

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS  
PPGL — MESTRADO EM LETRAS

CARLOS JOSÉ LONTRA MARQUES

POR ONDE RESPIRA A FALA  
DA PALAVRA POÉTICA COMO CRIAÇÃO DO REAL

VITÓRIA

2011

CARLOS JOSÉ LONTRA MARQUES

POR ONDE RESPIRA A FALA  
DA PALAVRA POÉTICA COMO CRIAÇÃO DO REAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras — Mestrado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes.

VITÓRIA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)  
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,  
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

M357p Marques, Carlos José Lontra, 1985-

Por onde respira a fala : da palavra poética como criação do real / Carlos José Lontra Marques. – 2011.

96 f.

Orientador: Alexandre Jairo Marinho Moraes

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Poética. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Análise do discurso literário. 4. Fontela, Orides, 1940-1998 – Crítica e interpretação. 5. Brandão, Fiana Hasse Pais, 1938-2007 – Crítica e interpretação. 6. Meireles Cecília, 1901-1964 – Crítica e interpretação. I. Moraes, Alexandre Jairo Marinho. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

---

CDU: 82

CARLOS JOSÉ LONTRA MARQUES

POR ONDE RESPIRA A FALA

DA PALAVRA POÉTICA COMO CRIAÇÃO DO REAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

DATA DA DEFESA: 15/04/2011

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes  
UFES — Orientador

---

Prof. Jorge Luiz do Nascimento  
UFES — Membro Titular do PPGL

---

Prof. Gumercinda Nascimento Gonda  
UFRJ — Membro Titular externo ao PPGL

---

Prof. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro  
UFES — Membro Suplente do PPGL

---

Prof. Ronaldo Pereira Lima Lins  
UFRJ — Membro Suplente externo ao PPGL

COM O APOIO  
DE UMA BOLSA DA CAPES

## RESUMO

Duas seções compõem o presente trabalho, que procura interrogar a palavra poética como um modo de criação do real. Na primeira, intitulada “Aproximações”, elabora-se, em diálogo com vozes diversas, uma meditação acerca de determinados núcleos temáticos, de acordo com o questionamento dos dispositivos teóricos que orientam a reflexão proposta, com especial foco dirigido a conceitos como tempo, fluxo, canto, experiência. Na segunda, intitulada “Leituras”, constroem-se, a partir da meditação desenvolvida, três planos de análise, a começar pelo debate de quatro produções de Orides Fontela. Em seguida, a atenção se concentra, especificamente, em três composições de Fiama Hasse Pais Brandão. Por fim, discute-se um poema de Cecília Meireles.

**PALAVRAS-CHAVE:** 1) Palavra poética; 2) Criação do real; 3) Orides Fontela; 4) Fiama Hasse Pais Brandão; 5) Cecília Meireles.

## ABSTRACT

Two sections comprise this work, which seeks to question the poetic word as a way of creating the real. In the first section, entitled "Aproximações", a meditation on certain thematic groups is elaborated in dialog with multiple voices, according to the questioning of the theoretical approaches that guide the proposed discussion, with particular focus directed to concepts such as time, flux, song, experience. In the second section, entitled "Leituras", three levels of analysis are created from the previously developed meditation, regarding the works of Orides Fontela, Fima Hasse Paes Brandão and Cecília Meireles.

KEYWORDS: 1) Poetic word; 2) Creation of the real; 3) Orides Fontela; 4) Fiamas Hasse Pais Brandão; 5) Cecília Meireles

## Sumário

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| 1. INTRODUÇÃO                 | 9  |
| 2. APROXIMAÇÕES               | 13 |
| 3. LEITURAS                   | 35 |
| 3.1. Orides Fontela           | 36 |
| 3.2. Fiama Hasse Paes Brandão | 52 |
| 3.3. Cecília Meireles         | 71 |
| 4. CONCLUSÃO                  | 87 |
| 5. BIBLIOGRAFIA               | 91 |



## 1. INTRODUÇÃO

Acreditamos que o esforço de compreensão da palavra poética possa se reconhecer como produção de uma palavra não exterior aos territórios da criação. Com isso, tanto a palavra interrogada, aquela sobre a qual se medita, quanto a palavra interrogadora, aquela que se efetiva ao meditar, assumem, cada uma a seu modo, um risco comum, estabelecendo na linguagem uma fala que faça a linguagem falar. Não pretendemos, contudo, defender a indistinção, despropositada, dos discursos. Diante da pluralidade de sistemas linguísticos, planejamos antes explorar determinadas criações literárias sem nos ausentar das singularidades próprias da criação a ser questionada. Concentramo-nos, dessa forma, na palavra poética que permite a irrupção de outras possibilidades sógnicas, convidando a uma leitura que não se instauraria senão como parte de uma prática de produção cujas margens são insistentemente ressignificadas.

Para melhor pensar nossos passos, organizamos o trabalho em duas seções. Na primeira, desenvolve-se uma meditação acerca da palavra poética em sua relação, originária, com o real. Chamando à fala formulações de autores diversos, busca-se percorrer núcleos temáticos fundadores das questões que nos norteiam, de maneira a não apenas interrogar, mas também compor um conjunto de concepções a que recorrer na seção seguinte. Impuseram-se, assim, reflexões que, emergindo da palavra poética, abordam conceitos como tempo, fluxo, canto,

experiência. De acordo com o que agora indicamos, nosso possível caminho meditativo recebe o nome de “Aproximações”. Seria oportuno esclarecer ainda que procuramos pensar as questões destacadas em conformidade com as potências, com as nuances próprias da produção literária. Por isso, nossas concepções recorrem a vias reflexivas que propiciam, fundamentalmente, a abertura necessária à formação do sentido.

Acompanhando os questionamentos apresentados, a segunda seção, chamada “Leituras”, subdivide-se em três planos de análise: no primeiro, dedicamo-nos à poesia de Orides Fontela; no segundo, à de Fiama Hasse Pais Brandão; no terceiro, à de Cecília Meireles. De Orides, leremos quatro poemas, de títulos sugestivos, tendo-se em mente os temas há pouco destacados: “Transposição”, “Composição”, “Tempo”, “Nau”. Já de Fiama, leremos três: “Grafia 1”, “A hera de Heraclito”, “Movimento perpétuo”. De Cecília, leremos, ao findar, o seu “Mar Absoluto”. Também aqui convocamos à fala autores cujos textos permitem a elaboração de uma tessitura aberta às sinuosas ressonâncias do movimento sígnico.

Foram as produções poéticas que sugeriram os núcleos temáticos que citamos. Nossas reflexões, portanto, foram suscitadas, sobretudo, pela leitura das

produções selecionadas. Cientes de nos ser dado trilhar apenas parte dos vastos campos de sentido inaugurados pela palavra poética, acreditamos que mesmo as frestas não mais do que vislumbradas contribuem de maneira também decisiva para a conformação do fenômeno literário. Nos poemas elencados, inquietamos, desse modo, múltiplas questões, uma vez que múltiplas são as pulsações semânticas que os configuram. Por vezes, preferimos, no entanto, acompanhar somente aquelas que margeiam mais precisamente a reflexão proposta. Ainda que o nosso foco não seja debater o significado de correlações observadas em detalhe, não nos parece ocioso, afinal, mencionar que por vezes será possível perceber uma viva comunicação entre a poesia das autoras que nos concederam obras de atraente densidade.

## 2. APROXIMAÇÕES

Diante do advento do dizer que desestabiliza fronteiras, a palavra poética nos desafia a interrogar — como um modo de percorrer — o real, que se diz sem se deixar reter; que se diz, enquanto oscila, no vão entre as vozes, em que vibra outra vida como parte de uma pulsação sinuosamente múltipla. Ainda há o que experimentar, o que compreender, o que respirar, o que destituir de seguranças, em busca, se preciso, de não mais do que sinais. No dizer, é o real que irrompe; no dizer, que conduz o questionar, é o ser que se instaura — instalando-se na instabilidade em que se partilha tanto o cálculo quanto o acaso. Avessos ao silêncio de onde a fala emerge sem se exilar, enunciados já calcificados imobilizariam o discurso que, contudo, perdura com a clarificação, não com a docilização, do mundo cujo murmúrio ressoa num tempo em que tanto o passado quanto o futuro persistem como inúmeras cintilações de presente a disseminar caminhos inúmeros. São as rotas imprevisas que por vezes nos propiciam a precisão; são os rumores, que nem sempre se consolidam, aquilo que não raro nos incita, avidamente, ao rigor. Nem a precisão, que interroga as possibilidades da linguagem, nem o rigor, que perturba o corpo, fixam a fala; antes, constituem gestos de indeterminação — suas margens são, assim, minadas pela “potência de um dizer” que Maria Gabriela Llansol chama de “sereno e movente”.<sup>1</sup> Suas configurações se reestruturam, tocadas por novas intensidades. Quando a escuta

---

<sup>1</sup> LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações. Lisboa: Relógio D'Água, 2002, p. 195.

— também composta de olhos, de dedos, de poros — aceita uma harmonia mais sutil, que acolhe a divergência, que abriga a descontinuidade, os signos nos acenam, solicitando a vigência de sentidos que — em vez de impor — propõem direções por onde continuar a andar, com uma paciência ofensiva ao pensamento cuja pressa não oculta a apatia. Próximo do olhar de Heráclito<sup>2</sup>, Osman Lins nos permite conhecer uma visão rigorosa de mundo que não se confunde com o enrijecimento do mundo da visão. “As estrelas candentes e as que permanecem, bólidos, cometas que atravessam o espaço como répteis, grandes nebulosas, rios de fogo e de magnitude”, enumera o autor, que destaca ainda “as ordenadas aglomerações, o espaço desdobrado, as amplidões refletidas nos espelhos do Tempo, o Sol e os planetas, nossa Lua e suas quatro fases”, encontrando “tudo medido pela invisível balança, com o pólen num prato, no outro as constelações, e que regula, com a mesma certeza, a distância, a vertigem, o peso e os números”.<sup>3</sup>

No instante em que o discurso se encontra em jogo, o próprio dizer se libera como doação; o discurso — produzido tanto como aquilo que se enuncia, sem se engessar, quanto como aquilo que persiste, sem se extinguir, em silêncio —

---

<sup>2</sup> Cf. HERÁCLITO. “Fragmento 54”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 73.

<sup>3</sup> LINS, Osman. “Retábulo de Santa Joana Carolina”. In: \_\_\_\_\_. *Nove, novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 72.

oferece uma posse momentânea, que poderia ser compreendida como um gesto de resguardo: a posse, portanto, empenha-se em guardar o que será restituído ao mundo como oferta. Por entre fissuras, que ampliam o que no verbo potencializa a visão, surpreende-se uma área mais vasta, que propaga seus planos sob perspectivas prismáticas. Doa-se o que não foi nem deverá ser controlado; doa-se a tentativa — por vezes incongruente — de significar, coagidos pela palavra de ordem que pretende calar o vigor da palavra. Manter presa a posse do dizer seria um modo de estancar, de romper o encadeamento incessante com que o ser se apropria do discurso para doar, não deter, o sentido, para dispersar as mãos pela pobreza que se desdobra como procura, não como privação. No *duro canto* de Camões,<sup>4</sup> é a precariedade — não delimitada — que se expõe; a precariedade que se recusa a apodrecer na garganta, inutilizada pela adversidade cuja existência toca, sem exaurir, todo o existente. Nesse canto, que deseja durar, fala uma falta, que pulsa. Fala uma voz em cuja vibração o ser se faz convocar. Fala o que é “difícil de dizer”, explica-nos Orides Fontela; “a palavra real”, sempre agressiva, “nos despedaça”.<sup>5</sup> Fala o que nos escava, o que nos desertifica, o que nos expande, o que nos cativa, ininterruptamente. No canto em que a palavra se intensifica, nada permanece intacto; interessado na “conversa do pensamento

---

<sup>4</sup> Cf. CAMÕES, Luís de. “Elegia 4”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, pp. 355-360.

<sup>5</sup> FONTELA, Orides. “Fala”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 31.



com a poesia”, Heidegger menciona uma “onda que a cada vez movimentada o dizer como uma saga poética”.<sup>6</sup>

Há um tumulto sem falas, provocado pela mudez que ecoa em vozes desencontradas, mas satisfeitas, pelo menos com a vontade de se satisfazer; vozes emitidas, no entanto, por aqueles que estão cientes, “ainda quando agem sem saber”, da “vida”, que “é absolutamente irreal, na sua realidade directa”. No torvelinho de sons que se contorcem, a mudez alicia os que planejam viver ilesos, afastando, a cada instante, a perturbação de fazer significar o mundo que não se resume ao mundo de que tomamos parte; a perturbação de formar o mundo mobiliza signos que podem não estar ao alcance, mas que são alcançados quando chamados ao contato, “num esforço para tornar a vida real”.<sup>7</sup> É preciso ouvir o que significa enquanto se conduz o significado ao significar; a precariedade do canto, cuja irradiação desvia sempre o olhar habituado a produções fantasmáticas, advém da imponderabilidade do sentido que distribui o dizer, cuja voz explora as dobras do silêncio para assim se inscrever entre as fendas por onde respira a fala. Para ouvir, é preciso perguntar pela precisão. Para ouvir, para receber o que, insidioso, não se impõe à audição, dirigimo-nos a um campo onde

---

<sup>6</sup> HEIDEGGER, Martin. “A linguagem da poesia”. In: \_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008, p. 28.

<sup>7</sup> PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 140.

os passos são o indício de uma presença prestes a se rarefazer. Não aprenderemos a ouvir se não nos prepararmos para a profusão: os pilares mais resistentes são os menos sólidos, porque impotentes. Conhecer a precisão é um modo de se apropriar da incerteza, da insuficiência, da interrogação, sobretudo quando se eliminam os deslocamentos, as dúvidas, os desvios; é uma maneira de aceitar a provisoriedade como celebração, de assumir a escuta do que se inscreve, do que se instala na dissolução sem a qual não se distinguem as sílabas. “Quase sempre / Os filhos da terra temem o novo e o desconhecido, / Só a vida das plantas e a do alegre animal / Aspiram ficar em seu canto, encerrados em si mesmos”, diz-nos o Empédocles de Hölderlin. “Confinados em seu âmbito, cuidam / De subsistir; sua mente nada alcança / Além, na vida”, segue o personagem. “Mas devem sair por fim / Os medrosos, e cada um na morte / Retorna ao elemento; então / Se reanima como no banho lustral para uma / Nova juventude”.<sup>8</sup>

Esquecemos que a precisão que se furta à claridade da indecisão frustra a experiência da claridade cuja luz faz ver, mas também delirar; a luz que perfura os olhos, que pressiona as têmporas, que golpeia a nuca, capaz de promover a confluência, inesperada, de fenômenos difusos, que abrem espaço a uma palavra não prevista nem petrificada pelo “sentido dos outros”, uma vez que vigora como

---

<sup>8</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Tradução e estudo de Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008, p 203.

“um outro sentido”.<sup>9</sup> Não neutralizamos, no entanto, um esquecimento mais ameaçador, que permite que a memória signifique ao se ressemantizar. Na claridade mais ávida, o corpo, tenso, se distende ao admitir um corpo outro, rememorado: o corpo do sobreaviso, minuciosamente alerta. Quando se abriga a ambiguidade, as fronteiras oscilam sem se dissipar. Com isso, redimensionam-se de maneira a provocar — quando não compelir — a criação de outras possibilidades de apreensão do território cujos limites foram reconfigurados. Conviver com a oscilação faz trepidar o corpo formado pelo movimento: aquele que não se apropriar produtivamente da desorganização sofrerá, exaustivamente, a impossibilidade de se reorientar. Ainda se divulga a ambição de uma estabilidade sem margens de sombra, sem zonas de conflito, sem campos de indeterminação; uma estabilidade que se erige, portanto, contra a vivência poética do mundo que não se restringe à eficiência de um recenseamento factual da realidade, posto que sua consistência se funda, na linguagem, como fluxo. Imagens tantas vezes ditas informes (apesar de não de todo invisíveis, porque prontamente repelidas), sons considerados somente amorfos (apesar de não de todo inaudíveis, porque assiduamente sufocados) podem, contudo, conceder acesso a uma área de fala em que os nomes, ativados pela descontinuidade, não anulam a nomeação. “Ouves cantar a flosa, e erras, / não é ela, era o mar antes

---

<sup>9</sup> HEIDEGGER, Martin. “A linguagem da poesia”. In: \_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008, p. 43.

criado, / era a galáxia, o teu cérebro, aquela / que já ouviste ao aprenderes a fala”, dirige-se Fiama à realidade. “Esta ao menos tiveste de a ouvir, / a do primeiro nome, no regaço / da tua mãe equívoca, mulher / e voz, mulher e luz, seio, / rumor, adejo. Se ouvistes cantar a flosa contra o fundo murmúrio / do mar”, prossegue, “foi porque também depois / o bebeste na matriz de carne / ou na dos astros — a tua mãe de berço, / a Natureza — no seio falador, no mamilo / astral, das palavras *mar, murmúrio*”.<sup>10</sup>

No discurso, a voz se entretetece de vozes, de corpos, de territórios de vozes que encaminham a voz distribuindo-lhe coordenadas não imutáveis, mas precisas, porque mobilizadas para a formação do real, “no sentido de trazer para o desencoberto, de levar para a vigência”, esclarece Heidegger. Sua precisão não ambiciona estabelecer uma coordenada última, uma vez que precisa será a palavra, inaugural, do dizer que não existiria senão na desorientação que, em vez de excluir a ordem, exige a reordenação das orientações dominantes. Propõe-se, desse modo, o real “como a duração daquilo que, tendo chegado a desencobrir-se, assim perdura e permanece”.<sup>11</sup> Com a propulsão de uma incansável oferta, o

---

<sup>10</sup> BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. “Teoria da realidade, tratando-a por tu”. In: \_\_\_\_\_. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 694.

<sup>11</sup> HEIDEGGER, Martin. “Ciência e pensamento do sentido”. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007, p. 43.

discurso — não distante da potência de um *duro canto* — apropria-se dos diversos cursos que o atravessam, reunindo os enunciados mais dispersos, sem consagrar, contudo, uma comunhão que, sustentada pela uniformidade, suspenderia o fluxo. Em vez de coagir, a oferta congrega. Em vez de dominar, a oferta — que se expande em seu ofertar — comunica um domínio, que é o da criação de forças conjuntas, de falas compartilhadas. Enquanto a dominação cala (mesmo quando faz falar, exigindo que a palavra se repita sem se repartir, sem se deflagrar, sem se conduzir), o domínio a ser comunicado produz-se na confluência tanto de enunciados quanto de enunciações: sua manifestação, perturbadora, constrói comunidades que convocam à coexistência. “Tua, realidade, é nome de ti / e do que os poetas fundam, / depois de a terem perfeita”, voltamos a escutar Fiama. “Tens na inspiração do ar o *a* total / que une a sai a boca dos poetas / tal como, em mim, o Camões ao de Estugarda”.<sup>12</sup> Não se promovem acordos legitimados pela condescendência neuroticamente pacífica dos discursos que desconhecem o discorrer responsável por narrar os cursos múltiplos dos conflitos, dos desejos, dos tempos, dos corpos, dos saberes vigentes. Procura-se, pelo contrário, propor maneiras de se acordar para as disputas, de se clarificar as divergências; narra-se, assim, um cuidado com o mundo, que se manifesta na atenção dedicada à construção do sentido, na adesão

---

<sup>12</sup> BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. “Teoria da realidade, tratando-a por tu”. In: \_\_\_\_\_. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 696.

ao discurso que suscita novas extensões. Ao se resistir à voz, resiste-se ao fluxo que a voz faz cintilar.

Quando o dizer se propõe como poético, não há aniquilação da palavra anterior à palavra então criada; contra a aniquilação, o dizer se desenvolve dirigido à vida, em suas múltiplas direções. Também não há substituição, como que a instituir operações planejadas de acordo com equipamentos, além de ágeis funcionários, há pouco adquiridos, às vezes para descarte imediato. Se os enunciados já codificados mantêm segura a designação dos nomes à mão, o dizer poético, ao formar o real, renova a vida que ressoa em suas palavras, restituindo à nomeação o risco de significar. Mesmo nas vozes emudecidas, persiste uma tensão, uma energia, uma cadência que se quer longínqua: a possibilidade de falar, de instaurar uma experiência a ser transmitida — a ser, portanto, transformada pela voz que se apropria do dizer para redistribuí-lo depois de reabilitá-lo. Mas frequentemente receamos o que nos escapa, porque nos obcecamos em controlar seja os excessos seja as sutilezas, seja os prazeres seja as brutalidades que reconhecemos, nem sempre em situações controversas, como certezas de uma realidade não raro desafeita aos sistemas vislumbrados. Nesse receio, que se mostra tão maleável, predomina a asfixia de não se expor a ameaças — o que nutre a segurança de manusear objetos, de percorrer paisagens, de conciliar

afetos cuja presença nos seduz com a serenidade garantida pelo soterramento de qualquer sinal de inquietude. Para que a fala seja possível em meio sempre adverso, o desconhecido que se receia precisa ganhar peso, precisa ser presentificado pela palavra sem seguranças que, no entanto, nos assegura, poeticamente, um campo onde a comunicação propicia o contato irradiador de signos.

No canto que potencializa o dizer poético, elabora-se o impulso necessário não apenas à projeção da voz, mas também à pulsação do silêncio em que a linguagem abriga, organicamente, palavras já vivas, mesmo que ainda não pronunciadas; palavras urgentes, que serão doadas com a fúria de um ato irrevogável. Porque o canto não se decanta, os sedimentos que o compõem, quando em descanso, recorrem ao repouso em que permanecem a vibrar, reafirmando a vida. “Deito-me, levanto-me, penso que é enorme cantar”, declara Herberto Helder. “Uma vara canta branco. / Uma cidade canta luzes. / Penso agora que é profundo encontrar as mãos. / Encontrar instrumentos dentro da angústia: / clavicórdios e liras ou alaúdes / intencionados”, ouvimos. “Cantar rosáceas de pedra no nevoeiro. / Cantar o sangrento nevoeiro. / O amor atravessado por um dardo / que estremece o homem até as bases”.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> HELDER, Herberto. “Poemacto”. In: \_\_\_\_\_. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006, p.103.

Concentramo-nos, então, no canto que se decompõe em outros cantos, disseminando a voz, tanto quanto o silêncio, num gesto de germinação, talvez vertiginoso, que manifesta a manualidade da relação do canto com a realidade. Há, nesse gesto, um esforço de proximidade que não anula a distância, posto que procura, ao se reativar, uma aproximação com o que se expande, originariamente, buscando “instrumentos dentro da angústia”. Na proximidade do canto com a realidade, criam-se distâncias, promovem-se, com semelhante ritmo, sementeiras que sustentam, que conduzem a expansão. São os cantos outros do canto que ampliam a superfície por onde germinar, nas imediações do “fogo” que “há de distinguir e reunir todas as coisas”;<sup>14</sup> sua vocação, semeada, convoca à distância a ser estendida, a ser dedilhada pela germinação que surpreende novas superfícies, há pouco desdobradas. Ao produzir áreas de proximidade, o canto explora uma forma extrema de isolamento; a solidão de onde surge o canto — a solidão que constitui o isolamento fundador da palavra inaugural — instaura, a cada instante, um solo não sondado, em que o tempo se entreabre para a experiência de tempos não conformados a um único, uniforme presente. “Imagino a delicadeza. A subtileza. / O toque quase aéreo, quase / aereamente brutal”, retomamos as palavras do poeta. “Ser tocado pelas vozes como ser ferido / pelos

---

<sup>14</sup> HERÁCLITO. “Fragmento 66”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 75.



dedos, pelos rudes cravos / da planície. / Ser acordado, acordado. / Porque cantar é um subterrâneo. / Depois é um pátio”.<sup>15</sup>

Da potência do canto emerge a vivência de uma palavra intensificada, que opera como uma ogiva, sem subjugar, tampouco suprimir, o silêncio, integrante do discurso em que proliferam os signos, segundo planos intensivos, não fossilizados porque descontínuos; atinge-se, nesse movimento, uma estabilidade comum não apenas à água, que já se dá em seu fluxo, mas também à terra, que se move sob os passos, sismicamente, modificando tanto a apreensão do espaço pelo corpo quanto a constituição do corpo no espaço. Se a vida que se comunica, poeticamente, colabora para formação de possibilidades de ser, seria menos inoportuno do que imprudente ocultar a morte vinda à fala, sobretudo quando se busca o sentido, suscitando-se o real cujo rumor perturba o que reluta a aceitar sua confluência. Pois muito do mundo que se massacra recorda ao sujeito sua fragilidade, em especial sua finitude; apesar de todo o empenho dedicado a extirpar o que pode vir a sinalizar uma fraqueza, somos impelidos a lembrar — como que por força de uma atrocidade — o que não foi anulado nem destruído, como “o medo poroso o medo contagioso o medo rotativo o / medo definitivo /

---

<sup>15</sup> HELDER, Herberto. “Poemacto”. In: \_\_\_\_\_. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006, p.105.

sobrevivente ao fim do mundo / carne e osso de medo, anterior ao átomo”.<sup>16</sup> Não conseguimos, por isso, esquecer, somente recalcar. Drummond nos mostra que “o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono / selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia, / ou nunca fomos, e contudo arde em nós / à maneira da chama que dorme nos paus de lenha jogados no galpão”.<sup>17</sup> Em cada dizer, inconcludente, há uma morte, que o canto, inclusive, também potencializa; o sopro da fala (cujo tempo não se restringe ao presente da enunciação) suspende, de momento a momento, a respiração sem, contudo, a paralisar. Em cada dizer, o que morre não se extingue; em seu morrer — fundamental processo rítmico — perdura a ressonância da morte que habita o ser cuja configuração indefine os próprios contornos à medida que se apropria de outros fulgores.

Aproximamo-nos pelo toque (para poder ver, para poder respirar, para poder beber, para poder ouvir ao tentar tocar), desde que estejamos abertos — em sentido vital — à desorganização; o toque nos torna menores, na medida em que concretiza tanto a dor quanto o desejo com que nos construímos. Estar aberto é aprender a se perder, a se dispersar; é aprender a empobrecer. Estar aberto é viver, não prorrogar, a necessidade de um gesto, mínimo, de afeto, que pode ser

---

<sup>16</sup> MENDES, Murilo. “O medo”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 719.

<sup>17</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “Permanência”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 288.

tanto o do alimento, logo abrigado na intimidade transformadora do corpo, quanto o da casa, cujo calor acolhe também os órgãos não de todo palpáveis; um gesto, enfim, de afeto, como o da fala, que recolhe as carências sem corroê-las com temores adiposos, casticamente ignorantes, sobretudo, do terror de existir (pois até mesmo os mais gordurosos temores são chamados a se confrontar com a fala). Não há palavra sem abertura. Principalmente a palavra poética precisa, como o canto, disseminar-se, até mesmo decompor-se, para que lhe seja possível existir; suas dimensões são indeterminadas, uma vez que estendem o limiar das delimitações mantidas sob vigília. Sem abertura, não há proximidade — nem constituição de experiência, o que impede a produção de formas — tanto quanto de fugas — que propiciem o devir. Com o toque, difunde-se uma concretude (que se quer calar): a concretude, laboriosamente arterial, da linguagem. Invocando o que silencia ao canto, a palavra que toca faz viver imagens, ritmos, conceitos, rumores, delírios; a palavra — ao se instituir em seu tocar — torna vivo o sentido que nos excede enquanto nos materializa.

Ao compor uma fala poética, a palavra — enquanto persiste em pulsação — perde-se, insidiosamente, do sentido unívoco, que devasta os movimentos, originários, de significação; o sujeito, pela fala, restaura as intensidades com que dedicar aos signos o fulgor de significar, fissurando o sentido que pretende

conter — quando não coibir — a irrupção de significações imprevistas. Por isso, expõe-se à perturbação que inaugura percursos, mas também paladares, para que se experimente, como manifestação de um *devoir sensible*,<sup>18</sup> o saber do toque no sabor do contato. Não submetida ao sentido unívoco, a palavra perde-se na amplidão do sentido cujas raias são — como as da linguagem — incertas (posto que não fixadas pelo rigor submetido a anódinos padrões de regularidade): seus limites não eliminam a voz levada a rasurar os sinais, distantes, que indicam um sempre provisório limiar. Dispersando-se pelo sentido, a palavra concede à fala o dizer cuja deterioração (dentro do tempo, conforme inúmeros caminhos de tempo) ainda constitui uma maneira de significar — como acesso a uma pobreza a ser palmilhada, não repelida; a uma pobreza combativa, que arranca, mesmo que aos poucos, o corpo da apatia. Pois se compromete com a vida em irrupção, enquanto se erigem novas carências. “Gosto da gota d’água que se equilibra / na folha rasa, tremendo ao vento”, enfim nos chega a voz de Cecília. “Todo o universo, no oceano do ar, secreto vibra: / e ela resiste, no isolamento. // Seu cristal simples reprime a forma, no instante incerto: / pronto a cair, pronto a ficar — límpido e exato. // E a folha é um pequeno deserto / para a imensidade do ato”.<sup>19</sup> Tomando parte no fluxo da existência posta em jogo pela fala que assume

---

<sup>18</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. “O jogo: do *phármakon* à letra e do cegamento ao suplemento”. In: \_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 122.

<sup>19</sup> MEIRELES, Cecília. “Epigrama nº 5”. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972, p. 100.

o risco de fazer sentido, a palavra assegura uma *certa* clareza ao clarificar uma *certa* segurança: a proposição de um mundo em que a clareza é oblíqua, em que a segurança é trepidante, como parte da disciplina, antes mesmo do propósito, da palavra no mundo proposto.

Ao emergir como questionamento da realidade, a palavra poética — *palavra* minuciosamente *real* — reúne o passado em outras palavras, mas, ao mesmo tempo, lança, num tempo múltiplo, as palavras passadas num esquecimento sem o qual não se produziria o surgimento de uma fala que renove falas já calcificadas, depois de enrijecidas suas pulsações semânticas. Questiona-se para criar, para renascer “em ato vivo”, com uma “obscura / força refazendo o ser”<sup>20</sup> cuja fala resiste à calcificação, na medida em que recupera a potência do dizer, em vez de petrificá-la. Questiona-se, desde o irromper do questionar, aquele que questiona, pois o ser se põe em questão quando expõe a realidade ao questionamento: ninguém subsistiria ileso sem se aniquilar, entregue à inanição de simplesmente se deixar ser — como se fosse dado ao ser simplesmente se deixar. Defrontando o fluxo da existência, formamo-nos em face de um fluir que não exclui, mas efetiva, a interrogação do que existe, enquanto o ser se refaz, contanto que lhe seja “concedido participar um pouco mais”; contra a satisfação de uma existência

---

<sup>20</sup> FONTELA, Orides. . “Ode II”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 47.

sem perguntas, recorda-nos Clarice que “amor”, aquilo que permite ao ser se refazer, “é finalmente a pobreza”.<sup>21</sup> Como questionamento, a palavra doa-se à criação: “participar um pouco mais” compromete o ser com a construção do *um pouco mais* de que participar. Por não oferecer vias de evasão, o *um pouco mais* de que tratamos não indica, para o real, *um mais além*. Apenas entremostam-se, a todo custo, espaços por onde se pode respirar, pois a participação mencionada constitui uma abertura, fundadora, que chama o ser à falta. “Mais uma vez anoitece com um caudal de pedras como brasas”, chega-nos uma voz familiar. “A escuridão exprime-se por imagens inversas, excesso de luz, / o ambiente das figuras desde sempre associadas à vivacidade do fogo. / Ou o crescimento súbito de um intervalo de vácuo entre os meus olhos”, continuamos a escutar, “separa das sombras demoníacas a humanidade áurea, / seres sem sofrimento, sem a noção de que os símbolos, mesmo visuais, / ulceram como chagas, como o painel de janelas queimadas / destas casas em transe para reviver. Onde tudo”, enfim, “o que amanhece incinerado / à noite renasce”.<sup>22</sup>

Desestruturando a estaticidade dos dias emudecidos, dos órgãos asfixiados, proliferam-se os signos, os rumores, os corpos, os desejos, os temores de que nos

---

<sup>21</sup> LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 51.

<sup>22</sup> BRANDÃO, Fiamas Hasse Pais. “Nova ocidental”. In: \_\_\_\_\_. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 237-238.

afastamos se nos mantemos indiferentes às falas que reorientam, que reestruturam o mundo formado pela palavra que nos constitui, repartindo-nos. Se a noite *mais uma vez* nos surpreende “com um caudal de pedras como brasas”, o sono, quando vier, não anestesiará a inquietude; quando anoitecer nos cobre com uma “escuridão” que “exprime-se por imagens inversas”, o descanso de que se espera pelo menos a suspensão das perturbações, sob “excesso de luz”, não se consolida. “Nossa vida é feita de folha e tronco, bolha d’água, espuma de onda. Brincamos de aflorar as coisas, não fugimos. Mudamos. Este é o nosso desejo e o destino”.<sup>23</sup> Interessa-nos, por isso, não o sono que suprime, mas o que suscita o fluxo de que tomamos parte sem interromper o movimento do que, *incinerado*, logo *renasce*. Interessa-nos o repouso que integra a transformação.<sup>24</sup> Ainda se propagam discursos que categorizam determinada palavra poética de acordo com uma pretensa incomunicabilidade. Por pensar a participação, refutamos, no entanto, a palavra que não comunica, interrogando o que a permite insistir em significar; alheada da comunicação, a palavra não vigoraria como palavra, sobretudo a palavra poética, que amplia as possibilidades de vida na linguagem. Sua fala constrói, com o incomunicável, uma experiência diversa do dizer, na medida em que o dizer se difere dos enunciados que nada dizem porque já

---

<sup>23</sup> PAVESE, Cesare. “Espuma de onda”. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos com Leucó*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 65.

<sup>24</sup> Cf. HERÁCLITO. “Fragmento 84”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 81.

disseram tudo. Não se limitando a alinhar informações já decodificadas, a palavra poética, ao comunicar, inaugura outra comunicação: o indizível, à tona, indefine as coordenadas previstas para o desejo.

Dizer é uma violência, pois viola os discursos que recobrem o real, emudecendo o que na palavra restaura os ritmos, tanto quanto as dissonâncias, do real. Erguem-se muros contra a perturbação que, no entanto, continua a vibrar, reelaborando-se: a erosão das placas que petrificam os signos propicia a consolidação, ininterrupta, do canto. Não se espera alcançar a calcificação. Antes, propõe-se a morte, diária, de “tudo o que amanhece incinerado”, mas “à noite renasce”. Quando o canto se consolida, o que seria imobilidade consagra um repouso; a consolidação permite que se intensifique o canto. Dizer é uma violência, pois o canto que faz nascer convoca o que vive a restaurar o vigor de viver. Se o canto que se consolida repousa, a palavra proferida ganha fôlego. Sua extensão condiz com a ressonância da fala, que pode não cessar, enquanto se mantiver aberta ao silêncio, perturbador, que a recupera. Ao corroer as estratégias que obliteram o real, duplicando-o, o dizer, consolidando o canto, recompõe uma “luz impiedosa”, uma “excessiva vivência”, que revigora a palavra “agressivamente real”.<sup>25</sup> Dizer, além de uma violência, é uma crueldade,

---

<sup>25</sup> FONTELA, Orides. . “Fala”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 31.



uma vez que corrompe o conforto de calar, de desaparecer na omissão de uma voz asséptica, que recusa a contaminação, como se lhe fosse possível criar um real alheio ao que não se aliar às máquinas de seus mundos. Desestabilizando certezas há tanto sonhadas, o dizer dissolve o atordoamento, anestesiado, dos *sonâmbulos diurnos*,<sup>26</sup> que resistem ao que na realidade não lhes parecer dócil. “Não há”, contudo, “piedade nos signos”, tampouco “no amor”, pois “o ser”, redivivo, “é excessivamente lúcido”.<sup>27</sup>

Ao nos aproximar de sua violência, de sua crueldade, não podemos esquecer que a palavra criadora, a palavra do dizer a que nos dedicamos, reafirma uma generosidade fundamentalmente poética: aquele que diz — por se oferecer ao outro em sua fala — partilha uma vigilância assídua. Com a claridade distribuída pela palavra, vigia-se o que participa da vida. Aquele que diz toma para si uma ocupação maior, incumbindo-se de *tomar conta do mundo*. Clarice soube entender a responsabilidade da criação, que exige uma voluntariedade, em muitos casos, irrevogável. “Que se repare que não menciono nenhuma vez as minhas impressões emotivas”, alerta; “lucidamente apenas falo de algumas das milhares de coisas e pessoas de que eu tomo conta. Também não se trata de um emprego”,

---

<sup>26</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 97.

<sup>27</sup> FONTELA, Orides. . “Fala”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 31.

explica. “Fico apenas sabendo como é o mundo”.<sup>28</sup> Há uma insônia específica, própria da generosidade com que se busca a palavra. Há uma atenção comum a essa espécie de insônia, que distingue aquele que diz do sonambulismo diurno de quem sonha um outro mundo, sem precisar se voluntariar para o que vive; com a duplicação do real, contudo, espera-se compor uma imagem mais amena para a existência — uma imagem que anestesia a ansiedade. “Poder ser que haja outro mundo dentro deste, mas não o encontraremos nem na atrofia nem na hipertrofia”, sugere-nos Cortázar. “Digamos que o mundo é uma figura. Por entendê-la, queremos dizer gerá-la”,<sup>29</sup> constituindo — não resistiremos a concluir — uma forma de vigiar, não de diluir nem de duplicar, o real. Aquele que diz aviva a vigília sobre a vida. Reside, em seu esforço de atenção, a tentativa de cuidar do ser, de colaborar para a existência ao estender pelo menos uma inquietação. Aquele que diz produz, com o mundo, uma experiência a ser propagada para o mundo que pode significar, somente, um modo de se manipular a linguagem — o que, no entanto, permite que se empreenda, conjuntamente, os passos de uma possível compreensão.

---

<sup>28</sup> LISPECTOR, Clarice. “Eu tomo conta do mundo”. In: \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 292.

<sup>29</sup> CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 439.

### 3. LEITURAS

### 3.1. Orides Fontela

Podemos acreditar que a paisagem que a manhã abre para o nosso ainda incerto olhar é uma dádiva em face da qual o sono se dissipa; talvez o corpo, tocado pela macia luz do amanhecer, encontre, neste instante, a voz com a qual murmurará que está contente, vendo-se, mais uma vez, seguro. Afinal, de novo reconhecemos, na paisagem, uma visão que, mesmo não sendo ponderadamente excitante, ao menos permanece confortavelmente familiar. Podemos acreditar, portanto, que o que se oferta a nossos olhos guarda a segurança do que sabemos ser conhecido, de forma a permitir, sem qualquer carga de ansiedade, o sossego de não precisar nem sentir nem pensar tão cedo, quando uma última dormência ainda repousa na pele quase desperta. Desse modo, o dia é afastado da interrogação que corromperia a intimidade do mundo à volta, onde tudo ocupa um posto preciso; obediente a isso, a continuidade da ordem, nem sempre cordial, distingue o concreto do abstrato, por exemplo, concedendo a cada elemento uma propriedade imutável. Não será oportuno, então, indagar sobre o que constitui o concreto como concreto, em oposição ao abstrato, elemento quem sabe a ser suprimido, o quanto antes, da investigação. Seria por sonolência que insistiríamos a contrapor, com imperturbável certeza, o ser do não-ser, o velado

do desvelado, o intuitivo do não-intuitivo? Não por excessiva sonolência, mas por irrevogável razão, talvez nos apressássemos a pensar, motivados por nossa vigilante consciência. No entanto, a familiaridade do mundo consistiria alicerçada na consolidação das mesmas oposições. De maneira que a paisagem, intacta, não nos deprimiria, pois não teria sido transformada?

Experimentar o real como um fluxo de multiplicidades, como uma rede de intensidades, o que nos aproxima de um jogo, de magma de metamorfoses, expõe o corpo, também em contínua transformação, ao desconforto de não poder descansar na imobilidade perpetuada por um mundo que, mantendo-se estável, permanece não somente mudo, mas morto. Como procuramos uma maior proximidade com certa poesia, tateando o melhor lugar de escuta (um lugar de produção, não apenas de recepção de sentidos), caminhamos por um campo (um complexo, uma composição de campos) cujos pilares propõem novos pontos de propulsão. Diante da produção poética de Orides Fontela, quem sabe outra não pudesse ser a nossa postura, uma vez que ambicionamos um contato mais delicado com uma palavra sinuosa, atentamente manipulada para interrogar o que teme tanto destruir quanto despertar. Recordando uma linha lapidar de René Char, na qual se afirma que o “que veio ao mundo para nada perturbar não

merece respeito nem paciência”,<sup>30</sup> podemos encontrar um modo de ler “Transposição”, poema que inaugura o primeiro livro da autora, nomeando-o:

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

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.<sup>31</sup>

Na primeira estrofe, em que se enuncia o despertar da manhã, observamos, já no segundo verso, um perturbador deslocamento, uma vez que o “jardim”, chamado à presença pelo dia, deixa-se iluminar, não mais como “geometria” (conjunto organizado de coordenadas imutavelmente delimitadas), porque emerge, na claridade, como “gradação de luz”, como “aguda / descontinuidade de planos”. Não há nesse despertar a rigorosa reprodução de um acontecimento idêntico a um amanhecer passado, em que o jardim de agora de nada diferisse de um presumido

---

<sup>30</sup> CHAR, René. “À saúde da serpente”. In: \_\_\_\_\_. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução, ensaio e notas de Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 77.

<sup>31</sup> FONTELA, Orides. . “Transposição”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 11.

jardim de outrora; o que significa dizer também que não há, nesse despertar, o anúncio de um amanhecer futuro cujas imagens, por exemplo, ofertariam estímulos antes conhecidos. Tanto *gradação de luz* quanto *descontinuidade de planos* (que poderíamos destacar como maneiras de se vir à tona do dia) instalam o jardim como um elemento presente (um elemento numa cena de presença) que se relaciona “com outra coisa que não ele mesmo”, descreve Derrida, “guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro”, de modo que “o rastro”, a marca há pouco mencionada, relaciona-se “menos com aquilo a que se chama presente”, continua o filósofo, “do que àquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio”, isto é, “nem mesmo um passado ou um futuro como um presente modificado”.<sup>32</sup>

Posto em cena como gradação de luz, como descontinuidade de planos, o jardim dissipa as coordenadas que o circunscreveriam a um tempo sem os rastros, sem as marcas que o inscrevem num movimento de produção de sentidos. Tanto que na estrofe seguinte expõe-se — num quarteto formado por um período que se estende até o fim do poema, amalgamando as duas últimas estrofes num fluxo

---

<sup>32</sup> DERRIDA, Jacques. “A diferença”. In: \_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991, p. 45.

não propriamente cindido, mas revigorado pelo lapso entre os quartetos — que tudo que no poema se faz presente “se recria”, que tudo retorna, acrescentemos, como *diferença* — compondo, desse modo, uma “obra” (um feixe de multiplicidades) “não-hierarquizada” (*não-geometrizada*, acrescente-se), que Deleuze define como “um condensado de coexistências”.<sup>33</sup> Motivada por um ininterrupto deslocamento de significação, a variação de face do instante, que assume também novos ângulos, ativa outros horizontes de intensidade, outras possibilidades de presença, “segundo a mesma vidaluz”, lemos no poema, “que instaura jardins na amplitude”, multiplicando a malha de imagens associadas — desde que se encena o despertar da manhã — à afirmação da existência, potencializada pela fusão — pela *condensação* — de “vida” com “luz” (como vemos no fim do oitavo verso, em posição, portanto, de destaque).

Após o espaço que há pouco chamamos de lapso, a terceira estrofe faz ver, no par de versos que abre este último quarteto, o despertar das flores “em várias / cores instantes”, produzindo uma fusão (a de “cores” com “instantes”) que condensa, ao recordar as cintilações de “vidaluz”, um complexo de confluências relacionadas ao iluminar que é “mais do que só clarear”, diz Heidegger, “mais do que só liberar”; ao iluminar que, de acordo com o filósofo, é “conduzir para o

---

<sup>33</sup> DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”. In: \_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 268.



livre, é conceder vigência”, de maneira que a emergência do mundo (em paralelo com o fogo conforme pensado por Heráclito, um *surgir duradouro* que “que incandesce, brilha e dá sentido”) se dá pelo acontecimento da iluminação que “amplia o claro na vastidão”.<sup>34</sup> Transformadas em *coresinstantes*, as flores, depois de revividas, são *jogadas* em “transposição contínua”, compreendendo o jogar como um pôr em jogo, um tornar presente operado, “lucidamente”, pela “mesma vidaluz / que instaura jardins na amplitude”, contanto que o jogo a que nos referimos, sulcado pelo *dever*, pela *destruição*, seja entendido — assim Nietzsche apresenta o jogo heraclítico — segundo um impulso que, “sempre despertando de novo”, convoca “outros mundos à vida”.<sup>35</sup>

Não por acaso a imagem do despertar, que no poema surge no início tanto da primeira quanto da última estrofe, encontra, nas palavras dos pensadores agora chamados à fala, uma íntima ressonância; para o despertar admitido como fazer nascer, como fazer irromper uma presença em múltiplos prismas, converge parte do que aqui buscamos tatear, ampliando os horizontes (poderíamos dizer, nessa linha, os jardins) de sentidos que não receiam nem corroer nem perturbar limites

---

<sup>34</sup> HEIDEGGER, Martin. “Aletheia (Heráclito, fragmento 50)”. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007, p. 244.

<sup>35</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 50.

considerados intransponíveis (seja por letargia seja por exaustão). Nessa busca por uma maior extensão dos territórios de criação, a “transposição contínua” pode ser associada não apenas a um transporte, a um reenvio de signos, mas também a um passar *além*, tanto quanto a um passar *através*, movimentos que transformam os elementos disponibilizados numa rede de mútua interferência, de mútua implicação, em que um desvio ressemantiza todo o circuito sógnico. Aquilo que é posto em jogo, portanto, torna-se presente num fluxo, expõe-se à gradação de registros de intensidade, à descontinuidade de cadeias de coexistências, à recriação de dados de identidade, à variação de estratégias de ação. No poema seguinte, veremos que a transposição — que ultrapassa limiares, que transfigura cadeias sógnicas — efetiva-se numa abertura, num corte que convida a uma *zona de indiscernibilidade* em que os objetos atuais — que constituem singularidades chamadas à cena de presença — surpreendem-se envolvidos por imagens virtuais, assim chamadas “à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição”, explica-nos Deleuze, “acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação”:<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> DELEUZE, Gilles. “O atual e o virtual”. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 49.

Compor os pomos  
— exatamente —  
até  
que os signos  
— deiscentes —  
transfigurem-se.

Compor os pomos  
até  
a anárquica primavera.

Compor transpor  
até  
a rosa única  
— múltiplo  
espanto.<sup>37</sup>

Propensos a uma procura de possíveis intimidades poéticas que não resumem, mas propiciam novos territórios de sentido, reconheceremos que no gesto desenvolvido insistentemente no poema, que no gesto de compor, portanto, com o qual se inicia cada uma das três estrofes, ressoa, pela manipulação precisa do que a escrita torna presente, o *sol da atenção* de Cabral, em quem lemos que a “folha branca”, uma *praia pura*, “incita ao verso / nítido e preciso”.<sup>38</sup> Não seria ousadia afirmar que este gesto marca, se não toda, grande parte da produção poética de Orides Fontela, em cuja poesia “as flores”, despertadas “em várias / coresinstantes”, são — depois de revividas — jogadas, *lucidamente*, “em

---

<sup>37</sup> FONTELA, Orides. “Composição”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 154.

<sup>38</sup> MELO NETO, João Cabral. “Psicologia da composição”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 93.

transposição contínua”. Diante de textos complexos porque em incessante processo de ressignificação, não ganharíamos ao delimitar a lucidez (tampouco a atenção) a um sistema de pensamento em que a razão impõe-se de forma absoluta, como uma esfinge que — imune a todo questionamento — persistisse alheia à “inverdade”, à “incerteza”, à “insciência”.<sup>39</sup> Por isso, o jardim surge *não mais como geometria*, atualizando-se, como nos sugere Deleuze, em meio a “uma névoa de imagens virtuais” que “eleva-se de circuitos coexistentes”, posto que qualquer “atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual”.<sup>40</sup> Dessa maneira, tudo o que se atualiza, recria-se, de acordo com uma trama de intensidades, numa multiplicidade de planos — também não-hierarquizados — de produção de singularidades.

No gesto de compor que o poema evoca, em posição sempre inaugural, vigoram “pomos” que não se deixam colher, uma vez que inexistem como frutos ao alcance de uma súbita fome; os “pomos”, em vez de produtos, são parte de um processo em que os “signos”, *deiscentes* porque abertos para a diferença, assumem outras formas (outros *mundos*) convocados à vida sob novos prismas.

---

<sup>39</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 9.

<sup>40</sup> DELEUZE, Gilles. “O atual e o virtual”. In: ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 49.

Como a reafirmar a perturbação provocada pelo despertar da manhã, a “anárquica primavera”, que também revive inesperadas *cores instantes*, estabelece (não um limite) um horizonte para a composição — um horizonte que, tanto quanto a transfiguração sígnica mencionada na primeira estrofe, opera como força propulsora, não como fronteira. Com a aproximação de *compor* com *transpor*, no décimo verso, revela-se — afirmemos com Foucault — mais “uma dispersão” do que “um retorno sobre os mesmos signos”,<sup>41</sup> posto que a construção (a composição) manifesta-se como um *ir mais além*, de forma a fazer surgir claridades imprevistas. Interessa-nos, neste momento, pensar a dispersão aliada à lucidez, associando-a, desse modo, não à desorganização que impossibilitaria qualquer prática produtiva, mas à propagação de planos de luz cuja ação (conduzindo “para o livre”) tanto *abriga* quanto *recolhe*, na presença, aquilo que vigora.<sup>42</sup> Como o *ir mais além* não constitui uma fuga, mas uma expansão do real, a “rosa única” a ser alcançada é aquela cuja vigência não pode ser nem reproduzida nem submetida a uma hierarquia que, geometrizando-a, estabelecesse uma forma indelével (amorfa porque imutável) para o que nela — estendendo-a pela amplitude — é energia: *vidaluz* que ressoa como “múltiplo / espanto”. Sua

---

<sup>41</sup> FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990, p. 14.

<sup>42</sup> Cf. HEIDEGGER, Martin. “Aletheia (Heráclito, fragmento 50)”. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007, pp. 227-249.

emergência, iluminada pelo fogo que sustenta a presença, inscreve-se —  
reinventando-se — num jogo, num fluxo que, como em “Tempo”, recusa o que  
não é único:

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  
canto florvivência  
re-nascendo perpétua  
obriga o fluxo

cavalga o fluxo num milagre  
de vida.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> FONTELA, Orides. “Tempo”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, pp. 12-13.

Quando singularizada a flor, o espanto impõe-se múltiplo porque a “rosa”, feita “única”, funda, em sua singularidade, uma série de possibilidades de vigência; o espanto, neste caso, constitui uma abertura para imagens, para significados atualizados a cada gesto de criação que repele a compreensão do retorno como repetição. Podemos dizer, apropriando-nos de uma expressão de Foucault, que a flor (tanto quanto o pomo, a vivência, o canto, a palavra) expõe “no seu desenvolvimento infinito sua reverberação de um instante”:<sup>44</sup> seu fulgor, sua luz — despertando manhãs perturbadoramente incessantes — manifestam-se, portanto, de maneira a consolidar, a cada segundo, estados intensivos logo dissipados porque revividos de acordo com estímulos ainda não ativados. Cada flor — impelida a “abrigar-se em si mesma / sem memória”, convertida “em sono” depois de retirada “de seu agora vivo”, conforme lemos nas estrofes iniciais — não retorna como um *passado modificado* (que exigiria, tanto no presente quanto no futuro, a manutenção de uma identidade alheia aos deslizamentos do devir), nem persiste numa vigília que a paralisasse, mantendo-a imersa numa permanência que — ao suspender o tempo — extinguiria o fluxo. Cada flor, assim reinventada, traz à tona, nos termos de Heidegger, “a inesgotável plenitude da vida”.<sup>45</sup> Por isso, o fluxo (“onda”, “ser”), o

---

<sup>44</sup> FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990, p. 66.

<sup>45</sup> HEIDEGGER, Martin. “Quem é o Zarathustra de Nietzsche?”. Trad. Gilvan Fogel. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Maria Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007, p. 94.

*universofluxo*, repelindo os *cantosfloresvidas*, expulsa de si um conjunto de faces, de ângulos que se repetem num “agora” que, embora “vivo”, encontra o caso na aniquilação do *sono*, isto é, na aniquilação daquilo que lhe é idêntico, daquilo que, desterritorializando-o, poderia conduzi-lo à transposição. Com a irrupção da *palavra*, na penúltima estrofe, o fluxo, que antes “obriga”, “impede”, “destrona”, passa a ser, por sua vez, *cavalgado*; esse “milagre / de vida” faz da *palavra*, “re-nascendo” como *cantoflorvivência*, uma força de transfiguração que não apenas perpassa, mas manipula o fluxo, confrontando-o, semelhante ao que, no poema seguinte, *aladamente baila*:

Flutua  
baila  
aladamente baila  
sobre o fluxo.

Flutua  
fere  
o espelho  
puro  
— insinua-se, móvel,  
na água  
viva.

Flutua: avança  
(bailado  
e luta)  
aladamente viva  
contra o fluxo.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> FONTELA, Orides. “Nau”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, pp. 115.



Destacam-se três movimentos na composição — *flutuar* (que inicia cada uma das três estrofes acionando, na associação com os movimentos que o sucedem, distintas redes semânticas, de forma a compor uma dança, um combate tanto “sobre” quanto “contra” o fluxo), *bailar* (reiterado já na primeira estrofe, como a encenar um gesto potencializado pelo advérbio), *avançar* (vinculado diretamente ao movimento inaugural do poema devido à correlação, proposta pelos dois pontos, que os ativa, ressignificando-os) —, aos quais se acrescenta, de acordo com a segunda estrofe, outros dois: primeiro, *ferir*, que antecipa a “luta” mencionada, entre parênteses, nos versos finais; depois, *insinuar-se*, cujas nuances desenham — “na água / viva” — um “bailado”, também presente, entre parênteses, na última estrofe. Pode ser que nos observemos impelidos a concluir que aquilo que ferindo, que bailando flutua encontra-se no exterior do fluxo; pode ser, ainda, que desconfiemos da interpretação — o que, contudo, não nos levaria a desafiá-la, acreditando-nos desarmados. Pouco nos aproximaria do poema, no entanto, a confirmação de uma perspectiva que compreendesse os movimentos, os gestos acima elencados como ações distantes dos investimentos de novas intensidades, uma vez que, fora do fluxo, suas manifestações teriam de reproduzir as mesmas condições, as mesmas coordenadas de identidade, impossibilitando a inserção nos planos de transposições formados por malhas de multiplicidades. Acreditamos, por isso, que os movimentos, quando efetivos, não

fundam — para si — um espaço exterior ao fluxo (onde a flor, por exemplo, desfaleceria imersa numa permanência que, imune ao tempo, impediria a criação).

Bailar “sobre o fluxo”, portanto, não significa estar fora das ondas de energia, dos feixes de força que impedem “qualquer flor / de reinventar-se em / flor repetida”, repelindo *cantosfloresvidas* (porque reproduções, não recriações) em privilégio da singularidade da palavra, *cantoflorvivência*, que renasce fazendo renascer, isto é, que renasce convocando a uma nova vigência aquilo que apenas vigora no tempo com a urgência de tudo que revive a cada evento. Vemos que se desenvolvem no poema movimentos próximos de uma *dança lúdica*; o flutuar que baila — sem estratificar-se em planos porque múltiplo em suas posições, porque, num único termo, *sinuoso* — apresenta-se, assim, como um jogo que aponta “para uma nova dimensão da realidade”,<sup>47</sup> de modo a instaurar mares (não apenas *jardins*) na amplitude da “água viva”. Ferindo o “espelho puro”, a nau, nomeada no título, segue sulcando aquilo sobre o qual traça seu percurso, pois o flutuar que fere, tanto quanto o flutuar que baila, não se deixa suspender do fluxo, contanto que se entenda, agora, a suspensão tanto como uma expulsão (que lança para fora resguardando hierarquias) quanto como uma exclusão (que mantém no

---

<sup>47</sup> ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 56.

exterior demarcando limites). Nesse sentido, estar “contra o fluxo” também não consiste numa negação do devir porque a nau, num flutuar apresentado tanto como bailado quanto como luta, avança traçando linhas de fuga que — de acordo com uma dança *lúdica*, mas também *combativa* — traem “potências fixas” em busca de prolongar os “mapas de intensidades”.<sup>48</sup> Em vez de apenas propiciar a transformação, o fluxo, mobilizado pela palavra que o atualiza segundo claridades ainda não tateadas, expõe-se a transposições contínuas compondo — ao vir à cena de um jogo reconfigurado pela constante reinvenção do circuito sígnico — um tecido de interstícios cujos vértices, pontos tanto de fusão quanto de conflito, proliferam, como pomos, por campos de dispersão.

---

<sup>48</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. “Da superioridade da literatura anglo-americana”. In: DELEUZE, Gilles; PANET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, pp. 51-53.

### 3.2. Fiama Hasse Paes Brandão

Porque há falas em que ressoa uma voz inaudita, ouvimos o que não admite se inscrever na palavra acionada pelo eu que resiste a se deixar expor, a se ver ameaçar, de acordo com uma formação que se simboliza oniricamente “por um campo fortificado”, descreve Lacan, “ou mesmo um estádio”, prossegue, “que distribui da arena interna até sua muralha, até seu cinturão de escombros e pântanos, dois campo de lutas opostos em que o sujeito se enrosca na busca do ativo e longínquo castelo interior”;<sup>49</sup> na palavra que recobre, quem sabe sob farpas, o real, com malhas tecidas pelas mãos dos que “sucumbem e se tornam individuais”, aqueles para quem existe “a compreensão que não discrimina motivos”, por não suportarem, após perderem a suposta segurança de ilusões não raro remotas, “adivinhar vagamente”, sugeriu-nos Clarice.<sup>50</sup> Constituídos também por desconhecimentos, percorreremos as possíveis ressonâncias do que na voz emerge de modo originário, mas não como tentativa, nem processo, de apagamento, pois nos mobilizamos para a manipulação, reflexiva, do que irrompe, singularizando-se, de maneira a desorganizar, *em transposição*

---

<sup>49</sup> LACAN, Jacques. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998, p. 101.

<sup>50</sup> LISPECTOR, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 52.

*contínua*, coordenadas até então estabelecidas. Situamo-nos numa área de rarefação (onde as referências tendem tanto a se constituir quanto a se dissipar de forma inapreensível), submetida a uma nem sempre imperceptível violência (muitas vezes suscitada pelos gestos que desorientam a geometria que conforma o mundo fantasmaticamente imune a toda ameaça); o ser que assim se originaliza — sempre em relação fundamentalmente inaugural com o mundo em cujas águas, em cujos solos se produz — permanece não apenas a oscilar, atualizando-se, mas também a germinar, disseminando-se.

Conduzir a percepção que não receia a claridade aos territórios da indeterminação, não como impossibilidade de entendimento, tampouco de reflexão, mas como um chamado ao imprevisível, pode ser um modo de apreender novas imagens, novos ritmos, novas pulsações, novos sentidos para a existência, na medida em que se procura alcançar uma voz que opera por descontinuidades. Sua fala instaura insuficiências com as quais explorar — se aceitarmos sinais que não sejam somente os de negatividade — práticas produtivas que, deparando pilares por vezes fossilizados, propiciem a irrupção de desvios, até mesmo de desmoronamentos, como parte de uma construção incessante, em que *ver* — afirma Merleau-Ponty — “é, por princípio, ver mais do

que se vê, é ter acesso a um ser de latência”.<sup>51</sup> Inscrevendo-nos em planos já engessados porque mantidos sob a reiteração de uma estabilidade que minimiza, quando não repudia, as possibilidades de perturbação, de deslizamento, de intersecção colaboraríamos, se não para a atrofia, pelo menos para a desidratação, para o enfraquecimento da voz que “pode surgir, brotar não se sabe donde”; da voz cuja “verdadeira dimensão” é “a indireta, a lateral”, pois “colhe o outro de lado, aflora-o e afasta-se”, podendo “tocar sem dizer a sua origem”.<sup>52</sup> Diante disso, acreditamos que mais oportuno será, portanto, acompanhar as possíveis ressonâncias de criações poéticas que nomeiam, obliquamente, o real, mesmo sob o risco de desintegração.

Num conto de Borges, o poeta, responsável pelas palavras que glorificariam os feitos de seu Rei, *declama* — após duas produções não propriamente malogradas, mas também não de todo suficientes, pelas quais recebe primeiro um espelho de prata, depois uma máscara de ouro — um poema que “era uma única linha”, não mais pronunciada *em voz alta* (detalhe significativo, que pressupõe a reverberação, inaudível, da composição). Tão “maravilhado”, tão “oprimido” quanto o poeta, o monarca comenta que entre todas as “maravilhas” que

---

<sup>51</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 21.

<sup>52</sup> BARTHES, Roland. “A rasura”. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 167.

surpreendeu navegando “em direção do ocaso”, nada se compara ao poema, “que, de certo modo, as contém”. Como último presente, o poeta encontra “em sua mão direita uma adaga”, com a qual se mata “ao sair do palácio”, tendo compartilhado com o Rei — futuro “mendigo” a percorrer “os caminhos da Irlanda” — um “dom vedado aos homens”, o “de haver conhecido a Beleza”.<sup>53</sup> No poema nunca repetido, a emergência do real promove a desorganização do mundo como concebido até então, transformando aqueles em contato com a sua manifestação, por meio de uma a fala originária, que acolhe tanto “o reino aberto das diferenças, onde tudo se distingue de tudo, onde cada coisa é somente ela mesma, por não ser nenhuma das outras, onde os seres são indivíduos, por se definirem em estruturas diferenciais”, quanto “o reino misterioso da identidade, onde cada coisa não é somente ela mesma, por ser todas as outras, onde os indivíduos não são definíveis”.<sup>54</sup> Contra a estabilidade que poderia advir do conhecimento propiciado pela linha logo silenciada, mas não extinta, o real — em incessante ruína, em constante irrupção — não cessa de ressoar; a meditação acerca de sua realização nos permite elaborar uma maneira de entender, de escutar a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão, a começar pela sétima composição de “Germinações”, em *Este (Rosto)*:

---

<sup>53</sup> BORGES, Jorge Luis. “O espelho e a máscara”. In: \_\_\_\_\_. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001, p. 71.

<sup>54</sup> LEÃO, Emmanuel Carneiro. “O pensamento originário”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 11.

Jamais recuará esse rio. Encobriria a cara  
na sepultura de lodo, sem memória,  
sem passado, só olhos na água ou ar  
visíveis (como orifícios na onda),  
pois tudo o que se vê logo desvia o olhar  
do pântano possível.

São as cordas  
de água que se ouvem  
com a força de um rio no mesmo ouvido;  
nada ressoa aqui quando o instrumento cega  
esta retina; nada  
apresou a hera (de heraclito) após o muro;  
nada é alheio.

Corre para um subúrbio ou ramo o rio  
que sempre nasce. Nem secará a pele  
debaixo do som (a sua medida é a música)  
e só o corpo há-de perder o pensamento  
sob a erosão da água  
que vemos descontínua: só o sangue.

Demais a que reúne o rio  
e passa entre vista e ouvido e o junco  
nem poderá deter-se tal como  
sozinho o cisne canta por ser morto  
no corpo branco em carne nua;

a que é una exausta de um só rio nunca parou,  
ocultaria então o acorde  
da boca e ossos vivos  
com que canto  
o dom ou o declínio.



Vendo que um leito é submergido  
e que a espessura: o tempo, os limos  
aí flutuam, pensarei  
as palavras de um pensamento em corpo  
preso ao fluxo e à rede das raízes  
(radículas) contra o muro.<sup>55</sup>

No primeiro verso do poema exposto há pouco, chamado “A hera de Heraclito”, o rio que “jamais recuará”, assim como a *linha nunca repetida*, ativa um movimento associado — segundo uma analogia já consagrada — ao tempo, em que “afluem sempre outras águas”.<sup>56</sup> Iniciado pelo advérbio (“jamais”), o texto declara, em seu gesto inaugural, a efetividade de um fenômeno que recebe, ainda, um destaque discursivo, motivado, em especial, pela extensão do período, tacitamente breve, quase abrupto, porque incontestado, pelo menos na forma, fática, com que se enuncia; o substantivo (“rio”), no fim do período, no entanto, propõe a continuidade promovida pela expansão não apenas semântica, mas também sintática, pois o vocábulo — núcleo de sentido da construção — ocupa o centro do verso, que prossegue por um período somente concluído no fim da estrofe. Além disso, apresenta-se, desde o início, um processo aliterativo que mobilizará todo o poema: ao padrão que evoca, por um lado, o movimento de fluxo, sugerido pela fluidez do fonema sibilante, cujo som recorda o da água corrente, alia-se o

---

<sup>55</sup> BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. “A hera de Heraclito”. In: \_\_\_\_\_. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 101.

<sup>56</sup> HERÁCLITO. “Fragmento 12”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 61.

padrão que evoca, por outro lado, o movimento de refluxo, sugerido pela aspereza do fonema aspirado, cujo som recorda o da água que se volta, ruidosamente, sobre sua fonte. Da convergência das matrizes aliterativas surgem “melodias” que “animam o senso de nuances”,<sup>57</sup> condensando estímulos distintos de modo imprevisto; assim que se designa o movimento do rio, não por acaso indica-se, em seguida, o velamento (o *encobrimento*) da “cara / na sepultura de lodo”, desvelando um plano oculto, que — “sem memória”, “sem passado” — sustenta a correnteza: o lodo, que não corre, possui uma espessura não concedida à água, que não recua.

Imersa numa matéria ambígua, nem fluentemente móvel nem firmemente maciça, a cara sepultada, em vez de se extinguir, repousa; ainda suscetível à transformação (pois, com o lodo, também se desloca), destitui-se de dados identitários antes consolidados, permitindo o deslizamento de configurações subjetivas formadas por estados intensivos. Desse modo, mantêm-se apenas “olhos na água ou ar / visíveis”, como aberturas, como “orifícios” que fissuram “a onda” fundando outras perspectivas dentro do próprio fluxo, “pois tudo o que se vê logo desvia o olhar / do pântano possível”. Tocado pela visão que o atualiza, o real se refaz, desorganizando o olhar que o mobiliza, assim como a

---

<sup>57</sup> HÖLDERLIN, Friedrich. “Diotima”. In: \_\_\_\_\_. *Canto do destino e outros cantos*. Organização, tradução e ensaio de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 87.

palavra que o nomeia, de maneira a silenciar aquele que conheceu a Beleza, conforme ocorre no conto. Se o real, enquanto representado seja pelo “espelho” (que o reproduz, compondo um equivalente de sua imagem) seja pela “máscara” (que o recobre, compondo para sua imagem outra identidade), não compromete a ordem instituída; quando ativado, promove o *desvio* tanto daquele que vê (daquele que se efetiva, se manifesta com o mundo) quanto daquilo que se vê (daquilo que é efetivado, manifesto como mundo). Num campo informe, porque virtual, de onde emergem não apenas novas vistas, mas também novas vias, “as cordas / de água que se ouvem / com a força de um rio no mesmo ouvido” suscitam outro sentido (outro campo sensorial, ressaltado, entre demais processos, pela reiteração da mesma vogal tônica no encontro de “rio” com “ouvido”), de forma a disseminar, por outras dimensões semânticas, o movimento cuja dispersão não constitui uma impossibilidade de assumir consistência: suas múltiplas matrizes fazem proliferar as potencialidades, as contingências que impedem o aprisionamento da *hera* cujas raízes permeiam o *muro*, prolongando-se rizomaticamente.

Com base na associação das correntes do rio às raízes da hera, podemos defrontar um modo de germinação que não se restringe à terra, porque relacionada à água, aproximação problematizada pela imagem do lodo, que não soluciona a

contradição, assim como a do pântano, em cujo solo se ocultam os rastros; intensifica-se, na verdade, o conflito, “a divergência dos contrários” de que surge, afirma-nos Heráclito, “a mais bela harmonia”,<sup>58</sup> não raro recordada por Borges, com a voz quem sabe assolada pelo “assombro de um horror sagrado”.<sup>59</sup> Como não buscamos uma síntese que resolvesse as contradições cujos ruídos muitas vezes atordoam aqueles que rejeitam a desordem dos sentidos povoados por novos significados, observamos que o que cessa de ressoar quando se cega a retina “aprende a visão, a audição”,<sup>60</sup> destituindo tanto o olhar quanto o ouvido de estímulos já codificados, de forma a fazer ver o invisível, a fazer ressoar o inaudível. Correndo “para um subúrbio ou ramo”, as águas do rio “que sempre nasce” proliferam-se, feito raízes, por rumos que contornam, que perfuram, que recobrem os obstáculos que não as obstruem em seu “labor de formas e decifrações”;<sup>61</sup> mantém-se, assim, a pele irrigada pelo “úmido” de que “exalam também os vapores”<sup>62</sup> (a pele que carrega, como herança semântica, inúmeras

---

<sup>58</sup> HERÁCLITO. “Fragmento 8”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 61.

<sup>59</sup> BORGES, Jorge Luis. “Heráclito”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 239.

<sup>60</sup> HERÁCLITO. “Fragmento 55”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 73.

<sup>61</sup> HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 113.

<sup>62</sup> HERÁCLITO. “Fragmento 12”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 61.

imagens, analogias, metáforas relacionadas a terra). Com o emergir — “debaixo do som” cuja “medida é a música” — de outras possibilidades de ser, “só o corpo”, contingente, “há-de perder o pensamento” assim que se dissiparem os discursos que refutam as indeterminações da existência; ao se instalar “numa linguagem que tanto já falou, numa história titubeante”, no entanto, poderá talvez pôr-se “a ver, a compreender, a significar”,<sup>63</sup> defrontando a própria fragilidade.

Como *nada é alheio*, a aprendizagem tanto da visão quanto da audição — instaurada na simultaneidade do devir, que se recusa a separar, assepticamente, o passado do futuro — realiza-se num labirinto, num jardim onde os *caminhos*, no tempo, *se bifurcam*; onde a água “que reúne o rio / e passa entre vista e ouvido e o junco” não “poderá deter-se tal como / sozinho o cisne canta por ser morto / no corpo branco em carne nua”. Sendo a música a medida do *som* (uma medida diversa porque ilimitada, que desestabiliza o pretense equilíbrio dos entes imóveis em privilégio do equilíbrio, perturbador, dos ritmos mais propensos à dança, assim como ao imprevisto), o cisne — submetido a somente uma maneira de apreensão do tempo, aquela em que o presente, “nos corpos que sofrem e padecem”, permanentemente “reúne, absorve passado e futuro” — é qualificado como *morto*, uma vez que desconhece o tempo “como instância infinitamente

---

<sup>63</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 272.

divisível”, em que “o passado e o futuro”, insistindo no tempo, “dividem ao infinito cada presente”.<sup>64</sup> No canto do cisne, o *som*, portanto, *seca*, ao contrário da pele, que persiste *debaixo* de um *som* que, como a água, não se detém; secar não equivale, portanto, a inexistir, mas a deixar de se comprometer — nas palavras de Clarice — com o “instante” que “é semente viva”, de acordo com a “harmonia secreta da desarmonia”, celebrando “não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz”.<sup>65</sup> Fora do fluxo, o pensamento que “só o corpo” há-de perder estabelece como medida a geometria, que circunscreve significações, identidades, dimensões fixas: a descontinuidade da água, no entanto, semelhante à música, mas também ao inconsciente, cria áreas de deslocamento, de condensação, propiciando tanto o velamento (em que se “ocultaria”, por exemplo, “o acorde / da boca e ossos vivos”) quanto a irradiação (que dissemina as raízes, as correntes cujo avanço sustenta, no tempo, o canto seja do “dom “ seja do “declínio”).

Diferente do canto do cisne, o canto da voz poemática (que somente na quinta estrofe do poema se manifesta na primeira pessoa do singular, após deixar se entrever, na segunda estrofe, com “nada ressoa *aqui* quando o instrumento cega / *esta* retina”, depois, na terceira estrofe, com “sob a erosão da água / que *vemos*

---

<sup>64</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 6.

<sup>65</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 12.

descontínua”) não consagra uma morte; seu ocultamento não suspenderia a voz, que se manteria a vibrar, imersa no que sempre nasce, sem poder se deter. Como que ecoando o velamento da cara, imerge não no aniquilamento, mas na pulsação de um plano, de um *leito* informe, virtual, onde se entretecem as intensidades: destaca-se, mais uma vez, a reiteração da mesma vogal tônica de “rio” em “vivos”, tanto quanto em “declínio”, formando uma malha rítmica em que a reincidência do mesmo som vocálico — em significativas passagens do texto — garante a insistência de um complexo de reverberações semânticas. Aprender a visão, a audição, é aprender a ver, a ouvir o que não recua, o que não receia se expor nem se paralisa; é reunir, sem reter, “as palavras de um pensamento em corpo / preso ao fluxo e à rede das raízes / (radículas) contra o muro”. Subjugado ao presente que o delimita, o corpo que há-de perder o pensamento não se confunde com o pensamento em corpo, que reconhece outra dimensão no tempo, aquela em que os instantes se dividem infinitamente, “fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil”.<sup>66</sup> Quando os elementos responsáveis pela espessura do real flutuam, o que corresponderia à profundidade do leito submerso vem à superfície: as *sementes vivas*, então, se dispersam por jardins de “infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes,

---

<sup>66</sup> DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 1-2.

convergentes e paralelos”,<sup>67</sup> movimento comum à água una, mas multiforme, de que trata a primeira “grafia” de *Morfismos*:

Água significa ave

se

a sílaba é uma pedra álgida  
sobre o equilíbrio dos olhos

se

as palavras são densas de sangue  
e despem objetos

se

o tamanho deste vento é um triângulo na água  
o tamanho da ave é um rio demorado

onde

as mãos derrubam arestas  
a palavra principia<sup>68</sup>

Não fosse a “harmonia” secreta “de movimentos contrários” com que “concorda o que de si difere”,<sup>69</sup> refutaríamos as desarmonias, as dissonâncias que o poema

---

<sup>67</sup> BORGES, Jorge Luis. “O jardim de caminhos que se bifurcam”. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 107.

<sup>68</sup> BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. “Grafia 1”. In: \_\_\_\_\_. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 15.

<sup>69</sup> HERÁCLITO. “Fragmento 51”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 71.



acima nos apresenta (ao desorganizar as perspectivas semânticas que nos permitiriam contemplar um horizonte, sempre pacífico, de significados fossilizados); refutaríamos também a “trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram”,<sup>70</sup> tendo recusado, antes, a fala que colhe tanto *o reino misterioso das identidades* quanto *o reino aberto das diferenças*. Ao se disseminar verso a verso, a construção, de estrutura condicional, cria uma sintaxe de *quase* axiomas, de *quase* hipóteses, em que água, ao poder significar ave, não deixa de ser água, mas recebe um novo atributo, o de vir a ser ave; água não se transformará, portanto, não concluirá a transformação, estando já a se transformar enquanto *ainda se faz* ave: a correnteza do rio que corre horizontalmente por territórios planos, sofrendo quedas, às vezes bruscas, que verticalizam seu curso, ignora a amplitude sem espessura da água cuja configuração assume, na simultaneidade do devir, uma nova dimensão, podendo expandir-se como um rio transversal, capaz de atravessar a trama de tempos que abrange as virtualidades, não somente os estados, do real. Com o repouso da sílaba (pedra debaixo da qual a pele não secará porque umedecida pelo vigor do que persiste), mantém-se “o equilíbrio dos olhos” em estado de transposição, “no ponto imóvel”, escreve Eliot, “onde a

---

<sup>70</sup> BORGES, Jorge Luis. “O jardim de caminhos que se bifurcam”. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 107-108.

dança é que se move”;<sup>71</sup> à estaticidade que aprisiona o cisne, contrapõe-se a germinação das redes de raízes, de radículas cujos filamentos se infiltram pelas fissuras em que as palavras, “densas” do “sangue” da experiência, “despem objetos”, aderindo à dança, possível *modelo expressivo*, aliás, do caleidoscópico livro de Ovídio.<sup>72</sup>

Relacionada à imagem seja do rio, “que flui dentro de nós”, seja do mar, “que nos cerca por todos os lados”,<sup>73</sup> a água apresenta uma vibração, como a da *sílaba*, que não impede a quietude, como a da *pedra*, mas a produz; em vez de se resolverem, as metamorfoses se realizam sem que as dimensões adquiridas inviabilizem as que lhes são anteriores, pois a dança a que se adere, expondo-se à contingência, pertence a um mundo que é “fogo sempre vivo, acendendo segundo a medida e segundo a medida apagando”.<sup>74</sup> Disposto a se entregar à apropriação que o destituirá do que não lhe for fundador, o vento, cujo tamanho “é um triângulo na água”, partilha com a ave, cujo tamanho “é um rio demorado”, uma constituição — uma *geometria* — fundada não em solos fixos, que detêm o

---

<sup>71</sup> ELIOT, T. S. “Burt Norton”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 209.

<sup>72</sup> Cf. LIMA, Luiz Costa. “Ovídio: fábula e ficção”. In: \_\_\_\_\_. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 223-244.

<sup>73</sup> ELIOT, T. S. “The dry salvages”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 222.

<sup>74</sup> HERÁCLITO. “Fragmento 30”. In: ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 67.

nascimento (a divisão) incessante (infinita) do instante, mas em fluxos intensivos: as medidas sugeridas traçam linhas transversais que cortam a profundidade convocando à superfície onde deslizam os sentidos. Se o que principia encontra princípio na palavra, despir objetos não “indica um simplesmente dar-se em conjunto de coisas que ocorrem”, mas um “revelar-se no toque”, desde que para o ente já se tenha “sido descoberto um mundo”, de forma a “tornar-se”, assim, “acessível em seu ser simplesmente dado”.<sup>75</sup> Num gesto originário (sintaticamente gerado pelos paralelismos que tramam o texto), são derrubadas as “arestas” que — uma vez cessando com a fala — fariam cessar o que na fala não cessa: o ser em seu vigor. Eternizar em letra morta seja uma vida seja uma significação extinta não condiz com o dizer da grafia, que dissolve a designação, desintegrando o que não habita o silêncio, o que não se retrai, o que não retorna, enfim, ao ponto que o torna próprio, posto que suas marcas são os indícios da vibração do que “precisa ser oculto e precisa irradiar-se em segredo”.<sup>76</sup> Assumindo tanto o atributo da ave, de planar, tanto o da água, de fluir, a grafia sustenta a quietude, não a estaticidade, do que permanece em vigência — a “conceder e inaugurar caminhos”:<sup>77</sup> seu dizer nomeia sem anular,

---

<sup>75</sup> HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução e apresentação de Marcia Sá Cavalcante Schuback; posfácio de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008, p. 101.

<sup>76</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 59.

<sup>77</sup> HEIDEGGER, Martin. “A essência da linguagem”. In: \_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008, p. 155.

sem retirar do repouso o ser que se mostra, modulando-se, como um canto, o que nos conduz, agora, a uma das *Cenas vivas*:

Com os braços curvando-se no balançar  
da água, adquires a mesma textura;  
os teus gestos são os do mar, e a tua  
fisionomia flutua sobre o corpo do mar;  
os teus cabelos sobre a pele transparente  
diluem-se, próximos demasiadamente  
de mínimas algas negras. A tua voz  
abafa-se quando me chamas, dizes:  
*vem sentir a matéria da água  
que podes tactear em todo o corpo,  
e deixa para sempre aquele olhar  
que somente delineia formas.*<sup>78</sup>

Não haveria no rio uma *terceira margem* se os signos, assim como os corpos, eliminassem do úmido, do informe, do ambíguo, os vapores, possibilidades de ser, muitas vezes ínfimas, “sempre fazendo ausência”,<sup>79</sup> ao alcance, no entanto, da visão que faz mais do que *delinear formas*, a tatear vagamente, de maneira a adivinhar, não reter nem designar, não suprimir nem paralisar, a dança que convoca ao vigor, invocando as consonâncias da voz que enuncia a voz do outro, propondo uma confluência de falas para a qual confluem também as correntes que embalam os “braços” cercados *por todos os lados*. Nos sete primeiros versos

---

<sup>78</sup> BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. “Movimento perpétuo”. In: \_\_\_\_\_. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 672.

<sup>79</sup> ROSA, João Guimarães. “A terceira margem do rio”. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.84.

da *cena* acima, não por acaso intitulada “Movimento perpétuo”, o interlocutor estabelece com o mar uma proximidade que se configura como uma apropriação produtiva, em vez de somente evocar, anemicamente, propriedades herdadas, que não singularizam o ente a que são concedidas, pois resistem à atualização do que não se pode deter. Seu corpo adquire a “textura”, os “gestos”, a “matéria” do corpo sobre o qual *flutua*, de forma que nem a diluição nem a transparência mencionadas sugerem, mesmo que momentaneamente, a sua desapareição. Dissolvendo as arestas que neutralizariam o devir, constituem, pelo contrário, a apropriação que propõe ao ser a produção de suas potencialidades. Nos últimos quatro versos, todos em itálico, a voz poemática instaura — depois dos dois pontos, de acordo com o apelo, *abafado*, menos de uma intromissão do que de uma intimidade — o discurso do outro, que a convida, na passagem grifada, a mergulhar na água em que discursivamente a voz poemática já está imersa, pois é da água que fala sobre a água em que fala, talvez próxima do despertar, “quando sonhamos que sonhamos”,<sup>80</sup> talvez restaurada pelo desejo a ser reencenado pela voz que ora se apresenta ora se ausenta sem se excluir, no entanto, da cena onde vigora, “no vazio que o vazio inunda”.<sup>81</sup> Compõem-se assim a dança, na abertura de um mundo cujos signos intensificam-se com o silêncio, imenso, que mina a

---

<sup>80</sup> NOVALIS. *Pólen*: fragmentos, diálogos, monólogo. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 43.

<sup>81</sup> ELIOT, T. S. “Burt Norton”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 217.

mudez, fazendo-a falhar, até que um murmúrio possa incitá-la à água originária porque associada ao tempo como instância formadora, numa conjunção igualmente originária com a linguagem, sobretudo se escutarmos no dizer das vozes que nos envolvem a confluência tanto de falas quanto de correntes, segundo a “reunião articuladora de tudo que aparece no mostrar múltiplo que, em toda parte, deixa o que se mostra repousar em si mesmo”.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> HEIDEGGER, Martin. “O caminho para a linguagem”. In: \_\_\_\_\_. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008, p. 206.

### 3.3. Cecília Meireles

Não seria o vazio um campo produtor de matéria, de sentido, de imagem, de movimento, de subjetividade? Provavelmente não haveria o que perguntar se tivéssemos em mente um espaço vago, em que nada se preserva, de que tudo, inclusive a visão, se exila; um espaço à espera de algo que o preencha, de alguém cujo lugar fora reservado, ainda que para uma estada provisória, que não provocará estrago, tampouco saudade, porque indiferente à convivência. No vazio, os entes, tanto quanto os signos, não se fixam, mas se formam; nada, nele, reside sem, ao mesmo tempo, se ausentar — nada, nele, existe sem, todo o tempo, se transformar: em seu silêncio, sem fundo, há um rumor intermitente — o rumor do fluxo, que não guia nem guarda. Falamos de uma fonte que nos funda ao se fundamentar? Pode ser ouvido, na vertigem linguística que busca cobrir com sílabas às vezes indiscerníveis a descontinuidade do silêncio, o apelo de um sujeito à procura de um sentido que não está em nenhum lugar, mas que o lança, constantemente, num jogo de que nem sempre reconhece a impossibilidade de afastar-se. Pode ser visto, ainda, o esforço de se ocupar, em vão, pontos aparentemente despovoados (de lugar nenhum, talvez não seja ocioso indicar, atendendo a um murmúrio, persistente, que rejeita tanto a ambição quanto o

receio de evidência). Porque não figura uma lacuna, o vazio de que tratamos habita: como que para formar um vértice, a linguagem, por sua vez, o convoca, evocando-nos. Também o mar, que sempre muda, de mar em mar, sempre, sempre devagar, convida à abertura de se onde irrompe sem guia, de onde se emerge sem guarda; o mar que não se esgota, mas divaga (posto que não deixa, em seu vagar, nenhum espaço, nenhum tempo vago).

Há algo que não se deve calar na poesia, justamente aquilo que, fazendo reverberar o vazio, pertence ao ser da palavra poética: o fulgor do não-dito, do imponderável que lhe é próprio; não resguardá-lo junto à água originária, isto é, não chamá-lo à palavra, sobretudo ao mar, não obscuro, porém oblíquo, da palavra poética, reafirmaria a perpetuação de um mutismo, às vezes caudaloso, às vezes contrito, capaz de asfixiar o silêncio que, entre outros atos, instaura, nos termos de Derrida, “um *lapsus* essencial entre as significações, que não é a simples e positiva impostura de uma palavra, nem mesmo a memória noturna de toda a linguagem”, mas “a cesura que faz surgir o sentido”, posto que “sem a interrupção — entre as letras, as palavras, as frases, os livros — nenhuma significação poderia surgir”.<sup>83</sup> Estar no vazio que nos habita, no mar que nos povoa, permite a mobilização de um modo, extremo, de tomar a fala, de fazer-se,

---

<sup>83</sup> DERRIDA, Jacques. “Edmond Jabès e a questão do livro”. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 63.



com isso, falar pela fala, sem sufocar (tampouco exilar-se num eu que tagarela, cheio de si, pois pleno de enunciados prototípicos, que se referem a um mim que nada interroga). Resistindo à estabilidade que a cristalizaria, a água, por vezes associada à loucura,<sup>84</sup> acolhe, como parte de seus sinuosos circuitos simbólicos, um complexo de elementos, de discursos, de estímulos indeterminados, que não recusam o real em irrupção, o real não de todo demarcado, não de todo consumido porque continua — sem conclusão — a se consumir, oceanicamente. Prestes a experimentar “grandes horas de luz”, assim como “grandes pistas de treva”, recordaria Saint-John Perse,<sup>85</sup> encaminhamos nossa atenção para o “Mar absoluto” de Cecília Meireles, que nos diz, nas sete primeiras estrofes:

Foi desde sempre o mar.  
E multidões passadas me empurravam  
como o barco esquecido.

Agora recordo que falavam  
da revolta dos ventos,  
de linhos, de cordas, de ferros,  
de sereias dadas à costa.

E o rosto de meus avós estava caído  
pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,  
e pelos mares do Norte, duros de gelo.

---

<sup>84</sup> Cf. FOUCAULT, Michel. “A água e a loucura”. In: \_\_\_\_\_. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 205-209.

<sup>85</sup> PERSE, Saint-John. *Amers: marcas marinhas*. Tradução, cronologia, introdução e notas de Bruno Palma. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 79.

Então, é comigo que falam,  
sou eu que devo ir.  
Porque não há mais ninguém,  
não, não haverá mais ninguém  
tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.

E tenho de procurar meus tios remotos afogados.  
Tenho de levar-lhes redes de rezas,  
campos convertidos em velas,  
barcas sobrenaturais  
com peixes mensageiros  
e cantos náuticos.

E fico tonta,  
acordada de repente nas praias tumultuosas.  
E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.

"Para adiante! Pelo mar largo!  
Livrando o corpo da lição frágil da areia!  
Ao mar! — Disciplina humana para a empresa da vida!"<sup>86</sup>

Já em sua abertura, o poema faz ecoar uma visão ancestral, cosmogônica do mar que, de modo intermitente, persistirá a vibrar por toda a composição, mesmo quando apenas sugerida. Existindo *desde sempre*, o mar não apenas envolve, mas forma o ser, que encontra em suas águas tanto um território quanto um tecido originário, “até seus espinhais de abismo”;<sup>87</sup> o mar, em movimento incessante, constitui *desde sempre* o ser como parte do seu fluxo, para o qual não há margem que não seja a infinita criação de marcas múltiplas transformadas em múltiplas

---

<sup>86</sup> MEIRELES, Cecília. “Mar Absoluto”. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972, p. 219.

<sup>87</sup> PERSE, Saint-John. *Amers: marcas marinhas*. Tradução, cronologia, introdução e notas de Bruno Palma. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 79.

margens. Desenha-se uma trama narrativa em que o pretérito, no verso inicial, anuncia um tempo mítico, tempo antes dos tempos, tempo de todos os tempos, imemorial. Nos dois versos seguintes, no entanto, o pretérito assume uma nova dimensão temporal, a do eu lírico, que demarca um tempo, que traça uma coordenada, ainda que não seja somente o *seu* tempo, mas também o de “multidões passadas”; a coordenada indicada, aqui, é a de uma genealogia reunida em torno de uma mesma relação, antiga, com o mar. Empurrado “como o barco esquecido”, o eu lírico conhece um esquecimento em que os antepassados não se esquecem de comandá-lo. Destaca-se, na expressão, o artigo definido, que distingue o eu lírico, sobre o qual pesa um estigma: o “barco esquecido”, no entanto, não é aquele cujo desaparecimento seria sequer percebido, porque insignificante. É aquele que, não atendendo ao mesmo desígnio, está a se perder, mesmo que esteja apenas a se deixar ficar (as *multidões passadas*, por isso, precisam *empurrá-lo*, precisam dirigi-lo à direção correta).

Na segunda estrofe, a mudança do tempo verbal, antecipada pelo advérbio, altera a orientação temporal, reafirmada pela recordação, que se atualiza, tornando possível a transmissão de experiência, por meio do relato daqueles “que falavam da revolta dos ventos, / de linhos, de cordas, de ferros, / de sereias dadas à costa”. Ao se inserir no presente a partir da compreensão do que lhe é dado

recordar, o eu lírico — sem se contrapor, nostalgicamente, ao seu momento histórico — impõe resistência ao fortalecimento de “um processo” que, como bem notou Benjamin, “expulsa gradualmente a narrativa do discurso vivo”.<sup>88</sup> No curso da recordação que se apropria da experiência comunicada pelas palavras rememoradas, manifesta-se ainda o reconhecimento tanto do *rostro* quanto da *rota* dos avós “pelos mares do Oriente, com corais e pérolas, / e pelos mares do Norte, duros de gelo”. Assim, consolida-se uma área de intimidade (“é comigo que falam”) que permite ao eu lírico assumir uma posição ativa no discurso: “sou eu que devo ir”, afirma no segundo verso da quarta estrofe; “sou eu que devo ir”, afirma quando se faz ciente do chamado que não lhe é mais distante. Em amor, em obediência aos mortos, a narrativa prosseguirá, pois os signos transmitidos, as vivências relatadas, os caminhos percorridos instauram o real no fluir da fala que não se quer extinta.

Restaurada, a recordação continua a se construir; o laço com os mortos, da mesma maneira, continua a se criar, com a urgência de uma procura imperiosa pelos “tios remotos afogados”, para os quais levar “redes de rezas, / campos convertidos em velas, / barcas sobrenaturais / com peixes mensageiros / e cantos náuticos”. Aceitar a necessidade de narrar é conceber aqueles com quem narrar, é

---

<sup>88</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 201.

conceder discurso a quem está alijado da vigência da linguagem. Com isso, o eu lírico toma para si a herança que se realiza como a perpetuação de um legado, que é o da singularidade da experiência — a herança que recebe, portanto, é a da palavra que “pertence”, irrevogavelmente, “ao mundo e ao trabalho real do mundo”.<sup>89</sup> Não há planos precisos nem direções seguras; há, no entanto, a travessia, cujo risco é o da realidade: a desorientação diante do mar — a desorientação diante das múltiplas possibilidades de mar — invoca a vigília que se aviva em “praias tumultuadas”. Quando se *acorda* para a experiência como um legado a ser construído, não contemplado, os territórios antes conhecidos, ilusoriamente controlados, mostram-se esquivos, alheios às leis do sono tantas vezes anestésico, que instala no corpo uma paz fantasmática. Sendo o sujeito aquele que interroga,<sup>90</sup> os chamados que chegam ao eu lírico, inquietando-o, são apelos, imperativos, contra a “lição frágil da areia”, que convida a uma falsa estabilidade: é preciso lançar-se ao discurso, para operá-lo; é preciso lançar-se à existência, para questioná-la; é preciso lançar-se ao mar, para cantá-lo:

---

<sup>89</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 215.

<sup>90</sup> Cf. LACAN, Jacques. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, pp. 238-324.

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.  
A solidez da terra, monótona,  
parece-nos fraca ilusão.  
Queremos a ilusão grande do mar,  
multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,  
uma solidão para todos os lados,  
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,  
e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.

O alento heróico do mar tem seu pólo secreto,  
que os homens sentem, seduzidos e medrosos.<sup>91</sup>

Assim como a água, o sangue corre; seu circuito não cessa senão com a morte, pois, até então, sempre se renova. Há vida na substância que o forma, mas também na imagem — a do movimento ininterrupto — que o associa à corrente do tempo. Somos impelidos, pelo menos por um instante, a pensar o entendimento do sangue como um modo profundo de entendimento, talvez porque o sangue componha um corpo profundo — um corpo que, ao se deixar ver, provoca, não raro, aflição. Associado a água, o sangue, que não se restringe ao laço genealógico, pode sugerir, ainda, uma *outra profundidade*: aquela em que o sujeito *se aprofunda*, o inconsciente. Entender com o sangue, isto é, entender segundo essa *outra profundidade*, constitui uma ligação *profunda* na medida em que o que se liga o faz por fundamentos, produzindo novos signos, novas relações, novos conflitos, novas intensidades. São, além de “poderosas”,

---

<sup>91</sup> MEIRELES, Cecília. “Mar Absoluto”. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972, pp. 219-220.

decisivas as “vozes” que convocam o eu lírico ao mundo a ser inaugurado pela *empresa da vida*; o chamado que invoca ao mar evoca, desde sua origem, a existência como um trabalho originário. Agora, a voz poemática — que se aproxima de um pulsação épica — recorre à primeira pessoa do plural: é o desejo, enfim, que se enuncia. Após a recusa da “fraca ilusão” de “solidez da terra”, afirma-se “a ilusão grande do mar”, que, “multiplicada em suas malhas de perigo”, privilegia a mudança (que resguarda o sujeito), em detrimento da monotonia (que massacra a subjetividade). É a ilusão do mar, não a da terra; é a ilusão do mar, com suas potências, que conduz o ser ao vigor. É a “solidão robusta” do mar, diz o poema, é a “solidão absoluta de uma paixão sem martírio”, diria Derrida,<sup>92</sup> que torna possível, na “ausência humana”, a *empresa da vida*, sem se confundir seja com o isolamento seja com a morte: ao “mesquinho formigar do mundo” falta *sangue*, tanto quanto *disciplina*. Falta a *disciplina humana* para o trabalho de criação, de descoberta da vida, num “tempo inteiriço”, que é o tempo do inconsciente, onde ressoa “o alento heróico do mar”, que procuraremos ouvir nos próximos versos:

---

<sup>92</sup> DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995, p. 51.

O mar é só mar, desprovido de apegos,  
matando-se e recuperando-se,  
correndo como um touro azul por sua própria sombra,  
e arremetendo com bravura contra ninguém,  
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,  
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.

Não precisa do destino fixo da terra,  
ele que, ao mesmo tempo,  
é o dançarino e a sua dança.

Tem um reino de metamorfose, para experiência:  
seu corpo é o seu próprio jogo,  
e sua eternidade lúdica  
não apenas gratuita: mas perfeita.

Baralha seus altos contrastes:  
cavalo épico, anêmona suave,  
entrega-se todo, despreza tudo,  
sustenta no seu prodigioso ritmo  
jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos,  
mas é desfolhado, cego, nu, dono apenas de si,  
da sua terminante grandeza despojada.

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:  
água de todas as possibilidades,  
mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como água fala-me.  
Atira-me búzios, como lembrança de sua voz,  
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele,  
nem por dentro de si:  
mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.

Não me quer arrastar como meus tios outrora,  
nem lentamente conduzida,  
como meus avós, de serenos olhos certos.



Aceita-me apenas convertida em sua natureza:  
plástica, fluida, disponível,  
igual a ele, em constante solilóquio,  
sem exigências de princípio e fim,  
desprendida de terra e céu.<sup>93</sup>

Com contundente clareza, a proposição inicial concede à sequência de verbos que definem os movimentos do *mar*, que *é só mar*, uma força expressiva concentrada, sobretudo, na ausência de apegos, uma ausência, desta vez, inumana, que libera para o primado da essência. Por isso, os verbos, no gerúndio, manifestam o vigor da liberdade tanto semântica quanto sintática dos movimentos do mar “correndo como um touro azul por sua própria sombra”. Ser “desprovido de apegos”, portanto, é abrigar-se no próprio, originariamente, como “a própria sombra de si mesmo”; é habitar no sentido de “resguardar cada coisa em sua essência”.<sup>94</sup> Desenvolve-se, nessa estrofe, uma cena de luta; a violência sugerida já no segundo verso é potencializada, no verso seguinte, pela imagem do *touro azul*. Mas a luta travada tem como adversário do mar o próprio mar, “por si mesmo vencido”; a violência, com que se mata, não o extingue, pois logo se recupera: a violência — que vigora em sua liberdade, melhor, em sua solidão *absoluta* — propicia o “grande exercício”, a renovação incessante da “água de todas as

---

<sup>93</sup> MEIRELES, Cecília. “Mar Absoluto”. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972, pp. 220-221.

<sup>94</sup> HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007, p. 129.

possibilidades”. Na próxima estrofe, o mar, que prescinde do “destino fixo da terra”, também baila; se “as lutas de cada dia” mantêm o *ser em movimento* alheio aos *movimentos do ser*, o mar, que “é o dançarino e sua dança”, suspende o peso do real em que ilusão é fraca, posto que são precárias as condições de sua existência, em privilégio do real em que a ilusão é grande — o real que acolhe tanto a violência, que o renova, quanto a leveza, que o desestabiliza.

Reúne-se no mar, como parte do jogo da existência, a luta originária, que reconstrói o cotidiano, numa “eternidade lúdica”; reúne-se no mar, também, a dança, que reorienta o corpo, provocando equilíbrios imprevisíveis, provisórios, improváveis, em meio a “altos contrastes”. Seu tempo é *inteiriço*, o que não significa que persista intacto; seu tempo, não sendo linear nem contínuo, é uma *trama de tempos* em que as dobras, labirínticas, em que as subdivisões, infinitas, são ainda formações, não fugas, do tempo. Movendo todo o seu “reino de metamorfoses”, o mar, “cavalo épico, anêmona suave”, oferta-se, “desfolhado, cego, nu”, a um esforço de concretização do mundo. Sua experiência é a da solidão, a da ausência, a da pobreza; “entrega-se todo, despreza tudo” porque está desarmado — a “sua terminante grandeza despojada” dedica ao mundo a descoberta de outras possibilidades de mundo. Por isso, “ao desdobrar”, como “visões”, suas virtualidades, não pode se esquecer que é água, fluxo de

intensidades “sem fraqueza nenhuma”, que conduz a vida à vigência, integrando o tempo. Ao falar *como água*, o mar faz irromper, mais uma vez, uma voz singularizada; o que o eu lírico ouve, então, é um “convite” ao seu “destino”. Diferente de seus antepassados, o eu lírico, ao se lançar ao mar, não encontrará a morte, mas a criação; o mar que fala *como água*, o mar do devir, é aquele que faz vibrar a vida, de acordo com *sua natureza*, que se sabe “plástica, fluída, disponível”. Se o seu *grande exercício* é fundar sempre novas formas, o seu *máximo dom* é permitir ao ser apropriar-se da existência, “em constante solilóquio”, como produção do mundo, “sem exigências de princípio e fim”, mas não sem espanto:

E eu, que viera cautelosa,  
por procurar gente passada,  
suspeito que me enganei,  
que há outras ordens, que não foram bem ouvidas;  
que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,  
e o mar a que me mandam não é apenas este mar.

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,  
mas outro, que se parece com ele  
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.  
E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo minha herança de cordas e âncoras,  
e encontro tudo sobre-humano.  
E este mar visível levanta para mim  
uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.  
E é logo uma pequena concha fervilhante,  
nódoa líquida e instável,  
célula azul sumindo-se  
no reino de um outro mar:  
ah! do Mar Absoluto.<sup>95</sup>

Quando o mar sulca a linguagem, compreende-se que o que se apresenta pela fala é um *outro mar*, mais sutil, de posse de uma *outra boca*; o engano a que o eu lírico se refere é o de não ter ouvido, até então, as *outras ordens*, pois não pode escutar a que difere, que se diz sem se fossilizar. Sua cautela, frente à desorganização cujo rastro se assinalava, talvez fosse menos precaução do que ansiedade, menos cuidado do que temor; “antigos mortos” falaram, mas fizeram falar vozes que não são apenas a de mortos familiares. Ao falarem, fazem ressoar uma familiaridade diversa, ainda mais remota, porque inconsciente: falam suas pulsões, falam seus fantasmas. Fala o desejo, *sem martírio*. Fala a morte, para a qual se dirige o humano. Neste instante, “entre água e estrela”, o que se estuda, *palmilhando-se vagamente*, é a solidão absoluta; o que se escuta é o silêncio, que pulsa, o silêncio, absoluto, onde a linguagem habita. Agora, o que se encontra pela recordação (“tudo sobre-humano”) resiste ao reconhecimento, à individuação — a “herança de cordas e âncoras” não oferece estabilidade, tampouco transmite, com segurança, uma experiência. Diante do “mar visível”, o

---

<sup>95</sup> MEIRELES, Cecília. “Mar Absoluto”. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972, p. 221.

eu lírico recebe, no espanto da face que se erige, uma visão que não cega a *descontinuidade de planos* que compõe o real: pelo contrário, ativa, ao consentir em se espantar, um vazio que abala as imagens, codificadas, da realidade, como se de repente *se entreabrisse* a máquina do mundo, “sem emitir um som que fosse impuro / nem um clarão maior que o tolerável”.<sup>96</sup> De novo, diz-se o que é preciso, justamente aquilo que se quer calar — não inscrever — nas *lutas de cada dia*; o chamado para o Mar Absoluto impõe ao eu lírico “um perigo tão antigo quanto o ser humano”,<sup>97</sup> o de interrogar a existência, o de mergulhar uma palavra na água que a tudo cerca sem de nada ser exterior, na água, originária, de que o ser emerge sem deixar de nela se resguardar, mesmo que o ameace o estupor.

---

<sup>96</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. “A máquina do mundo”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 301.

<sup>97</sup> LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 86.

## 4. CONCLUSÃO

Há uma espécie de atenção, mais uma metáfora do que um estado, que se costuma definir com uma imagem que assume feições variadas, mantendo sempre, contudo, o ideal de uma razão, de uma consciência absoluta. Inúmeras são as suas formas, as quais gravitam em torno de uma mesma, mas profícua, órbita. Sua luz a tudo ilumina — é o que já se fez crer, numa de suas figurações (inclusive nas que assediam a literatura, em que não são raros, tampouco insignificantes, os exemplos). Em nosso trabalho, no entanto, exploramos uma outra atenção, o que significa dizer que exploramos, também, uma outra luz. Procuramos experimentar uma atenção diversa, que aceitasse se formar a partir de uma prática não de todo alheia nem à dúvida nem à oscilação signica. Se outra luz assim se faz presente, a claridade alcançada reconhece em si gradações, como nos recorda, oportunamente, Orides Fontela. Por isso, zonas de sombras podem ainda ser tateadas.

Buscamos compor, nesse sentido, uma meditação que se constrói como um caminho meditativo, ao longo de áreas claras, como as de Fiama Hasse Pais Brandão, em que a existência se intensifica com a interrogação de suas contingências. Pensamos em nos aproximar dos núcleos temáticos que nos motivaram a interrogar propondo-nos um pensamento que se desenvolvesse em direção de uma tentativa de contato, em que as reflexões, em vez de solidificar

um significado, sinalizam uma coordenada de significação; um pensamento que se deixasse semear, como parte de um processo de compreensão propiciado pela escrita conduzida por inquietações.

Nossas leituras foram elaboradas de acordo com semelhante proposta, defrontando questões advindas dos próprios textos abordados. Especialmente Cecília Meireles nos permitiu apreender, com seu canto por vezes labiríntico, uma maneira tanto de começar quanto de prosseguir, renovando-nos, junto às águas de um mar inaudito. Fomos guiados pela visão do leitor que se concentra numa página em que o texto lido desdobra-se ao ler o próprio leitor. Seduziu-nos, portanto, a possibilidade de uma análise que se encaminha sem impor um ritmo à fala, para que falem os ritmos da palavra interrogada. Interessada em escutar o que até o momento ressoa, nossa escrita não se furtou à contaminação. De distintos modos, a poesia a que nos dedicamos exigiu, em nosso percurso, uma atenção poética, em que também nós nos produzimos, com as ressonâncias de um real a ser partilhado.

Porque nos preocupa o comprometimento com a vida, lembramos, mais uma vez, a responsabilidade que nos permite entender melhor as composições de que tratamos. Todas as vozes convocadas — sobretudo as das três autoras



privilegiadas — constituem maneiras de se *tomar conta do mundo*. Uma das motivações de nossa reflexão foi justamente a de questionar uma saúde, antes mesmo de um saber. Não por acaso compreendemos seja a meditação seja a leitura como uma vivência que acolhe a perturbação. Mesmo em poemas de maior apuro descritivo, a observação da realidade — a observação que cria a realidade — opera mobilizada por um desejo, por uma necessidade urgente, com que o sujeito se interroga sobretudo para sobreviver.

## 5. BIBLIOGRAFIA

ALLIEZ, Éric. *Deleuze filosofia virtual*. Trad. Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ANAXIMANDRO; PARMÊNIDES; HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CHAR, René. *O nu perdido e outros poemas*. Tradução, ensaio e notas de Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; PANET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FONTELA, Orides. *Poesia reunida*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Tradução e apresentação de Marcia Sá Cavalcante Schuback; posfácio de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

\_\_\_\_\_. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2007.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa, 2006.

\_\_\_\_\_. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

HÖLDERLIN, Friedrich. *A morte de Empédocles*. Tradução e estudo de Marise Moassab Curioni. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Canto do destino e outros cantos*. Organização, tradução e ensaio de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. *Nove, novena: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

\_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais*: breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Lisboa: Edições 70, 1987.

NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PAVESE, Cesare. *Diálogos com Leucó*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

PERSE, Saint-John. *Amers: marcas marinhas*. Tradução, cronologia, introdução e notas de Bruno Palma. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.