

A POÉTICA DO CORPO: OS MOVIMENTOS RÍTMICOS EM “ROÇA BARROCA” E “OS POROS FLÓRIDOS”, DE JOSELY VIANNA BAPTISTA¹

THE POETICS OF THE BODY: THE RHYTHMIC MOVEMENTS IN “ROÇA BARROCA” AND “OS POROS FLÓRIDOS”, BY JOSELY VIANNA BAPTISTA

Ágatha Silva de Andrade²

Lucas dos Passos e Silva³

RESUMO:

As leituras acerca da poética de Josely Vianna Baptista comumente perscrutam uma análise de sua inscrição na linguagem de extração neobarroca, consonante com a investida de uma escritura poética e tradutória relacional, além de sua representação nos planos histórico e etnográfico. Tais interpretações, quando se resumem a esses elementos, podem escamotear uma leitura orgânica provocada ante a composição fonética, visual, imagética (rítmica) dos poemas. Para tanto, procura-se, neste ensaio, sondar a circunstância formal (rítmica, subjetiva), por meio de uma leitura orgânica de dois poemas de Baptista, “Roça Barroca”, homônimo do título do livro publicado em 2011, e o terceiro canto de “Os poros flóridos”, de *Sol sobre Nuvens* (2007). Para isso, evocam-se os estudos de versificação em poesia com Chociay (1974), estudos sobre o ritmo com Meschonnic (2005; 2010) e considerações sobre o verso livre (BRITO, 2014).

Palavras-chave: Josely Vianna Baptista. Verso livre. Ritmo. Poesia brasileira contemporânea. Poesia.

ABSTRACT: Readings about Josely Vianna Baptista's poetics commonly examine an analysis of its inscription in the language of neo-baroque extraction, in line with the onslaught of a relational poetic and translational writing, in addition to its representation on the historical and ethnographic planes. Such interpretations, when reduced to these elements, can conceal an organic reading provoked by the phonetic, visual, imagery (rhythmic) composition of the poems. To this end, we seek to probe the formal circumstance (rhythmic, subjective), through an organic reading of two poems by Baptista, “Roça Barroca”, the homonym of the book's title (2011) and the third song of “Os poros flóridos”, from *Sun on Clouds* (2007). To this end, studies on versification in poetry with Chociay (1974), studies on rhythm with Meschonnic (2005; 2010) and considerations on free verse (BRITO, 2014) are mentioned.

Keywords: Josely Vianna Baptista. Free verse. Rhythm. Contemporary Brazilian poetry. Poetry.

¹ Trabalho Final de Curso de Licenciatura em Letras Português do Ifes Campus Vitória.

² Licencianda em Letras-Português pelo Instituto Federal do Espírito Santo, campus Vitória. E-mail: agatha.s.andrade1@gmail.com

³ Doutor em Letras (PPGL/Ufes), 2016. Professor do Instituto Federal do Espírito Santo, campus Vitória. E-mail: lucas.silva@ifes.edu.br.

1 INTRODUÇÃO

Josely Vianna Baptista – poeta e tradutora em plena produção –, nasceu em Curitiba, Paraná, no ano de 1957. Formou-se em Língua e Literatura Espanhola e Literatura Hispano-Americana pela Universidade Federal do Paraná em 1980; especializou-se em Semiótica em 1981 e dedicou-se ao estudo de Língua e Cultura Guarani em 1985. Dentre os livros que compõem sua obra poética, ressaltam-se *Ar* e *Corpografia* (Iluminuras, 1991/1992), *Os Poros Flóridos* (Los Poros Flóridos), lançado no México em 2002 e nos EUA em 2003, *Sol sobre Nuvens* (Perspectiva, 2007) e *Roça Barroca* (Cosac Naify, 2011). No que toca o seu trabalho tradutório, realizou importantíssimas traduções de escritores hispano-americanos, como Roa Bastos, Lezama Lima; e integrou o corpo de tradutores das *Obras Completas de Jorge Luis Borges* (Globo, 1999). Além disso, em relação às produções coletivas, publicou o poema experimental *Outro*, em coautoria com Arnaldo Antunes, para o álbum de arte homônimo de Maria Angela Biscaia (Mirabilia, 2001) e elabora desde 1992 um trabalho com o artista plástico Francisco Faria, a cuja criação harmoniza poesia e artes visuais, participando de exposições no Brasil e exterior.

Nesse ínterim, a poética de Baptista insere-se no cenário da poesia brasileira produzida no século XXI e corporifica-se em um regime de rarefação da linguagem, de modo que seus primeiros poemas, exibidos sobretudo nos livros *Ar* e *Corpografia*, apresentam-se em blocos simétricos, atravessados por ares, letras espaçadas. Sobre isso, a poeta manifesta que essa experimentação, para além da sua plasticidade, afirma sua funcionalidade – quer dizer: intenta-se uma quebra no ritmo da leitura para atingir uma nova “respiração” (BAPTISTA, 2011, p. 140). Além disso, também expressa-se na interseção entre duas experimentações, assim como pontua Augusto de Campos em um texto conciso expresso na segunda orelha de *Sol sobre nuvens* (2007), “a das poéticas não-verbais e a da linguagem barroconovista”, que se irmanam na construção de um “idioleto verbovisual”. Desse ponto, discute-se como o movimento da crítica de situar a poética de Baptista na dimensão neobarroca e nas relações com história, cultura e tradição, tão só, pode, de algum modo, reduzir a possibilidade de uma crítica que se funda em uma análise imanente do poema, integrando todos os elementos constitutivos de sua forma.

Assim, constata-se que as leituras acerca da poética de Josely Vianna Baptista comumente (resguardas suas dissonâncias quanto aos recortes analíticos) perscrutam uma análise de sua inscrição na linguagem de extração neobarroca, consonante com a

investida de uma escritura poética e tradutória relacional, além de sua representação nos planos histórico, etnográfico e mnemônico. Desse modo, a fortuna crítica da poeta constitui-se no interior de análises pautadas em procedimentos analíticos de substrato cultural, social, ético, político, o que pode escamotear a leitura orgânica provocada ante a composição rítmica, fonética, visual dos poemas, bem como seus aspectos subjetivos.

A perspectiva da falta de uma análise imanente do poema pode ser explicitada com a problemática acerca da dicotomia forma/conteúdo, o que provocou Pignatari (2005), em *O que é comunicação poética*, a notar que a sociedade persegue “conteúdos”, o que a impede de sentir as formas (embora, no campo da arte, ambas não possam expressar-se apartadas); ainda, discute a questão dos sinônimos intrínseca à perspectiva lógica ocidental mediante a interpretação de objetos de arte: nesses casos, solicita-se uma análise pautada em visões exteriores à materialidade do artefato, isto é, focaliza-se um sinônimo daquilo que se lê, e não o que se cria materialmente, em seu corpo. Por isso, Pignatari (2005, p. 51) afirma, em uma relação com a escrita ideogrâmica, que a poesia mostra, mas não diz o que é.

De modo a compor a discussão, Perrone-Moisés (2000), em “Que fim levou a crítica literária?”, diagnostica que, nas últimas décadas, a crítica atrela literatura às questões culturais, como “depositária da cultura, da memória”, o que corrobora um processo de redução da literatura, resumindo-a à função de uma memória coletiva. Nesse ínterim, a autora considera o trabalho dos estudos culturais, mas defende o lugar dos estudos propriamente literários.

Se, com Pignatari (2005), o poema é um ser de linguagem e, com Meschonnic (2006, p. 5), em *Linguagem, ritmo e vida*, entende-se que ele “inaugura uma oralidade”, sendo, assim, uma “crítica da poesia”, torna-se relevante abrir-se para o seu potencial de significação, sua subjetividade, sua física, seus movimentos – orquestrados em sua forma. Dessa maneira, é possível transpor a teoria de Meschonnic (2005) sobre o ritmo para o campo da poesia, de modo a perceber as nuances, meandros, corporificações, experimentações do poema em seu tecido mesmo, em sua circunstância formal, rítmica, visual, sonora, imagética. Quer dizer, o poema “trabalha o insabido. Nem à margem, nem fora dela. Sua utopia é estar aqui” (MESCHONNIC, 2005, p. 6).

Para tanto, pretende-se sondar a circunstância formal (rítmica), a corporeidade construída na materialidade mesma dos poemas de Baptista, considerando elementos constitutivos que se tensionam de modo produtivo na construção das camadas discursiva, fonética, visual e das potencialidades de significação decorrentes dessa relação.

Nesse ínterim, Campos, também na segunda orelha de *Sol sobre nuvens*, sensibiliza-se mediante as emanções da obra poética de Baptista, de modo a afirmar que “com arrojo e competência, unindo materialidade plástica e diafaneidade de escritura [...] – fisicalidade “metafísica” – a poeta ‘realmagama’ corpo e alma na matéria da palavra.” (2007). Assim, é a partir dessa experimentação corpórea que esta pesquisa mobiliza leituras orgânicas e dinâmicas de dois poemas de baptista – “roça barroca”, homônimo do título do livro, e a primeira parte do terceiro canto do poema “os poros flóridos”, exibido no livro *sol sobre nuvens* – de modo a investigar formas e experiências rítmicas distintas presentes na poética de baptista, alçando àquilo que a própria poeta tece em um de seus poemas do livro *ar*: “o sentido se sente com o corpo” (BAPTISTA, 2007, p. 30).

Para isso, evocam-se os estudos de versificação em poesia com Chociay (1974), estudos sobre o ritmo com Meschonnic (2005; 2010), considerações sobre o verso livre (BRITO, 2014; PROENÇA, 1955) e a perspectiva semiótica com Pignatari (2004), com o objetivo de perceber as configurações formais (rítmicas, subjetivas) na poética de Josely Vianna Baptista.

No que tange o percurso deste trabalho, a princípio propõe-se um breve comentário a respeito dos dois livros em estudo, compostos pelos poemas “Roça Barroca” e “Os Poros Flóridos”, eixo de análise desta pesquisa, ao lado de algumas exposições em torno das leituras interpretativas da fortuna crítica da poeta, além da discussão acerca da noção de verso livre. Posteriormente, procura-se desdobrar um debate acerca da noção de ritmo poético, posto que a sua leitura, neste trabalho, oriente e eleve uma análise da circunstância formal (rítmica), enrendando propriedades subjetivas, orgânicas e físicas no poema. Por fim, adentra-se a análise dos poemas, em busca das experimentações rítmicas, seus elementos e potencialidades de significação.

2 A POESIA DE JOSELY VIANNA BAPTISTA: RAREFAÇÃO E SENSUALIZAÇÃO DA LINGUAGEM

A poesia de Josely Vianna Baptista corporifica-se em um regime de rarefação da linguagem, tonalidade que se expressa desde os seus primeiros livros, *Ar* e *Corpografia*. Esse aspecto materializa-se nos poemas na forma de palavras “aeradas”, justapostas numa espécie de bloco único – nas palavras da poeta, o que se cria é “uma ‘estrofação sensível’, em que a dispersão das letras quer desautomatizar o olhar e trazer o fôlego do leitor ao centro mesmo do poema” (BAPTISTA, 2011, p. 14.). Além dessa superfície

rarefeita, sobressai, ainda, uma experiência de erotização ou “sensualização” da linguagem, em que há provocação do corpo à leitura. Ambos traços entrecruzam-se com recursos formais orquestrados no corpo do poema, sobretudo àqueles relativos à complexa trama sonora que o permeia. A título de exemplo, vejamos um de seus poemas “aerados”, do livro *Ar*, extraído de *Sol sobre Nuvens* (BAPTISTA, 2007, p. 22):

v i v o s e m m e u c o r p o (s í l e x
i n v i s í v e l) , o b r e v e d o s d e
d o s , o s e l o d o s b e i j o s s e
e n d o e m s e g r e d o (u m v i é s d
e m e d o) . v i v o s o d e s l i z e
e s i n s r a r e f e i t o (a v e s s o s i
l ê n c i o d e s e i x o e m s e u v e i
o) , e e s s e t e m p o i n t e i r o e m
m e u c o r p o s u s p e n s o : n o c h
á d e t e u s o l h o s m a d e l e i n e s
m o l h a m o s m e u s a t r o p e l o s

Em uma resenha sobre o livro *Ar*, intitulada “Sem Luvas”, escrita para o periódico de cultura *Nicolau*, de Curitiba, Leda Tenório da Motta observa a peculiaridade da poética de Baptista no que toca o manejo com a palavra, uma espécie de “escansão da palavra em letra”:

(...) cada palavra rara se rarefaz ainda numa depuração extrema: até os fonemas, os caracteres, os toques da máquina de escrever, espaçadas, intercalados de silêncio. É religando os pontos, as mínimas unidades, a matéria última que se chega ao fulgor máximo do vocabulário. Esse ligar alude à linguagem como um jogo. Conclamando o olhar (...), ele carrega cada palavra da potencialidade da outra. (MOTTA, 2007, p. 153).

A decomposição da palavra em letra aponta para a sobreposição de camadas mínimas que pouco a pouco, no fluir da leitura, se recompõem e convergem na constituição mesma do poema, como se a poeta convocasse o leitor/leitora (seu fôlego e corpo na leitura) no movimento de criação. Esse arranjo em que se esgarçam imagem, som, palavra, utiliza-se do branco da página e das linhas percorridas pelas letras.

Nesse arco de perspectivas, insere-se a fortuna crítica da poeta e, ao lançar mão, de modo elementar e breve, de suas interpretações, é possível extrair algumas constantes

no trato com a poesia de Baptista, revelando leituras que se pautam nas representações de sua obra nos planos histórico, social, etnográfico etc., transitando minimamente pelos aspectos materiais, vivos, subjetivos dos poemas. Como exemplo desse movimento, em “Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição” (2018), Celia Pedrosa (2018) desenvolve uma investigação acerca do liame entre tradução e escritura poética na obra de Baptista, de modo a extrair o vínculo entre distintas culturas. A estudiosa constata que tal elo produz uma articulação entre estética, ética e política, constatando que este ofício (de leitura e releitura poética e tradutória) “performaria assim uma possibilidade provocativa de estar em comum, articulando imaginação mítica e imaginação utópica, experiência religiosa e experiência poética” (PEDROSA, 2018, p. 104). De igual modo, em um ensaio intitulado “A palavra roçada: memória, tradução e neobarroco na poesia de Josely Vianna Baptista”, Rafael Zacca Fernandes (2014) procura correlacionar a investida poética e tradutória de Baptista com elementos históricos e mnemônicos, extraídos, principalmente, do empreendimento tradutório da poeta no livro *Roça Barroca* (2011), em que se encontram traduzidos cantos míticos do Mbyá-Guarani ao lado de poemas autorais. No ensaio, o autor constrói sua fatura interpretativa sobre a poesia de Roça Barroca, em que se depara com um “método radicalmente histórico de Josely, que não pode alcançar os Guarani sem o destino histórico que deles se apossou” (FERNANDES, 2014, p. 96). Apesar do valor e relevância dessa obra na dimensão etnográfica, mnemônica, histórica, elevados na análise supramencionada, o movimento que se opera não é o de realizar uma leitura que toma como centro a poesia de Josely, tampouco os poemas que a corporificam (nota-se a utilização de alguns dos poemas da obra, contudo, eles compõem no ensaio como modo de extração dos elementos mnemônicos centralizados na análise). Dessa maneira, não se desconsidera a presença dos estudos culturais relativos à poesia, mas procura-se, nesta pesquisa, por meio de uma leitura e análise formais, revigorar a posição da crítica literária, para lembrar da discussão de Perrone-Moisés (2000) há pouco aludida.

Nesse quadro, nossa proposta interpretativa concentra-se em dois livros que compõem a obra poética de Baptista: *Roça Barroca* e *Sol sobre Nuvens*. O primeiro, publicado em 2011 pela editora Cosac Naïfy, desdobra-se em duas partes – a primeira com a tradução de três cantos cosmogônicos dos Mbyá-Guarani do Guará; e a segunda com a série “Morades Nômades”, com poemas autorais, que estabelecem uma relação com a urdidura sonora dos cantos míticos (BAPTISTA, 2011, p. 13). Nele, encontra-se o poema “Roça Barroca”, que será analisado mais adiante, cuja forma envolve a conjugação das

camadas sonora, fonética e discursiva, que se pronunciam, sobretudo, pelas reiteraões fônicas tensionadas ao longo do poema – elementos que se interpenetram e compõem o ritmo. O segundo, publicado em 2007 pela editora Perspectiva, traz a lume uma coleção de poemas da autora, exibidos em seus primeiros livros, cuja edição inclui o poema “Os Poros Flóridos” (inédito no Brasil até a sua publicação integral em *Sol Sobre Nuvens*), selecionado para ser esmiuçado em seus meandros formais nesta pesquisa.

Nesse sentido, em “Os Poros Flóridos”, a poeta busca novas nuances para a sua investida poética, de modo a tecer o corpo do poema numa estrutura fragmentada, dispersa em seis cantos, divididos em blocos isolados, distintos dos blocos “aerados” de seus primeiros livros. No entanto, apesar desse traço que distingue “Os Poros Flóridos” e os poemas dos livros que o antecedem, *Ar* e *Corpografia*, constata-se, sob um novo contorno, a persistência da configuração de uma circunstância plástica como princípio fundador da escrita, alicerçada pela utilização do verso livre. O esgarçamento tencionado pela poeta sobre a escritura do poema compõe, assim como aprecia Horácio Costa (2007, p. 137), um “texto-corpo”⁴. A corporeidade de que fala Costa deriva da plasticidade do verso livre, que se afigura nas cisões provocadas sobre o desenho do poema.

Sobre o verso livre, vale mencionar as apreciações de Britto (2014, p. 4) acerca da sua noção. O teórico demonstra que a concepção tradicional desse verso – como aquele que não se configura submetido a um padrão métrico regular – é insuficiente para abarcar o conjunto de formas heterogêneas, amparadas por estratégias formais várias, constitutivas do “verso livre”, que têm como fronteiras, de um lado, o verso polimétrico e, de outro, as experimentações da poesia concreta. Esclarece-se que, para Britto (2014), o termo “verso livre”, em sua acepção unívoca, suprime uma infinidade de estratégias formais dispersas em distintas formas do verso em questão. Assim, avança ao explicitar que o único ponto de encontro entre esse “*continuum* de formas” é a construção do “ritmo como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo”⁵ (BRITTO, 2014, p. 4). Nesses termos, o verso livre é apreendido, também,

⁴ No apêndice II do livro *Sol sobre Nuvens*, de Josely Vianna Baptista, o poeta e tradutor Horácio Costa tece comentários a respeito da estrutura do poema “Os poros flóridos”: “[...] escrito, desta vez em forma de fragmentos divididos em seis seções, de micro-unidades que, como pequenas incisões, ‘tatuam’ e voltam a tatuar a pele da página, parece-me mais plenamente um texto-corpo. Neles, os fragmentos/incisões se multiplicam, retomam-se e se solucionam (tanto no sentido de ‘solucionar-se’, resolver-se, como no de ‘apresentar o resultado da dissolução’, dissolver-se em solução), como se aludindo à descontinuidade mesma da percepção corporal, tecendo-se em contraponto entre o impulso à escritura descorporalizante, extracentralizadora, e o da central percepção corporal.” (COSTA, 2007, p. 137).

⁵ O professor Rogério Chociay (1974, p. 2-3), em sua *Teoria do verso*, afirma que o ritmo “elemento vital de uma linguagem, não é privilégio do poema versificado, senão do poema em versos livres e também da prosa, pois ele sempre resulta de uma tensão entre um sistema expressivo e a criatividade verbal de um indivíduo. Cada prosador, cada poeta atingem-no e podem, graças a seu talento verbalizador, impregná-lo

como uma convenção, que não se assenta numa liberdade absoluta, uma vez que suas formas expõem suas regras específicas, de maneira que “tanto as regras em questão quanto as maneiras de usá-las já têm toda uma história, de modo que podemos dizer que já configuram uma tradição” (BRITTO, 2014, p. 7).

Isto posto, na obra poética de Josely Vianna Baptista, especialmente nos poemas em estudo, o verso livre caracteriza-se, assim como já foi mencionado e, ainda, como será vislumbrado na análise dos poemas, pela sua plasticidade, sustentada num regime de rarefação da linguagem, o que permite a fragmentação na montagem dos poemas, com seus *enjambements*⁶, alternâncias entre as unidades rítmicas e pausas.

3 A LEITURA DO RITMO SOBRE O CORPO DO POEMA

Esta pesquisa apoia-se na leitura do ritmo como elemento fundante na constituição do poema. Para tanto, inicialmente, debate-se a respeito de sua noção tradicional, associada à métrica. Em *Teoria do verso*, Chociay (1974) tece comentários acerca da métrica, entendendo-a como um dado da teoria geral do poema – suporte do ritmo, sobre o qual a poesia materializa-se, tradicionalmente. Desse ponto, a configuração do verso metrificado responde ao movimento de acomodação do texto a um esquema prévio, fixo; por isso, a escolha deste ou daquele metro antecede a escritura do poema (CHOCIAY, 1974, p. 3). Nesse sentido, o estudioso concebe o ritmo como resultante da conjugação das camadas linguísticas: as reiteraões fônicas de toda ordem, a entonação, o cruzamento entre vogais e consoantes etc., que se conformam na compleição do poema, de modo que o ritmo “profundamente arraigado à expressão, não surge devido a um aprendizado de preceitos, mas ao próprio dinamismo criador e verbalizador do artista” (idem, *ibidem*).

Nesse percurso, centraliza-se a noção de ritmo poético como princípio de integração das camadas sonora, fonética, discursiva, imagética etc., que se movem enredadas na configuração rítmica. Desse ponto, Henri Meschonnic, em sua *Poética do traduzir* (2010), ilumina a questão ao conceber tais camadas como formas do ritmo – configurado, nesses termos, como significância, “organização e a própria operação do sentido no discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. 43).

dos mais diversos e sutis matizes e requintes. Estudá-lo segundo esse equacionamento amplo, cremos que seja tarefa para muitos anos de ciência linguística e literária”.

⁶ Em *Ideia da prosa*, Giorgio Agamben (1999, p. 32), explicita que o *enjambement* marca uma hesitação ente som e sentido, como “uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido”.

Dessa observação, Meschonnic elabora sua teoria do ritmo – sendo possível relacioná-la à teoria do poema –, de modo que apreende o ritmo, para além do seu sentido tradicional, de alternância entre tempos fortes e fracos, como “organização do movimento na palavra, a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso” (idem, p. 124). Assim, eleva-se o sujeito (do poema) que se constitui e é constituído na e pela linguagem e sua ação realiza-se nas transições dos “modos de significar” (termo pensado pelo teórico para referir-se ao processo de significação das palavras, isto é, a maneira como elas significam no discurso, conforme as modulações rítmicas), segundo sua própria oralidade, que é processo, subjetividade, corporeidade. O ritmo emana, portanto, do movimento que o sujeito do poema imprime sobre a linguagem, movimento da fala na escritura, em que a concepção de oralidade, nesse sentido, é analisada como anterior à fala e à escrita – nas palavras do teórico:

O discurso se realiza numa semântica rítmica e prosódica. Uma física da linguagem. Sem esquecer a continuidade com a voz e o corpo no falado. Esta semântica não se faz segundo as unidades descontínuas do sentido. Ela determina um modo novo de análise. Não há, pois, mais o modelo binário do signo, o oral e o escrito, no padrão da voz e na escritura. Mas um modelo triplo, o falado, o escrito e o oral. O oral é compreendido como um primado do ritmo e da prosódia na enunciação. Ele compõe uma semântica particular (...). O oral é então uma propriedade possível tanto do escrito como do falado. (MESCHONNIC, 2010, p. 62).

A oralidade como expressão de um sujeito, de uma subjetividade, manifesta-se de modo sutil no discurso. Por isso, elevar o poema, em sua circunstância crítica, como a corporificação e observação desses componentes intrínsecos ao sujeito e às modulações da palavra no discurso, é ponto central e, por isso mesmo, reside num trabalho complexo, pois implica o movimento de penetrar uma subjetividade para perceber “o sujeito em todo sujeito”. E, aqui, o pensador, em seu “Manifesto em defesa do ritmo” (MESCHONNIC, 2015), contempla a participação e configuração do sujeito leitor/leitora nos movimentos do poema – tendo o ritmo como responsável pela constituição desses “sujeitos-linguagem”, pois ele é organização do contínuo que se exprime em todo sujeito, sendo, também, uma “forma-sujeito” (MESCHONNIC, 2015, p. 3). Nessa perspectiva, a atividade crítica que o poema realiza é fundamental e se expressa no corpo, sobretudo na voz que ecoa, pois o poema é “um momento de uma escuta”, um “recitativo que é uma máxima subjetivação do discurso” (idem, *ibidem*). Daí a importância de se ler/ouvir o poema como manifestação crítica da linguagem, do sujeito e dos componentes linguísticos que formam o ritmo, considerando a composição mútua entre sujeito poema e sujeito leitor/leitora.

Em vista disso, põe-se em pauta a obra de Josely Vianna Baptista, especificamente, dois de seus poemas, de modo a construir uma análise que extraia os componentes tensionados em sua circunstância formal (rítmica, subjetiva). E, assim, acredita-se motivar os estudos teóricos sobre as formas poéticas, na universidade e no ensino de literatura na educação básica, de modo a contribuir, em alguma medida, para superação da condição de desprestígio das análises imanentes na área da poesia, assumindo um contraponto ao domínio dualista entre forma e sentido, refutado por Meschonnic.

4 CORES E FORMAS DO VERSO LIVRE EM “ROÇA BARROCA”

“Roça barroca”, eixo de análise desta pesquisa, é um poema que se funda num regime de rarefação da linguagem, tonalidade que se sobressai na poética de Josely Vianna Baptista. Em sua configuração geral, a poeta lança um olhar sobre a natureza de modo a revelar uma experimentação sensualista entre o eu e o mundo, evocando uma relação íntima de descoberta de um corpo diante de um outro corpo em seu instante de broto. Para isso, cores são pinceladas de maneira a desvelar as formas que confluem na construção das imagens do poema. Vejamos o texto em sua totalidade:

viu o primeiro sol
depois do inverno
desembrulhar, folho por
folho, os rebentos

em cada greta
e grumo
do terreno
foi descobrindo
grelos
e vergônteas,
ocelos verdes
e outros
arremedos

no alfobre
farto de bolor
e mofo,
sobre os sulcos
cheios
de refolhos
– em cada covo
um eco de silêncio,
a própria sombra
um paroxismo
de roxos
(BAPTISTA, 2011, p. 128).

As imagens suscitadas pela poeta em sua roça barroca constroem uma dimensão imagética profundamente ligada ao corpo natural. Dentre as imagens, duas são ressaltadas nesta análise: de um lado, o que salta imediatamente, a elaboração de uma imagem do corpo vegetal, em sua essência natural e telúrica; de outro, num sentido metafórico, a imagem do corpo assimilado ao corpo humano. Ambas imagens entrelaçam-se numa percepção corpórea de movimento e desvelamento das formas (corpos), tecendo-se ao tempo da germinação provocada pelo rompimento do broto.

Assim, a princípio, percebe-se a indeterminação de um sujeito representado pelo verbo “ver” (“viu o primeiro sol”), perante o terreno de vegetais, de maneira que projeta um olhar – iluminado pela incidência da luz solar –, sobre o corpo vegetal que emerge da terra. Aqui, pode-se conjecturar que, antes, pela ausência de luz, as sementes encontravam-se em estado de latência, dormência, interrompido pelo rompimento da casca (ou pele) da semente para ser forma. Desse ponto, ressalta-se o verso 8 (“foi descobrindo”), da segunda estrofe, que corrobora a interpretação de que o que se espraia ao longo do poema é um processo de desvelamento desses rebentos, ancorado num movimento que pouco a pouco revela formas e suas cores. Esse movimento gradual reflete-se no movimento mesmo do universo vegetal no transcurso germinativo, de crescimento e amadurecimento do organismo. Além disso, é possível percebê-lo a partir do andamento dos versos, breves e fragmentados, que serão analisados mais adiante.

A descoberta dos brotos envolve um movimento processual e, de algum modo, reiterativo, que se expressa pela disposição das palavras nos versos e pelos *enjambements*, a exemplo dos versos da segunda estrofe, que se manifestam pela recorrência de palavras distintas (“grelos / vergôntes / ocelos verdes”), mas que carregam uma relação semântica próxima, uma vez que todas designam uma mesma coisa, o broto; e, ainda, pela posição destacada de cada vocábulo ocupando um verso próprio – o que figura a revelação sucessiva e harmônica das formas. A utilização do verso livre, sua circunstância plástica e os *enjambements* possibilitam a fragmentação dos versos com signos destacados, de modo a delinear o corpo do poema no percurso da leitura.

A elaboração imagética é construída de modo pictórico, num aspecto surrealista, um tanto abstrato, ainda que esteja arraigada a uma experimentação corpórea. A cena pincelada é de um vegetal tenro, vistoso, um “ocelo verde”, um corpo, no princípio, descoberto, que ao fim alcança o ápice (“um paroxismo de roxos”). Em outros termos, a cor roxa pode ser

evocada como índice de amadurecimento da planta, numa situação em que as folhas ganham tonalidades roxas como marca do tempo.

No que toca sua circunstância formal, o poema com vinte e quatro versos, divididos em três estrofes é caracterizado pela plasticidade do verso livre e sua liberdade no agrupamento das unidades rítmicas. Os principais elementos constitutivos da sua forma e compositivos do ritmo são, a saber: (i) a camada visual, com a utilização do verso livre e de *enjambement*; (ii) a camada fônica, com as reiteraões fônicas engendradas verso a verso, estrofe a estrofe; (iii) a camada musical, com as rimas internas toantes e consoantes. Esses elementos serão debatidos a seguir.

Em “Roça barroca, o ritmo é tecido pela cadência silábica e acentual:

viu / o / pri / mei / ro / sol	1-4-6
de / pois / doin / ver / no	2-4
de / sem / bru / lhar / fo / lho / por	2-4-7
fo / lhoos / re / ben / tos	1-4
em / ca / da / gre / ta	2-4
e / gru / mo	2
do / te / rre / no	1-3
foi / des / co / brin / do	1-4
gre / los	1
e / ver / gôn / teas	3
o / ce / los / ver / des	2-4
eou / tros	1
a / rre / me / dos	3
no / al / fo / bre	3
far / to / de / bo / lor	1-5
e / mo / fo	2
so / breos / sul / cos	2-4
chei / os	1
de / re / fo / lhos	3
em / ca / da / co / vo	2-4
um / e / co / de / si / lên / ci / o	2-6
a / pró / pria / som / bra	2-4
um / pa / ro / xis / mo	2-4
de / ro / xos	2

A variação na cadência silábica e acentual acima atesta a irregularidade do poema, com versos que variam entre monossílabos, dissílabos, trissílabos. Embora haja essa quebra, há uma quantidade importante e predominante de versos tetrassílabos, bem como de trissílabos. No entanto, o verso mais destoante é o terceiro, com sete sílabas – pode-se percebê-lo como uma suspensão, por efeito de um *enjambement* violento, na construção rítmica do poema, identificada pela presença do monossílabo “por”. É possível, nesse caso, observar o corte do verso como um modo de ressaltar o que Pignatari (2005, p. 19) chama de paranomásia, que é a semelhança de sons entre palavras, possibilitando o trocadilho “olho por olho” / “folho por folho”, colaborando, dessa forma, com a relação tensionada entre corpo vegetal e corpo humano. Além dessa, há outra entre os versos 23 e 24, em que a poeta impulsiona visualmente uma semelhança sonora entre as palavras “paroxismo” e “roxo”.

Em *Teoria do verso* Rogério Chociay (1974) desenvolve um trabalho relativo ao andamento fônico no corpo dos versos, que se conforma nos processos de harmonização fônica – constituídos no percurso realizado pelas reiteraões e contrastes entretecidos na matéria fônica, de modo que “[...] constituem um fundo orquestral com grande dose de responsabilidade na configuração global do ritmo do poema” (CHOCIAY, 1974, p. 167). Esclarece-se aqui que esse andamento não se afigura de modo sistemático, assim como o andamento intensivo, entretanto revela sua potencialidade na possibilidade de elaborar “arranjos bastante harmônicos e de singular força sugestiva” (idem, *ibidem*).

Tendo em vista tais processos, observa-se que o ritmo no poema em estudo é também construído pelas reiteraões fônicas vocálicas destacadas, sobretudo pelas vogais “o” e “e”, sons que ressoam mais fechados, com destaque para os últimos versos: “no alfobre / farto de bolor / e mofo”; apenas o som da palavra “eco” destoa como que para afirmar, a contrapelo, a ressonância fechada das vogais reiteradas. Nas reiteraões consonânticas, destacam-se os segmentos D-S-B-R-R-P-R do verso 3 (“desembrulhar, folho por”) e P-R-P-R-S-B-R do verso 22 (“a própria sombra”). Os versos supramencionados caracterizam-se pelo recurso da aliteração com a repetição de encontros consonantais, como “lh” em desembrulhar e folho; e, com três encontros consonantais no segundo, com “pr” em própria e “br” em sombra. Há outros encontros entre consoantes presentes no poema.

Nesse ínterim, ao analisar a fonética do poema, é possível extrair pontos de articulação: “p” e “b” são oclusivas e bilabiais; “d”, “s” e “r” são dentais/alveolares, mas contrastam no modo de articulação (“d” é oclusiva; “s” é fricativa; “r” apresenta dois modos de articulação – vibrante simples [tepe] e fricativa [h]). Há, ainda, outras fricativas, que são reiteradas ao

longo dos versos: “f”, “v”, “x”; e, outras oclusivas, como “t”, “k” e “g”. Essas relações serão tratadas mais adiante.

Nesse sentido, em relação às alterações sonoras, o verso 5 (“em cada greta”) altera a sonoridade dos versos precedentes pela predominância quase absoluta de consoantes oclusivas, com sons explosivos bem marcados, assim como o verso 20 (“em cada covo”) – ambos relacionam-se pelo efeito da quebra no fluxo rítmico, e também pelo paralelismo que há entre eles. No entanto, a partir do verso 8 (“foi descobrindo”), a natureza dos sons é mais uma vez modificada, ocorrendo uma confluência entre oclusivas e fricativas.

O mecanismo das oclusivas refere-se a uma obstrução da passagem de ar, que resulta numa explosão, diferente das fricativas, em que a corrente de ar passa por uma fenda estreita, produzindo uma fricção. A partir disso, pode-se relacionar esses mecanismos com a construção de imagens tensionadas no poema: o broto que se oculta na umidade da terra rompe seu invólucro, do mesmo modo a sonoridade das oclusivas produz uma explosão, uma espécie de rompimento. Quer dizer, a rudeza das oclusivas assemelha-se ao movimento de rompimento do broto para ascender à superfície e descobrir-se e ser descoberto corpo vegetal. Nesse ponto, as fricativas adentram a paisagem que se pinta na materialidade do poema: em sua mescla com as oclusivas, a fricção produzida ganha contornos com a relação que se insinua com uma das palavras do título do poema (“roça”). Aqui, é possível estabelecer aproximação entre o ato de roçar e o de friccionar – a semente que ascende a broto, agora corpo vegetal, fricciona com a presença de outro corpo, humano. Esse ato não se assemelha ao roçar dos corpos, que marca fisicamente, mas ao roçar das fricativas, que colaboram para a dimensão imagética do poema: a descoberta do corpo, que se percebe corpo e se posiciona diante de outro corpo – esse contato provocado pela percepção corporal. Assim, o fluxo entre as consoantes oclusivas e fricativas e a relação entre esses corpos confluem para a imagem daquilo que está, inicialmente, fechado e, mais adiante, se manifesta e se eleva no instante em que se desembrulha, nasce.

Nesse contexto, analisando as rimas internas e externas, há uma quantidade significativa de rimas toantes e, apenas uma consoante entre “alfobre” e “sobre”. Vejamos o quadro das rimas:

VERSO	RIMAS	SONORIDADE
1	sol	
3	por	toante
2	inverno	

7	terreno	toante
4	rebentos	
5	greta	
9	grelo	toante
10	vergônteas	
12	outros	toante
12	ocelos	
14	arremedos	toante
14	alfobre	rima interna,
18	sobre	consonante
14	alfobre	
15	bolor	
16	mofo	toante
19	refolhos	
20	covo	
22	sombra	
24	roxo	

Dentre as rimas, destaca-se na última estrofe a ressonância extensa da vogal “o” entre as palavras: alfobre, bolor, mofo, refolhos, covo, sombra. Na verdade, apreende-se que as rimas se dispersam ao longo do poema pela reiteração preponderante das vogais “o” e “e”. O contraste entre fricativas e oclusivas entremeadas pelas reiterações de “o” e “e” colabora para o potencial de significação do poema e para o processo compositivo do ritmo, à imagem do movimento percebido no instante da revelação seguida da percepção corpórea entre vegetal e humano.

5 OS MATIZES RÍTMICOS EM “OS POROS FLÓRIDOS”

“Os poros flóridos” é um poema tecido numa estrutura fragmentada, dispersa em seis cantos, compostos por estrofes suspensas, como segmentos isolados – distintos dos blocos “areados” dos primeiros livros de Baptista –, dispostos em contraste com o branco da página, amparados pela utilização do verso livre.

Dentre as seções que formam o poema, esta análise empenha-se em elaborar uma leitura interpretativa do terceiro canto (identificado, na obra, pelo algarismo “III”). Em sua feição geral, o que salta de modo instigante é a potência da tessitura sonora, que se funda nas reiterações e contrastes arranjados na matéria fônica e nas variações e entrecruzamentos sonoros – paranomásias, rimas internas toantes e consoantes. Mais à frente debatem-se com outros procedimentos formais compositivos do ritmo:

*Fim de tarde, as sombras suam
sua tintura sobre as cores, extraem
da fava rara da luz o contorno das coisas,
as rugas na concha de um molusco,
grafismos, vieiras milenares com reservas
de sal, poema estranho trançado
em esgarços de oleandros,
enquanto corpos
mergulham em câmara lenta,
e nada é imagem
(teu corpo branco em mar de sargaços),
nada é miragem
na tela rútila das pálpebras.*

As sombras suam, ressumbram,
e essa é a sombra mais certa das sombras
calcinadas que me cercam.

Quero levá-la no corpo,
como um amor, como inscrição rupestre
no granito, como o verso
que um tuaregue cola ao corpo.

Quero levá-la comigo, como um amor,
como essa ausência azul que assombra
a noite e sonha o contorno de um rosto
no escuro, como se quisesse desenhá-lo.

(BAPTISTA, 2007, p. 93)

A princípio, o poema descreve uma paisagem litorânea sob os matizes do pôr do sol (“fim de tarde”), que cobrem e ao mesmo tempo descobrem, por efeito das sombras, organismos que habitam o espaço. As sombras escorrem sobre as formas e revelam suas extremidades e traços, seus desenhos (“extraem / da fava rara da luz o contorno das coisas”).

A profusão das imagens construídas sobre essa superfície sombreada pouco a pouco sobrepõe sintaticamente os termos entre os versos 4 a 7 da primeira estrofe. Esse procedimento reflete-se na elaboração imagética, à qual imprime-se de modo abstrato: as imagens enumeradas são entretecidas revelando características, de alguma maneira, gráficas, que enlaçam cada coisa por meio de uma trilha de tracejados, linhas, curvas que delineiam as formas. Dito isso, embora haja uma fragmentação das formas em curso – tendo em vista a disposição dos vocábulos ao longo dos versos –, a sequência sintática corrobora a equivalência das imagens, percebida na fusão mesma que se pronuncia pelo efeito da sombra sobre cada figura e, ainda, pela seleção dos vocábulos que designam animais marinhos próprios desse espaço, enleados em uma trama exposta pela incidência da luz.

Entre o cenário dessas formas sombreadas, uma outra cena é registrada pela retina: a imersão lenta dos corpos na água (“enquanto corpos / mergulham em câmara lenta” – v. 8-9) suspende a imagem no tempo do registro; assim, sob o olhar que se estende, há uma suspensão no fluxo rítmico como um modo de captação da imagem. Esse movimento é percebido na alteração sonora que se dá a partir do verso 8 (“enquanto corpos”), em contraste com os primeiros versos e, especialmente, pelas pausas que imprimem uma feição própria ao seu andamento. Em vista disso, anterior ao debate sobre a hesitação rítmica há pouco mencionada, propõe-se –, apesar de não haver um padrão métrico fixo em “Os Poros Flóridos” – uma forma de escansão:

Fim / de / tar / deas / som / bras / suam	(1-3-5-7)
sua / tin / tu / ra / so / breas / co / res, / ex / traem	(3-5-7-10)
da / fa / va / ra / ra / da / luz / o / con / tor / no / das / coi / sas,	(2-4-7-10-13)
as / ru / gas / na / con / cha / de / um / mo / lus / co,	(2-5-10)
gra / fis / mos, / vi / ei / ras / mi / le / na / res / com / re / ser / vas	(2-5-9-13)
de / sal / po / e / maes / tra / nho / tran / ça / do	(2-4-6-9)
em / es / gar / ços / de / o / le / an / dros,	(3-8)
en / quan / to / cor / pos	(2-4)
mer / gu / lham / em / câ / ma / ra / len / ta,	(2-5-8)
e / na / daé / i / ma / gem	(2-5)
(teu / cor / po / bran / co / em / mar / de / sar / ga / ços),	(2-4-7-10)
na / daé / mi / ra / gem	(1-4)
na / te / la / rú / ti / la / das / pál / pe / bras.	(2-4-8)
As / som / bras / su / am / , re / ssum / bram,	(2-4-7)
e / e / ssaé / a / som / bra / mais / cer / ta / das / som / bras	(2-5-8-11)
cal / ci / na / das / que / me / cer / cam.	(3-7)
Que / ro / le / vá / la / no / cor / po,	(1-4-7)
co / moum / a / mor / , co / mo / ins / cri / ção / ru / pes / tre	(4-9-11)
no / gra / ni / to / , co / moo / ver / so	(3-8)
que / um / tua / re / gue / co / la / ao / cor / po.	(4-6-9)
Que / ro / le / vá / la / co / mi / go / , co / moum / a / mor	(1-4-7-12)

co / moe / ssa / au / sên / ctaa / zul / que / a / ssom / bra	(2-5-7-10)
a / noi / tee / so / nha / o / con / tor / no / de / um / ros / to	(2-4-8-12)
no / es / cu / ro, co / mo / se / qui / se / sse / de / se / nhá / lo.	(3-8-12)

O poema expressa-se num ritmo bastante irregular, com versos que alternam entre oito, dez e doze sílabas, principalmente. Contudo, a contrapelo dessa irregularidade rítmica na contagem das sílabas poéticas, interpõe-se a fluência na tessitura sonora, com suas ressonâncias e repetições, o que promove, em alguma medida, uma harmonização rítmica. Vejamos a seguir.

Esmiuçados minimamente os planos discursivo e imagético do poema, torna-se relevante relacioná-los com o plano sonoro no que toca as alternâncias sonoras que se interpenetram no corpo do poema. Nos primeiros versos, a ressonância do fonema /s/ percorre as palavras “sombras”, “suam”, “cores”, “coisas”, “moluscos”, “grafismos”, “sal” etc. Assim, em sua composição, o fonema em questão caracteriza-se como consoante fricativa (de qualidade contínua – “sss...”) e sua repetição ao longo dos primeiros versos (4 a 7), imagetivamente, insinua algo que se alastra e se esgarça. Em outros termos, a sonoridade contínua de /s/ espalha-se pelos versos assim como as sombras vertem sua “tintura sobre as coisas”.

A tessitura sonora assoma, dessa maneira, como elemento fundamental para a construção rítmica e seus sentidos mobilizados no poema, consonante com a elaboração imagética, com o que as formas originárias dessa paisagem litorânea imbricam-se porosamente. Dito de outro modo, defronta-se com uma teia que relaciona a reverberação das sombras e a do som. Em contraponto, o verso 8 (“enquanto corpos”) modifica a (i) trama sonora e a (ii) camada visual:

- (i) ao rastrear o processo de sonorização, espreita-se com sons quase predominantemente implorivos, reiterados pelas consoantes oclusivas:

*enquanto corpos
mergulham em câmara lenta,
e nada é imagem
(teu corpo branco em mar de sargaços),
nada é miragem
na tela rútila das pálpebras*

A presença das oclusivas opera um rompimento na cadeia sonora e visual (rítmica) do poema. Há, nesse caso, uma transição de sons, inicialmente, fricativos, com a

proeminência do fonema /s/, para sons implorivos, reiterados pelas consoantes /p/, /g/, /t/, /d/. A explosão produzida pelas consoantes oclusivas atinge a cadência sonora e a configuração visual, desestabilizando a fluência rítmica precedente e inaugurando uma nova nuance rítmica – que hesita a fim de concentrar-se na imagem erigida na cena.

Além disso, pronuncia-se uma relação de paralelismo entre os versos “e nada é imagem” (v. 10) e “nada é miragem” (v. 12), cujo imbricamento revela um tipo de paronomásia, um anagrama entre os vocábulos “imagem” e “miragem”. Tais procedimentos chamam atenção para a concretude da cena – vislumbra-se a realidade do movimento com a passagem dos corpos e da paisagem – o ato impõe-se à medida em que se realiza, concretamente, pois deriva de uma experiência corporal.

- (ii) quanto à visualidade, inauguram-se versos breves, entremeados pelas pausas, silêncios e *enjambements*, distintos dos primeiros versos, cujo comprimento alarga-se sobre a página. Dessa configuração, emana uma imagem pautada na ideia dos corpos que lentamente adentram o mar – uma espécie de suspensão simultânea entre o fluxo rítmico e a imagem/movimento capturada pela retina. Daí que os versos segmentados e pausados acompanham a imagem em foco, onde é possível extrair a intenção do poema (enquanto sujeito) e da poeta que o cria e é igualmente criada por ele – a de provocar uma leitura que solicita um olhar atento à passagem da imagem vista no corpo do poema. Até a tipografia dos versos, que se apresentam em itálico (“*enquanto corpos / mergulham em câmara lenta / e nada é imagem / (teu corpo branco em mar de sargaços)*”) conflui para o efeito que a leitura provoca ante a composição imagética e sua relação com os movimentos rítmicos: capta-se, em alguma medida, a imagem desse movimento (rítmico e dos corpos).

Ademais, vale mencionar que, entre os versos supramencionados, vislumbra-se um verso (“[teu corpo branco em mar de sargaços]” – v. 11) que se configura como entremeio, ancorado num recurso chamado interrupção parentética, cujo efeito provoca uma pausa brevíssima no plano discursivo e na leitura.

Por sua vez, na segunda estrofe, há um retorno à cadência sonora dos primeiros versos da primeira estrofe – a ressonância do fonema /s/ perpassa, mais uma vez, o corpo do poema:

As sombras suam, ressumbram,
e essa é a sombra mais certa das sombras
calcinadas que me cercam.

À vista disso, observa-se uma estrofe potencialmente sonora, cujos elementos constituem-se como apoio sensorial importante: há, nesse caso, dois tipos de repetições predominantes – do fonema /s/ e do vocábulo “sombra”. Ambas imbricam-se, ao lado do termo “ressumbram” (a poeta provoca lê-lo em relação com duas palavras que o antecedem no verso – “sombbras” e “suam” e, acrescenta-se, “ressoar” –, numa espécie de neologismo – “palavra-valise”), no sentido de potenciar o modo como as sombras espargem suas tintas sobre a superfície das coisas e dos corpos.

As duas últimas estrofes são edificadas sobre uma relação de paralelismo (“quero levá-la no corpo, como um amor” / quero levá-la comigo, como um amor”), com a presença da anáfora, aliadas ao recurso analógico (“como”) – procedimentos que adensam as imagens:

Quero levá-la no corpo,
como um amor, como inscrição rupestre
no granito, como o verso
que um tuaregue cola ao corpo.

Quero levá-la comigo, como um amor
como essa ausência azul que assombra
a noite e sonha o contorno de um rosto
no escuro, como se quisesse desenhá-lo.

Tais versos continuam o assunto do poema, embora com uma configuração rítmica distinta do esgarçamento sonoro e visual dos versos precedentes. Não há, nesse sentido, uma fluência que se constitui pelo efeito das sombras sobre a fisicalidade do poema. Por isso, as duas estrofes finais desembocam numa zona de parada. Se não o fosse, o poema escorreria, misturar-se-ia às sombras, ininterruptamente.

Na construção rítmica, sobressaem os cruzamentos sonoros entre as rimas – internas e externas, ora toantes, ora consoantes –, seu percurso assistemático associa-se às reiterações e alterações das vogais. Vejamos o quadro das rimas:

VERSOS	RIMAS	SONORIDADE
2	cores	toante
3	coisas	
2	tintura	toante
4	rugos	
4	molusco	
6	estranho	toante
7	oleandro	

7 11	esgarços sargaços	consoante
5 10 e 12 16	milenarios nada calcinadas	toante e consoante
10 12	imagem miragem	consoante
15 15 16	essa certa cercam	toante
18 20	rupestre tuaregue	toante
22 24	ausência quisesse	toante

Em “Os Poros Flóridos”, mira-se com a experimentação corpórea da linguagem sobre a qual a poética de Baptista se fiou – um tecido que funde e esgarça poema, corpo e paisagem entre movimentos e relações fluidas, porosas, que nos incitam a penetrá-las com os sentidos – tanto na leitura mais atenta e cadenciada ante as unidades formais e compositivas do ritmo que as provocam e, por consequência, convocam a presença do leitor/leitora, como na leitura que se pauta na leitura do ritmo poético, assim como é debatido nesta análise – como ponto de integração e organização dos componentes que se entrelaçam na compleição do poema.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É consabida, na poesia de Josely Vianna Baptista, a experimentação corpórea que emana de um procedimento de rarefação e sensualização da linguagem, entretanto, adentrar a materialidade de seus poemas nos permite vislumbrar, de modo orgânico e vívido, motivações e estratégias formais que se dispersam e se tramam nas distintas camadas que os compõem e, ainda, refletem-se na presença persistente da percepção corporal, que aciona as potencialidades imagéticas, sinestésicas, sensoriais, por meio de um amplo repertório rítmico, com seus matizes e pareamentos – elementos que comparecem nos poemas em estudo. Nesse sentido, as experimentações rítmicas nesses poemas, resguardadas as suas distinções, entretecem-se na conjugação de níveis linguísticos e formais (visual, imagético, fonético, discursivo), mas sobressaem no modo

peculiar, preciso e minimamente ponderado sobre a tessitura sonora, com ressonâncias e reiterações fônicas dispostas verso a verso, estrofe a estrofe – esse percurso, que confere aos poemas um efeito melódico, funda uma harmonização rítmica, a contrapelo da irregularidade na cadência silábica e acentual, amparada pelo verso livre.

Esta perspectiva destaca-se pela sua relevância no campo da poesia, pois a leitura e estudo elaborados acerca dos tratados de versificação, das apreciações críticas a respeito dos elementos debatidos nas formas poéticas, os contrapontos e aproximações entre textos teóricos, são possibilidades de construção de novos olhares diante de um manancial de perspectivas no trato com os poemas. Além disso, da maior importância é o movimento que se opera a fim de rastrear formas poéticas distintas na poesia de Josely Vianna Baptista, mediante um período histórico permeado por experimentações heterogêneas, considerando, aliás, a falta de estudos panorâmicos a respeito do verso livre na poesia brasileira contemporânea – forma privilegiada pela poeta em estudo.

Ao lançar luz sobre a problemática da relação forma/conteúdo que permeia os estudos de poesia na área de Literatura, busca-se engendrar uma análise que se concentra na circunstância formal das experiências do ritmo. E isto se impõe quando se diagnostica que a fortuna crítica de Baptista limita-se à extração e discussão de elementos que se verificam exteriores à materialidade do poema. Dessa maneira, a proposição de uma análise imanente, considerando a natureza crítica do poema, fornece-nos a possibilidade de extrair as estratégias formais da poeta, em seu ofício artístico, criativo, expressivo, motivando interpretações de fôlego, em busca das potencialidades e experiências orgânicas, subjetivas – rítmicas.

O estudo em pauta torna-se importante para sondar as experimentações rítmicas da poética de Baptista, ou seja, daquilo que se produz materialmente no corpo do poema, de modo a tratar, apreciar, ler e pesquisar poesia como poesia. Por isso, as análises empreendidas orientam uma leitura técnica alinhada a uma leitura orgânica, vívida, subjetiva, de um objeto permeado de linguagens. E é nesse entremeio que se encontram as potencialidades das pesquisas na área da poesia.

REFERÊNCIAS

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *E-lyra*, n. 3, p. 27-41, 2014.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COSTA, Horácio. Na sombra vermelha, na sombra roxa. In: BAPTISTA, Josely Vianna. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FERNANDES, Rafael Zacca. A palavra roçada: memória, tradução e neobarroco na poesia de Josely Vianna Baptista. *Revista Escrita*, n. 19, p. 93-103, 2014.
- MOTTA, Leda Tenório da. Sem Luvas. In: BAPTISTA, Josely Vianna. *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MESCHONNIC, Henri. Manifesto em defesa do ritmo. Tradução de Cícero Oliveira. *Caderno de leituras*, n. 40, 2015.
- PEDROSA, Celia. Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição. *Alea*, vol. 20/2, p. 92-104, 2018.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. São Paulo: Ateliê, 2005.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Ágatha Silva de Andrade

A POÉTICA DO CORPO: OS MOVIMENTOS RÍTMICOS EM “ROÇA BARROCA” E “OS POROS FLÓRIDOS”, DE JOSELY VIANNA BAPTISTA

Trabalho de Conclusão de Curso, no formato de ARTIGO, apresentado à Coordenadoria do Curso Superior de Licenciatura em Letras-Português, na modalidade EaD – do Instituto Federal do ES – IFES – Campus Vitória – ES, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras-Português.

Aprovado em 21 de dezembro de 2023.

COMISSÃO EXAMINADORA



Documento assinado digitalmente

LUCAS DOS PASSOS E SILVA

Data: 27/12/2023 10:16:54-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Lucas dos Passos e Silva

Orientador

Profa. Dra. Cinthia da Silva Belonia

Professora convidada



Documento assinado digitalmente

JOYCE GALON DA SILVA MORONARI

Data: 27/12/2023 10:27:01-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Ma. Joyce Galon da Silva Moronari

Professora convidada