dos dois corpos líricos no poema se atam. A agudeza do sentir determina o compasso dos amantes a um só tempo. As paisagens apreciadas são comuns, os ensejos não se destoam, as vontades parecem não ser dispersas. A unidade se reafirma continuamente.

No entanto, é preciso notar o apartamento do “nós” em intervalos específicos da enunciação. Diferentemente do primeiro quarteto, no segundo o vocábulo da pluralização não serve de entrada a todos os versos, assim como nos dois tercetos do soneto. Vê-se, ainda, a verbalização da individualidade fundida nas palavras “duas” e “dois”. Embora haja a unicidade tanto posta quanto almejada pelo eu poético, há os campos da subjetividade/ da individualidade inalcançáveis. As ações dos amantes podem obedecer aos mesmos comandos dos nervos e à ânsia de correspondências afetuosas, porém algo se perde em meio a isso.

As mãos ministram as mesmas rédeas dos cavalos e a espora é uma só. Os olhos passeiam pelos mesmos horizontes, contemplam os mesmos objetos e a quimera é una. Mas por que surge a figura da besta em meio a imagens belas e doces? Aqui se retoma a ferocidade do amor, ao mesmo tempo em que, fazendo um deslocamento do mito antigo, refere-se ao desvario e se reporta à fantasia. Em alguma medida, os entes apaixonados não estão ilesos a devaneios, aos deleites por eles provocados. Também como o mito, a fabulação projeta esclarecimentos, explicações para os esquemas de realidades impostas e de difícil decifração.

Na terceira e quarta estrofes, agita-se o fenecimento: da claridade incendiando o céu, os corpos líricos vislumbram a finitude. Já não há mais a concreção, o vigor da matéria, a não ser “sombrias em lamento/ Sobre o sagrado mármore do leito/ Onde a ancestral Beleza em sono

jaz” (v. 9-11). Paira sobre esses corpos em esmorecimento o enigma que se molda ao fim do pulsar. Envoltos pela morte, sacralizam-se pelo símbolo do martírio de Cristo: “Boca de duas vozes e um segredo,/ Uma só Esfinge que esse par perfaz./ Nós – os dois braços duma única cruz” (v. 12-14, grifo nosso).

Vemos no poema de Ivánov não apenas a disposição das estesias sentidas por dois corpos pulsantes fustigados pelo sentimento de amor. Quando o poeta ascende, está a exercer, pela via da consciência, os contornos dessa paixão, a buscar compreendê-la por uma força pensamental, uma impressão/expressão amorosa. Ao descender, dispõe mediante a palavra poética um arranjo caracterizador do sentir aludido e metaforizado no poema.

Concernente às particularidades da obra de Viatcheslav Ivánov, Bakhtin aponta o grau de dificuldade contida nela. “Isto se deve ao fato de suas imagens-símbolos não [serem] tomados à vida, mas ao contexto de culturas idas, preferencialmente do mundo antigo, da Idade Média e do Renascimento” (BAKHTIN, 2020, p. 414). “Toda a sua poesia é uma restauração genial de todas as formas que o precederam” (BAKHTIN, p. 14). A filosofia, do mesmo modo, encontra abrigo na obra poética de Ivánov.

Vistos os princípios estéticos e suas singularidades, voltamo-nos para as *etnoflâneries* circunscritas nesta dissertação. Objetivamos, com isso, ver como tais se articulam com esses princípios. Também, ratifica-se, interessa-nos dar destaque aos pontos dialógicos apreendidos no *corpus* desta dissertação.

Antes de prosseguirmos, retomemos o conceito de *etnoflânerie*, cujas características são dadas pela Geopoesia, apresentada no primeiro capítulo. Transpassando o atributo de instrumental analítico, ela faz parte dessa teoria fluida, plástica, logo ajustável ao objeto artístico com o qual se depara. O que os artistas demonstram no seu fazer é produto de observações, de pensamentos/ponderações, da flanagem, dos arrebatamentos insuflados pelo mundo. Assim é a *etnoflânerie*. Em suas desdobras, criam-se microcosmos de responsabilidade ao que foi visto e concentrou-se na obra de arte; no nosso caso, na poesia.

Não é difícil percebermos pontos de aproximação entre as *etnoflâneries* e os *princípios estéticos* de Ivánov. Contudo, uma diferença em duas medidas se estabelece: em uma, os princípios parecem respaldar a grande arte (afinal, foram metodizados no veio do simbolismo); noutra, como visto no decorrer desta dissertação, à luz do que afirma Silva Junior, as *etnoflâneries* não só abraçam a arte da dissidência, como também dão à luz novos meios de enxergar as manifestações artísticas em face de elementos constituintes da sociedade: educação, política, economia.

Em face disso, não é demais destacar que em todos os períodos literários existiram poetas, romancistas e artistas plásticos (enfim, artistas nas várias linguagens possíveis) deixados no esquecimento por não terem produzido as ditas “obras-primas”. Mas, e isso se faz ver a todo o tempo, sempre estamos a apreciar alguém retirando da manga a excelência de um poeta ou de um romancista renegado no período no qual viveu.

Nas poéticas de Orides Fontela e Renata Pimentel, os movimentos de *ascenso*, *descenso* e *caos* se dão porque, segundo inferimos a partir de Bakhtin, esses aparatos da criação na arte são inevitáveis. Octavio Paz assevera tal conclusão ao discorrer sobre a revelação na poesia, a inspiração e a imagem. As poetas transcendem, suas consciências se elevam; depois, tomam as palavras para organizar as revelações do momento de ascensão, forjando figuras tremulantes em maquinações de palavras. Vide em Orides a luta excruciante com a linguagem a fim de fazê-la não macular o dizer acertado. Em Renata, também há batalhas com os gritos e os silêncios das tramas poéticas com um corpo lírico vibrando em todos os tons, vivenciando durezas e levezas. “Mire e veja”: eis as *etnoflâneries* relativas à criação poética presente em cada uma.

Já é tempo de adentrarmos nas singularidades das *etnoflâneries* de nossas poetas, procurando salientar o caráter dialógico expresso nelas. Para isso, tomamos os poemas investigados de acordo com o traço antropofágico. Primeiro, apresenta-se o título do poema de Orides Fontela e seus elementos mais gerais; em seguida, expõe-se o de Renata Pimentel, apontando, do mesmo modo, seus traços mais proeminentes.

Relativa ao tempo, a primeira *etnoflânerie* derivou-se dos poemas “Tempo” e “genealogias”. Ambos os poemas tomam a temporalidade na sua característica intrínseca: o fluir. Em Orides, ele se faz ver de modo agudo e abstratizado, mas, como tudo que está sob a égide do tempo, há a presença de um objeto concreto (flor) no qual se verifica o seu escoar. Esse signo prenhe de indefinições é sentido pela *flâneuse* de forma determinada, vê-se o nascer e o morrer do dia por meio dos movimentos do floreio. Vejamos:

O fluxo destrona  
qualquer flor  
de seu agora vivo  
e a torna em sono  
(Trecho do poema “Tempo”, de Orides Fontela, p. 30)<sup>7</sup>.

Já em Renata, o tempo nos é apresentado com roupagens de ancestralidade, portanto não determinado para além de (in)certezas que o texto encerra: um corpo passeia pelas íris da

---

<sup>7</sup> Cf. páginas 55-56 – capítulo II

*flâneuse* acionando memórias e dando ao olho atento sensações, açulando redefinições de rota, como nos fazem ver os versos em sucessão:

ver o inaudível pelo alquebrar  
da verdade antes imposta  
com tanta firmeza  
agora claudicando à sombra  
no espelho é escombros de poder  
ruína de patripotestal reverso  
(Trecho do poema “genealogias”, de Renata Pimentel, p. 27-28)<sup>8</sup>.

Entre os dois poemas há a temporalidade. Ela é a responsável pelas aproximações dialógicas entre os versos dos textos. O que permite essa conclusão não são as unidades linguísticas isoladas (fonemas, palavras, orações), mas sim o discurso. Apenas os discursos, correspondentes ao dito, delineados por elementos axiológicos (valores), podem ser dialógicos. Renata Pimentel é responsiva à poesia de Orides Fontela – esta é o corpo de alteridade daquela. Sob outra perspectiva, também assumida neste estudo, Pimentel antropofaga (devora poeticamente) Fontela.

“Meada” e “entretela de farpas” dão os contornos das *etnoflâneries* metamorfoseantes. Os dois poemas, a um só tempo, oscilam seus tons entre a brandura e a radicalidade que presidem as mudanças pelas quais passam os seres, os objetos e as próprias poetas. Sinalizam-se, também, as perdas provocadas pelas mudanças. Movimentos evocam desgastes. Ambos os textos se projetam sobre imagens vivas e fenecidas, porém com diferenças importantes: de um lado, a vontade agônica de atingir o âmago de uma trama; do outro, o desejo incessante da ruptura de esquemas de vida provocadores de estados mortificantes. Aqui há matizes de transgressão e ternura, lá as tonalidades são de penumbra e de perda permanente. Prisão e liberdade, respectivamente, compõem as diferenças basilares entre os dois poemas.

Em Orides Fontela, lemos:

Uma trança desfaz-se:  
as mãos buscam o fim  
do tempo e o início  
de si mesmas, antes  
da trama criada [...]  
(Trecho do poema “Meada”, de Orides Fontela, p. 34)<sup>9</sup>

Em Renata Pimentel, vemos outra inclinação sobre as mudanças:

---

<sup>8</sup> Cf. página 57-58 – capítulo II

<sup>9</sup> Cf. página 61 – capítulo II

no leito refeito  
 lençóis cor de âmbar  
 e o fluido de outros desejos  
 por fim demitidos do medo  
 (Trecho do poema “entretela de fârpas”, de Renata Pimentel, p. 39-40)<sup>10</sup>

O diálogo entre os dois poemas reside em processos metamórficos, como já mencionado, mas o modo como os corpos líricos lidam com isso estabelece o contraste entre os textos, dando a ver a aproximação dialógica. Ora, esse diálogo não concerne à equivalência de discursos tão só, mas também a divergências, perspectivas díspares sobre um dado objeto ou fenômeno. Se isso não ocorrer, os discursos se tornam impossíveis, pois eles são as realidades em semiose, isto é, não temos acesso pleno a elas senão pela linguagem e pelos seus efeitos. Daí surgem os atos de responsabilidade.

Atreloados às *etnoflâneries* da perscrutação ou abalo de paradigmas estão os poemas “Tato” e “receituário de modos”. Os versos dos textos colocam em relevo as dificuldades do fazer poético e do exercício da vida. Outras vias são apresentadas com esse propósito, singularmente quando o corpo lírico presente no poema de Pimentel se agita em postura anticapitalista, flanando por caminhos de suavidade.

Tomemos alguns versos de ambos os poemas:

Tato no escuro das palavras  
 mãos capturando o fato  
 texto e textura: afinal  
 matéria  
 (Trecho do poema “Tato”, de Orides Fontela, p. 39).<sup>11</sup>

No fluir do diálogo, lemos em “receituário de modos”:

para saturar o tempo  
 ao ponto de ele escorrer sereno  
 é necessário exercitar-se mudo  
 ensaiar-se até ser louco  
 e fechar os olhos suavemente  
 para preservar os próprios votos

[...]

para ser humano  
 em meio à própria sorte  
 há que se manter solitário  
 e conjugar o próprio verbo  
 ciente da armadilha engatada

<sup>10</sup> Cf. página 62-63 – capítulo II

<sup>11</sup> Cf. página 66 – capítulo II

das tarefas de casa  
 com respostas autorizadas  
 antes mesmo das perguntas  
 com direito à expressão malentendida  
 (Trechos do poema “receituário de modo”, de Renata Pimentel, p. 59-60).<sup>12</sup>

Como se faz ver, Orides lança uma perspectiva menos aguda, até mais direta, sobre o processo de feitura do poema. Toma para isso as nuances escorregadias e arredias da palavra. Aqui percebemos, bem como em outros poemas seus, as lutas constantes da eu poética com o verbo. Aí está a representação do *descenso*. Ir ao encontro da palavra certa para comunicar por meio da poesia é como tatear em escuridões, como caminhar por sendas cujas desembocaduras levam ao incerto, ao nada. Além disso, há de se desconsiderar o caráter metalinguístico do texto: o poema se diz enquanto é.

Os versos de Renata nos conduzem a reflexões sobre os modos de vida. É, portanto, antes de qualquer coisa, um receituário. Nele, antevemos batalhas travadas no eu para se alcançar um estado de leveza ético e suave. Aí se manifestam aspectos da *Pedagogia das encruzilhadas*, indicando estradas que devem ser tomadas pelo corpo de poesia para se fazer gente em meio ao caldeirão de falências no qual está imerso. Arrolam-se, nesse sentido, as ações contrárias aos processos de opressão do ser pulsante na máquina capitalista.

Os poemas, pois, dialogam pelo signo da procura e sinalizam o momento de *descenso* poético. Em Orides Fontela, a busca pela palavra; em Renata Pimentel, a expressão (quase) copiosa dos pesos do mundo predeterminado sobre os sujeitos-humanos. O dizer, nas poetas, obedece à condensação da palavra poetizada. Tanto em Fontela como em Pimentel, o verbo é apenas sugestivo porque assim a poesia se apresenta. Daí a necessidade do esforço pensamental debruçando-se sobre as inquietações e o caos.

Ao criarem, as poetas são imbuídas de sensações reconhecíveis apenas na concretização do poema. É em face desses deslocamentos insuspeitados que “Série” e “anamnese” giram à volta da *etnoflânerie* da poesia enquanto força de transcendência. Atestam-se nos textos, a um só tempo, os movimentos de *ascenso* e *descenso*. Voltemos a alguns versos a fim de verificar essas afirmativas:

Primeiro  
 o apelo  
 (paralela palavra  
 ao universo).  
 Depois  
 invocadas potências  
 formas se tramam puro  
 mapa lúdico [...]

<sup>12</sup> Cf. página 68 – capítulo II

(Trecho do poema “Série”, de Orides Fontela, p. 46)<sup>13</sup>

Lê-se em “anamnese”:

passai à forra  
de organizá-la  
para sentir-me  
efetivamente ausente  
de mim

(Trecho do poema “anamnese”, de Renata Pimentel, p. 66).<sup>14</sup>

A imagem da ausência está presente nos dois poemas. Aí habita o eixo dialógico. Em “Série”, o corpo lírico, desviado do tangível, clama ao inapreensível a força potente da expressão para criar o mapa lúdico: senão o poema, o que poderia ser? A que ou a quem se faz o apelo também não se sabe exatamente – a presença de elementos naturais nas malhas dos versos pode circundar essa clemência. Por sua vez, “anamnese” alude à agitação da voz poética adversa às forças refreadoras e obliterativas da liberdade humana, almeja desenhar novas pegadas nas estradas suaves à volta da memória. Em ambos os textos, as consciências se elevam para suplicar e/ou abraçar vias do que é impossível no plano concreto, portanto ascendem, descendendo quando da pujança de dar vida aos arranjos poéticos.

Temos na poesia o gozo de apreciar a realidade de um modo completamente distinto do comum, pois ela demove as coisas dos seus lugares cristalizados, dando-lhes tons, aspectos os quais também nos demovem das nossas zonas de dispersão. Dá-se, então, o susto e passamos a flunar na existência de modo particular. Desvelar a intimidade dos corpos, das emoções, do universo, todo esse esforço se concentra no fazer da/o poeta. No entanto, tanto ela/e quanto as/os mulheres/homens comuns, cuja consciência não ascende (para ficarmos com Ivánov), só conseguem acessar fragmentos de um real, reforça-se, rebelde à apreensão total. Em “Rosa”, de Orides Fontela, e “firmes pêndulos para o equilíbrio das aves” descerram-se corpos poéticos em *etnoflâneries* devassando as palavras, pensamentos e imagens a fim de delatarem um real sutil.

Lemos nos versos de Fontela:

Porém se unicamente  
a palavra FLOR – a palavra  
em si é humanidade  
como expressar mais o que  
é densidade inverbal, viva?

(Trecho do poema “Rosa”, de Orides Fontela, p. 51).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Cf. página 70 – capítulo II

<sup>14</sup> Cf. página 70 – capítulo II

<sup>15</sup> Cf. página 74 – capítulo II

Já em Pimentel, apreciamos:

admirar o outro é mirar no além  
deitando primeiro os olhos  
como órgão do tátil trajeto  
até o susto do sonho refeito  
na recusa da pele apenas  
na conquista da superfície  
onde se nasce  
e de onde se vem  
em conluio com o avesso  
no trilho do caminho  
pé a pé e mão a mão  
(Trecho do poema “firmes pêndulos para o equilíbrio das aves”, de Renata Pimentel,  
p. 86-87).<sup>16</sup>

As duas poetisas se debruçam sobre a singularidade do que se oferece às suas estesias por meio do esquadramento da outridade. A flor está para Fontela como possível tão somente por meio da palavra, assim como o suposto corpo-físico-estésico em totalidade está para Pimentel em anverso e reverso. Em virtude das duas imagens, antevemos, nos meandros dos poemas, o diálogo dos corpos líricos com o que os transpassa, com o que os supera porque o outro se quer mistério profundo. Todavia, quando do moderado desvelar, é como fogo-fátuo: singular, tremulante, revelador de sua existência em espaços silenciosos e cativos da ausência. Dimensão suposta na qual as poetisas ascendem.

Em torno dos poemas “Ode III” e “interrogatórias”, Fontela e Pimentel constituem *etnoflâneries* atreladas à poesia da vida e da arte. Os dois poemas buscam nas camadas do *ser* responder, de um lado, a perguntas indiretas; de outro, a outras questões puramente simples, contudo abismáticas. Talvez já tenhamos chegado a um consenso silencioso da posição assumida pelo *ser* nos versos das duas poetisas apreciadas nesta empreitada dissertativa. O sentido tomado aqui é o de *ser-no-mundo* que, imediatamente, associa-se à concepção de alteridade (bakhtiniana). O humano pertence ao tempo e ao espaço e não existe sozinho – mundo que se torna cronotopo levantado de palavras.

Tomemos o poema de Orides Fontela integralmente. Ele é condensado e breve como as questões que levanta:

Pouco é viver  
mas pesa  
como todo o ser  
como toda a luz  
como a concentração do tempo

---

<sup>16</sup> Cf. página 76 – capítulo II

(FONTELA, 2015 [1967], poema completo, p. 70).<sup>17</sup>

E podemos ler em fragmentos da poética de Renata Pimentel:

o que é a viagem, se não o deslocamento? se não  
o desejo de voltar pra casa e saber que sempre se  
quer partir e voltar de novo e sempre se volta di-  
verso? o que é casa, se não o estar, a sala de nem  
sempre estar, o mal-estar, em si mesmo, onde nem  
se cabe? [...]

(Trecho do poema “interrogatórias”, de Renata Pimentel, p. 94).<sup>18</sup>

As afirmações de Orides Fontela e/ou as interrogativas de Renata Pimentel, no plano dialógico, interceptam-se pela provocação e pela inviabilidade de decifrar por inteiro tudo que perpassa não somente o corpo lírico, mas também o corpo-físico-estésico – desde a luz e o tempo (signos primitivos que nos roçam) até o desejo, a partida, o retorno e o mal-estar.

Mas afinal, pode a poesia ser dialógica? Antes de os poemas serem estruturas formadas por letras, sons e ritmos, são discursos, amálgamas de vozes tangenciadas nas e pelas poetas. O dialogismo é um conceito dialético que nos atravessa ininterruptamente. Daí vêm os valores e a ideologização discursiva. Surgem, nesse sentido, entre tantos outros, o discurso poético, concretizado pela palavra burilada, prenhe de belezas. Aí está o verbo que atravessa os tempos, entrelaçando-se em homens e mulheres, culturas diferentes, mas unificadas pelo espírito da literatura – entidade irascível ante o humano, indecifrável como o sol em queda no horizonte ao morrer do dia. O mais que se diga sobre tal campo da criação humana esbarra no silêncio.

Entre os gêneros discursivos primárias e secundários, no entender de Bakhtin, os últimos se propagam até a literatura e nela se potencializam. Em face disso, pela possibilidade comparativa, percebemos como os versos de Orides Fontela dialogam com os de Renata Pimentel. O diálogo bakhtiniano está distante de ser unicamente uma conversa tranquila ou calorosa entre dois sujeitos enunciativos num dado contexto de interação. O dialogismo, como apontado em outros eixos desta dissertação, é meio de conflito, recusas, silêncios, ecos, caos, agir, pensar e é veio de inefabilidades.

Em face dos trânsitos ocorridos nas instâncias da vida, ao falar das particularidades do que se oferece aos seus olhos, o ser poetante, pelo ver atento e do que a linguagem permite, singulariza seres, objetos, paisagens e a própria língua – matéria de seu trabalho nos esteios da arte. Os poemas selecionados para esta empreitada poética nos conferem meio de vislumbrar as

---

<sup>17</sup> Cf. página 78 – capítulo II

<sup>18</sup> Cf. página 80-81 – capítulo II

sutilezas inerentes ao ser em fluxo, seja pelas metamorfoses vitais, seja pelo enleio com os desejos, seja pela procura de estados de vida brandos.

A *filosofia* se mostra possibilidade de confluir essências em relação dialética. Os entes (na condição *corpórea humana*) entram em conflito não danoso com o que é exterior a eles – a natureza e suas formas. A *terra*, em suas singularidades, faz-se lugar pleno de vitalidades e de encontros com o encantado, é a matriz de força natural que move corpos *deambulantes* nas sendas do vicejar e do se fazer gente, é o lastro da harmonia espacial-temporal, é o chão que sustenta os recintos sagrados-poéticos nos quais as vozes líricas oridianas e pimentianas repousam nas migrações, no *flanar*.

**EM BUSCA DE UMA SÍNTESE**

*Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for...  
Existe é homem humano. Travessia.  
(João Guimarães Rosa)*

As coisas nunca têm fim. Elas apenas se atualizam num novo espaço, numa outra dobra temporal. As obras de Orides Fontela e Renata Pimentel já haviam se encontrado muito antes de entrarmos em cena, procurando demonstrar como os versos das duas poetisas confluem, repelem-se, refletem-se um no outro. Mas o mote inicial, para desenvolver uma pesquisa de mestrado, estava centrado apenas na poética de Fontela. Os versos de Pimentel caíram sobre nossas mãos mediante o princípio do acaso, cuja vida é seu espaço. O liame entre as duas poetisas provocou entusiasmo e descortinou novas possibilidades de estudos pelas veredas da geopoética.

Isso alterou as rotas de intenções. O propósito agora não era mais o de analisar a metapoética num número muito pequeno de poemas do primeiro livro de Orides. Deste objetivo respaldado quase tão só pela forma, deslocamo-nos para algo um pouco maior: mediante o pensamento de Bakhtin e do conceito medular de sua teoria, o *Dialogismo*, e da *Antropofagia Cultural*, ponderada por Leyla Perrone-Moisés, o ensejo foi comparar *Transposição*, de Fontela, e *Denso e leve como o voo das árvores*, de Pimentel, indo à natureza fulcral dos poemas componentes das obras, os *discursos poéticos*, os quais sustentam o aspecto filosofante da obra de Orides Fontela e o elemento terrenal da poética de Renata Pimentel.

O querer investigativo repousou sobre a tarefa de verificar, de esmiuçar e de compreender o que está por trás das cortinas de letras, ritmos, sons e timbres que dão vida aos poemas dos livros mencionados. Entender nuances da poesia foi essencial, caminhar por terrenos peculiares da literatura também se mostrou tarefa basal para não passarmos ao largo de uma pesquisa ausente dos fatos poéticos e da dinâmica da história literária da poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. Situar-se sem receios nesses dois campos tornou a experiência da pesquisa menos austera, sem durezas insuportáveis e sem imprecisões passíveis de nos colocar em pontos sem volta.

Estarmos desviados de teorias acabadas, com arcabouços analíticos enrijecidos para a interpretação das obras poéticas, permitiu-nos estabelecer relações diversas com campos do saber humano representados na literatura. Nessa incursão preta de amavios e desassossegos, conversamos com poetisas, com romancistas, com filósofos do Oriente e do Ocidente. Trocamos palavras com mestres antigos e refletimos à luz do que eles disseram sobre a vida, a arte e as minúcias do mundo, bem como revisitamos os mitos primeiros e os presentes.

Este estudo dissertativo não dialogou, teórica e criticamente, tão só com as reflexões relacionadas à poesia. Em virtude do caráter, em especial, dialógico da dissertação, possível foi aproximar as obras sobre as quais nos detivemos do teatro do existir, cujos atores, sombras leves e errantes se agitando no palco da vida por parco tempo, dizem da falibilidade humana. Das belezas do mundo, aproximamo-nos, poeticamente, da natureza e de suas faces indomável e branda: fitamos as ondas do mar batendo nas rochas até furá-las, apreciamos as danças das copas das árvores e o nascer e o fenecer das flores. Caminhamos por espaços encantados, via *Pedagogia das encruzilhadas*, que instigam lutas pelas transformações necessárias, problematizando as engrenagens cada vez mais complexas das práticas sociais calcadas apenas na força do trabalho, nos processos de produção.

Muitas dificuldades surgiram porque pesquisar implica pisar em espinhos. Sem isso não há fazer científico – os deslizos devem ser considerados antes mesmo de se darem. Há em tal processo quedas e ambivalências pavorosas. Os impasses vão desde interpretações equivocadas de conceitos e fenômenos que diante de nós se agitam, passando pelas palavras e suas facetas, até o quanto um parágrafo é capaz de suportar o feixe de uma ideia, confluindo para a discussão total do estudo. E tudo se harmoniza para a anulação dos pesos.

“Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso”, exprime Italo Calvino, “digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional”, é preciso que “[eu mude] de ponto de observação, [considerando] o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle”. Com isso, “as imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos” (CALVINO, 1990, p. 41).

A *leveza* de que fala Italo Calvino reponta no trabalho em virtude da possibilidade dos diálogos real possível e impossível. Não podemos esquecer, com isso, que a literatura inventa mundos, constrói realidades em função das quais estamos, a fim de respaldar sonhos, utopias e heterotopias, distopias, atopias. Veja-se o *grande tempo*, conceito ponderado por Bakhtin, com o qual encetamos discussões ao longo da pesquisa. A noção destacada diz da recepção das obras literárias no transcorrer dos tempos. Cada sociedade tem seus próprios sistemas de crenças, valores e suposições sobre o mundo e a vida. Quando o texto literário repousa num tempo diferente do qual veio à luz, outras interpretações lhes são dadas e relações com outros textos se dão. E aqui temos o diálogo entre uma poeta do século XX e uma do nosso milênio.

Os vínculos selados entre as poéticas destacadas nos permitiram contemplar os diálogos existentes entre obras do mesmo gênero e/ou de gêneros dissonantes. Quando pensamos nas categorias regentes das manifestações literárias, a elas direcionamos um conjunto de parâmetros

os quais nos ajudam em suas interpretações. Das tantas categorias, o tempo se fez um dos elementos mais manifestos nos poemas tanto de Orides Fontela quanto nos de Renata Pimentel. Nos versos cotejados, a temporalidade serve de base à compreensão (ainda que inócua) do que a ele está vinculado: o corpo, a mente, os movimentos do mundo e dos objetos. Como a poesia privilegia a condensação do dizer, há aí a *rapidez* (oscilante).

“Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença”, afirma Calvino, e “não se trata de chegar primeiro a um lugar preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa”, isso “porque quanto mais tempo economizamos, mais tempo podemos perder” (CALVINO, 1990, p. 61). “A rigidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro”, ocasionando “[a perda do] fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios” (CALVINO, p. 61).

Levando em consideração o corpo e os elementos naturais presentes nos versos de Orides e de Renata, Bakhtin surge para aproximar os elementos corporais à terra. Em posição não elevada, o corpo se deixa ver em suas dimensões íntimas, anulando o que o recobre e o condena ao enclausuramento (social). Nisso não há intenções perniciosas e abjetas, mas sim o intento de mostrar o quão a estrutura corporal é inacabada, coletiva, carnalizada e é, também, meio pelo qual se vê a força do tempo, o bojo para a escrita que divaga. Enquanto poetas *flâneuses*, Orides e Renata desprendem seus corpos da estaticidade para a harmonia com o entorno, mas a eles sempre retornam, pois são os abrigos de energias nos quais orbitam suas potencialidades poéticas. Das colheitas feitas em zonas de terra, água e mata e dos tons sensoriais advindos do meio citadino, dá-se o retorno ao corpo, não mais estático, mas posto em movimento criativo.

Dos espaços solitários dos quais as poetas emergem quando lhes toca a força da escrita, há um acúmulo de tempo, mas também o escorrer dele. O criar poético (literário, em totalidade) obedece a paradas súbitas e ao movimento acelerado do pensamento. A transcendência se dá (*ascenso*), o acionamento de assuntos variados se embrinca na página em branco da poeta de maneira tumultuada (*descenso*) – é preciso fazer cortes, repensar palavras, ceder às vontades do ritmo. Em Orides e em Renata, dão-se a ver os movimentos de caos delatores da produção poética cuja harmonia precisa ser balizada, articulada. Está aí a ponderação lírica.

O ser poetante, como vimos no capítulo primeiro, não escreve com descuido e/ou leviandades. É bem verdade que potências desconhecidas, como a inspiração e certas maquinações da linguagem, façam-se presentes no momento da criação, todavia há o labor do

poetar. Assim como *Transposição* (1967), de Orides Fontela, obedece a um projeto cujo objeto de perscrutação é, especialmente, a linguagem e a natureza em suas manifestações no mundo, *Denso e leve como o voo das árvores* (2015), de Renata Pimentel, também dispõe de uma arquitetura que toma linguagens, corpos, erotismo, elementos naturais e ancestralidades para se fazer ver uma obra estruturalmente acabada, mas inacabada no plano discursivo pela proliferação de sentidos que o verbo poético produz.

Pensa-se na cartografia poética, nos pontos gravitacionais dos assuntos das obras. As imagens e símbolos, em alguma medida, precisam estar relacionados à *exatidão*. Disso vem à luz a *visibilidade*. Ao cair da transcendência, o ser poetante carece não só das palavras, da sintaxe e das formas de produzir sentido na língua na qual se expressa. Aqui imagem e imaginação estabelecem uma relação estreita. Os processos imaginativos, conforme Calvino (1990), podem se dar do verbo à imagem criada a partir dos engenhos poéticos e o contrário não é uma impossibilidade, isto é, da imagem também se chega à palavra.

Um campo de perspectivas e interações se estabelece, excedendo a visão. O eu e o outro, no entender de Bakhtin, confluem, porém o ver é desigual. Emerge, pois, o inacabamento, mesmo que haja o diálogo, o modo de perceber é díspar. Caso não haja divergência, o inacabado é posto em dúvida. Se pensarmos nos amantes do poema “Amor”, de Ivánov, temos um exemplo da visão excedida. Um outro exemplo se dá a ver entre os poemas “Tempo”, de Orides Fontela, e “genealogias”, de Renata Pimentel, ambos analisados no segundo capítulo.

Os poemas, ao serem lidos, vão aos poucos, com o auxílio de figuras retóricas e de outros mecanismos, circunscrevendo estruturas imagéticas. Isso se faz notar, por exemplo, nos versos de “Arabesco” e nos de “base e melodia”, respectivamente, texto de Fontela e de Pimentel, apreciados no capítulo I. No capítulo II, em que o *corpus* é analisado mais detidamente, avançamos para a *antropofagia*, conforme reflexão de Perrone-Moisés. Poeticamente, Orides é devorada por Renata. Para esta, aquela é alteridade: caminham por caminhos tortuosos, lidam com indagações (in)sondáveis acerca do ser e prezam a natureza, contudo veem o mundo sob ângulos disjuntivos, por espaços díspares.

Daí se tem a *multiplicidade*, introduzida entre viabilidades e inviabilidades. Tanto o escritor quanto o leitor estão imbuídos de axiologias (valores). Não se produz uma obra de arte sem ser atravessado pelas acontecências do mundo, do meio no qual a artista se encontra. Do mesmo modo, quem lê não deixa de exercer na produção poetizada valorações e refrações a partir do lugar no qual está situado. E, quanto à fantasia, é por meio dela, na escrita, que realidades impalpáveis se tornam possíveis/viáveis.

Concessões sempre são feitas em meio a uma pesquisa acadêmica e tais concessões vão ao indeterminado, desde que se assumam preceitos críticos da Teoria Literária Tradicional. Mas não implica dizer que certos parâmetros da tradição não estejam contidos neste estudo. Prezando as palavras, sobretudo, desejamos deixá-las soltas nas sendas literárias a fim de projetarem novos sentidos. O verbo, como se deu a ver nos capítulos II e III, extrapola seus contornos estáticos e isolados. Na poesia, ele ganha acepções ora reluzentes, ora opacas. Quando colocada em movimento, a palavra gera campos semânticos que vão da *leveza* à *multiplicidade*, gerando *etnoflâneries* de ordens variadas, inacabadas e responsivas à vida e à arte, bem como para o constante devir de tudo que desliza no tecido espaço-tempo do cosmos.

Celebra-se neste espaço o vigor da poesia e dos seus sustentáculos cambiantes:

### **PEDRA**

A pedra é transparente:  
o silêncio se vê  
em sua densidade.

(Clara textura e verbo  
definitivo e íntegro  
a pedra silencia).

O verbo é transparente:  
o silêncio o contém  
em pura eternidade  
(FONTELA, 2015[1967], p. 32).

Do tom da transparência total, dando a estas conclusões o caráter de inacabamento, vê-se a densidade da palavra contida no silêncio eternizado. Silêncio este prenhe de gritos e murmúrios. Lembremos que as palavras são rebeldes aos nossos desejos e constituem contornos de abismos. Dominá-las é tarefa difícil, errática. Preciso é esperar o momento certo da colheita, que pode ser agora, num depois próximo ou, talvez, nunca. Veja-se o torvelinho:

### **catavento**

a esta superfície móbile em suspenso  
minha simpatia intento  
o mesmo ar a ela  
arrefece hidrata explode:  
véspera do lodo

o broto sacia e seca:  
grafa bem antes do *déjà vu* artefato  
projeto em ardósia do alimento sacro  
talhado percurso a vau  
no aluvião do sereno

pelas artérias do ampulheto  
nasce o entardecer do veneno  
(PIMENTEL, 2015, p. 64).

A suspensão, a intenção e a explosão se alinham para a queda em poças de lodo, denunciando a instabilidade do verbo. O ver antes diz do gozo com o broto, germinador da poesia. A palavra tida como rara e sacralizada, sem demora, precisa ser agarrada porque se desvanece feito o céu escuro no romper da aurora. O dia transcorre no talhar do cascalho verbal. O crepúsculo, tomado como veneno (sono/pequena morte), assume o posto de enunciador do trabalho sangrento e constante com as palavras dia a dia, pensamento a pensamento. Há aí uma “lavoura de insuspeitos frutos<sup>19</sup>”.

Orides Fontela e Renata Pimentel, em movimentos dialógicos, antropofágicos e ritualísticos viabilizaram travessias. Fustigaram o tempo, a história e a arte da escrita com novos modos de dizer e de fazer poesia. Não tenhamos em Fontela tão somente o arquétipo de uma escritora ligada a reflexões filosóficas, logo abstrata, mas a consideremos também uma poeta do lúdico, do lúcido e da observação do aspecto metamorfoseante da palavra. Também não caminhemos com a impressão de que a poesia de Pimentel vai na contramão do que Orides fez – do contrário, talvez não fosse possível aproximá-las tanto, mostrando os pontos de contato e os temas comuns às duas poetisas de tempos e espaços opostos. Renata Pimentel transborda o encantado, que já é luta considerável, para se fazer presente em outros esquemas de batalhas travadas entre mundo e vida.

A intenção da pesquisa não foi exaurir as viabilidades de compreensão das duas obras colocadas em comparação. Como textos abertos e poéticos, pretensão seria delegar a este estudo tal objetivo. E, mesmo que assim fosse, o discurso poético se imporia diante de necessidades tão crédulas e tocantes no impossível. As *etnoflâneries*, mediadas pela deambulação e pela imagem do andarilho, dão às poetisas o desassossego da Geopoesia. Criar e desfazer a um só tempo o dizer e o objeto poéticos.

Há que se considerar o fazer geopoético, firmado neste estudo como força de contramão aos esquemas de poder que extirpam culturas, que vilipendiam a educação, que dilatam o discurso do desprezo ao outro e negam a literatura nascida no dissidente.

Uma poética que devora a outra; o diálogo filosofante, terreal e corporal; a investigação da composição das obras, antevendo suas relações com questões humanas, artísticas, sociais e telúricas; o encontrar-se com as minúcias e as suntuosidades da língua e da linguagem. É a tais

---

<sup>19</sup> A expressão aspeada é alusão ao título do livro/ensaio de Renata Pimentel sobre a obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, publicado pela Annablume em 2002.

(in)conclusões às quais podemos chegar. Daí se abrem veredas para novas travessias, velas são erguidas para navegações outras. Com a poesia demos início a esta empreitada dissertativa e com ela damos um intervalo para novas caminhadas poéticas impulsionadas pelas palavras de Alejandra Pizarnik retiradas do livro *árvore de diana*<sup>20</sup> (2018):

É um fechar de olhos e jurar não abri-los. Enquanto lá  
fora se alimentam de relógios e de flores nascidas da  
astúcia. Porém com os olhos fechados e um sofrimento  
na verdade demasiado grande pressionamos os espelhos  
até que as palavras esquecidas soem magicamente  
(PIZARNIK, 2018, p. 77).

Que a poesia seja “Lavra”: “a semente [que] em seu sulco/ [seja] o tempo vivo.// A semente sem seu sulco// e a vida rítmica fluindo para a realização do fruto”<sup>21</sup>. E que seja “intervalo e advertência”, porque “é preciso/ arrancar as raízes/ para [seguirmos] íntegros”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Título grafado em letras minúsculas, ainda que se tenha um nome próprio, por predileção da autora.

<sup>21</sup> Versos do poema “Tempo”, presente na obra sobre a qual nos debruçamos neste estudo, *Transposição*.

<sup>22</sup> Versos do poema “post-it”, destacado da obra *Denso e leve...*

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby**: escrita da potência. Trad. Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Trad. Vinícius Nicastro Honesco. Santa Catarina: Chapecó, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. 5. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góis Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5 ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BASTOS, Hermenegildo. Água Brusca: Utopia e ameaça na poesia de M. Bandeira. **Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura**. Brasília, v. 8, p. 83-97, junho 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Paris do Segundo Império**: Sobre alguns temas em Baudelaire. In. Obras Escolhidas III. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges**. 2. ed. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 2000.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

ELIOT, T. S. **Tradição e talento individual**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Contexto, 2020.

FONTELA, Orides. **Poesia completa**. São Paulo: Hedra, 2015.

FONTELA, Orides. Poesia e Filosofia: um depoimento. In: PUCHEU, Alberto (org.). **Poesia e filosofia**: por poetas-filósofos em atuação no Brasil. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018. p. 11-15. Disponível em: [https://editoramoinhos.com.br/wp-content/uploads/2018/03/Poesia\\_e\\_Filosofia\\_Trecho.pdf](https://editoramoinhos.com.br/wp-content/uploads/2018/03/Poesia_e_Filosofia_Trecho.pdf). Acesso em 18 dez. 2021.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marize M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Trad. Renata Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GARCIA, Luís Fillipe. Notas para uma leitura filosófica do movimento antropófago. In: ARAÚJO, M.; BRESOLIN, K.; RIBEIRO, H. J. (org.). **Filosofia e Literatura**: uma sobrevivência da crítica. Pelotas: NEPFIL Online, 2020.

GONÇALVES, Roberta Andressa Villa. **Entre a Potência e a Impossibilidade**: um estudo da poética de Orides Fontela. 2014. 163f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GUMBRECH, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

JUNIOR, Augusto da Silva. Geopoesia da boa morte: a *flâneuse* Cora Coralina pelas ruas da tanatografia. **Leitura**, Maceió, n. 68, p. 368-378, jan./abr. 2021. Disponível em <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/11268>. Acesso em 19 jun. de 2021.

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva. Geopoesia das águas no centroeste-norte: etnoflâneries e enfrentamentos em José Godoy Garcia e Milton Hatoum. In: SILVA, Francisco Bento da; NASCIMENTO, Maria de Fátima; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (orgs.). **Narrativas Literárias**: Ensaios Críticos e Tradução Cultural. 1. ed. Rio Branco: Editora Nepan, 2020. p. 37-66. Disponível em: [https://www.academia.edu/45649690/Narrativas\\_liter%C3%A1rias\\_ensaios\\_cr%C3%ADticos\\_e\\_tradu%C3%A7%C3%A3o\\_cultural](https://www.academia.edu/45649690/Narrativas_liter%C3%A1rias_ensaios_cr%C3%ADticos_e_tradu%C3%A7%C3%A3o_cultural). Acessado em 24 jun. 2021.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LORDE, Audre. **Usos do erótico**: o erótico como poder (1984). Disponível em <file:///C:/Users/Visa/Downloads/uso%20do%20erotico%20como%20poder%20audre%20lord%20e.pdf>. Acesso em 29 mar. 2022.

MACEDO, Clarissa. Notas sobre a terra. *In*: TESTA, Eliane; MERIJE, Wagner (org.). **Pulso da palavra**: ensaios & poesias. São Paulo: Aquarela Brasileira Livros, 2021.

MARTON, Scarlett Zerbetto. **A morte como instante de vida**. Curitiba: PUCPRESS, 2018.

MOSCOVICI, Serge. **Natureza**: para pensar a ecologia. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães. **O que tem de ser tem de ser e tem muita força**: história, tanatografia e poesia n'O ano da morte de Ricardo Reis. 2014. 136f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. 13. ed. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

PAZ, Octavio. **Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-Moisés, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIMENTEL, Renata. **Denso e leve como o voo das árvores**. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2015.

PLATÃO. **A república**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2000.

RONECKER, Jean-Paul. **O simbolismo animal**: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário... Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SERAFIM, Fernando Mendonça. As rosas: fluxo, ciclo e dualidade em Orides Fontela. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, p. 161-176, set./dez. 2018.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: Bolhas**. 2. ed. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SOUSA, Eudoro. **Catábases**: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. Org. Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a poesia e a prosa**: Bakhtin e os formalistas russos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VILLAÇA, Alcides. Símbolo e acontecimento na poesia de Orídes. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 295-311, nov./dez. 2015.